





PAPERS D'HISTÒRIA DE LA CREACIÓ LITERÀRIA

4

Jesús Ponce Cárdenas

El tapiz narrativo del *Polifemo*: eros y elipsis



**Jesús Ponce Cárdenas**  
**El tapiz narrativo del *Polifemo*:**  
**eros y elipsis**

GRUP DE RECERCA EN HISTÒRIA DE LA CREACIÓ LITERÀRIA  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
BARCELONA 2010

Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación  
*Todo Góngora I. Edición crítica y anotada de la obra poética*  
*de Luis de Góngora y Argote*  
(HUM2007-60857, Ministerio de Ciencia e Innovación)

Todos los derechos reservados

© Jesús Ponce

© Grup de Recerca en Història de la Creació Literària  
(Grup de recerca consolidat de la Generalitat de Catalunya)  
Universitat Pompeu Fabra – Departament d’Humanitats  
Ramon Trias Fargas, 25-27, 08005 Barcelona

Diseño de colección: Carlos Cubeiro  
Coordinación editorial y preimpresión: Víctor Igual, s. l.  
Impresión: Book Print Digital, s.a.  
D. L. B. ?????-????

*Para José Ignacio Díez Fernández y Adrienne Laskier Martín,  
amigos y maestros en esa venusta materia del erotismo áureo.*





*Otras cosas habrá que las callemos,  
porque tan buenas son para hacerse  
que pierden el valor si las hablamos.*

Juan Boscán, *Obras* (1543).

*El más práctico saber consiste en disimular.*

Baltasar Gracián, *Oráculo manual  
y arte de prudencia* (1647).

*Otra fue la lección que me enseñaste  
en púrpura nevada o nieve roja:  
la belleza absoluta de los cuerpos.*

Guillermo Carnero,  
*Fuente de Médicis* (2006).

*Y entonces se vertía por el bosque  
su flauta melancólica y salvaje  
hundiéndose en la espuma.*

Vicente Cristóbal,  
*Polifemo y Galatea* (2007).





## ÍNDICE

<i>Desde la orla del tapiz</i>	13
I. EL PRUDENTE VELO DE UN SILENCIO FACUNDO: «EROS» Y «ELIPSIS»	21
I.1. EN EL UMBRAL DE LAS FIGURAS DEL SILENCIO: «RETICENTIA, AOSIOPESIS, SIGNIFICATIO»	23
I.2. TRADICIONES DE LA «OSCURIDAD HONESTA»: DE OVIDIO A MARINO	37
I.2.1. <i>Del morigerado Ovidio</i>	37
I.2.2. <i>Polyphemus Triumphans: sobre la inversión       mítica de Pontano</i>	42
I.2.3. <i>Tres poemas visuales de Marino (o Amor       constante más allá de la muerte)</i>	47
I.2.4. <i>Entre la ensoñación lasciva y el pujante       deseo: Tommaso Stigliani</i>	52
I.2.5. <i>El estilo heroico y el contraste amoroso:       teoría y práctica</i>	57
2. LAS HORAS NO RELATADAS: FUNCIÓN Y ALCANCE DEL SILENCIO EN EL POEMA GONGORINO	69
2.1. EXPLORACIONES GONGORINAS: LOS ANTECEDENTES SENSUALES	70
2.2. ENTRE LO DICHO Y LO OMITIDO: PEQUEÑAS NOTAS PARA UN LÉXICO AMATORIO	85

2.2.1. <i>Tras el velo de un doble cortinaje</i>	86
2.2.2. <i>Las guerras del amor</i>	91
2.2.3. <i>La abeja y la flor: paradigma para un pequeño escorzo</i>	94
2.2.4. <i>Figuras en un paisaje heroico: sobre las fórmulas de la visión</i>	111
2.3. ENTORNO BUCÓLICO Y ENTORNO EPITALÁMICO: INTERSECCIONES RENACENTISTAS	117
2.4. PEQUEÑAS DILUCIDACIONES SENSUALES	132
<i>Sotto le tenebre del silenzio: a modo de conclusión</i>	155
<i>Agradecimientos</i>	161
<i>Bibliografía</i>	163

A treinta de septiembre de 1613, desde la ciudad de Córdoba, en una acre misiva Luis de Góngora reconocía a propósito de la *obscuridad y estilo intrincado* que caracteriza sus obras mayores: «caso que fuera error, me holgara de haber dado principio a algo».<sup>1</sup> Al margen de ese *cuaderno de consonancias erráticas* conocido como *Soledades*, cuya revolución lírica siguió produciendo ecos durante las centurias siguientes, no resulta exagerado afirmar que la *Fábula de Polifemo y Galatea* supuso, en efecto, el inicio de algo imparable, ya que alteró el modo de aproximación a las leyendas greco-latinas, ofreció un camino plausible para la conjunción de lo lírico y lo heroico, cambió —en suma— el modo de entender la escritura mitológica en España durante décadas.<sup>2</sup> Al situarse en el centro del *campo li-*

<sup>1</sup> Luis de Góngora, *Epistolario completo* (ed. A. Carreira), Zaragoza, Libros Pórtico-Hispánica-Helvéctica, 2000, p. 2.

<sup>2</sup> Mercedes Blanco identificaba las pautas que instaura el poeta de Córdoba: «En primer lugar, adaptaba al género fábula unas técnicas de imitación múltiple que permitían desprenderse de la subordinación a un único texto y reelaborar el mito en función de un pensamiento propio y actual. En segundo lugar, porque el ritmo lento, regular y sostenido del relato, el modo en que se entrelazan vigorosamente narración y descripción y las constantes figuras que recubren cada motivo conferían al poema un carácter plástico y pictórico, quizá nunca igualado. Esa capacidad de estimular la imaginación visual y de organizar la narración en cuadros apelaba a la emulación de los poetas que compartían el 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 exaltado que vedaban otros géneros. Esta apertura hacia lo erótico permitía plantear de modo refinado la cuestión de la relación entre el *arte* y el *deseo*». Remito al modélico estudio: «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula

*terario* con unos planteamientos híbridos donde habían de fundirse la epopeya (en miniatura), la égloga y la elegía, la asombrosa *concordia discors* de la *Fábula de Polifemo y Galatea* ofrecería a los jóvenes poetas de inicios del siglo XVII el complejo modelo de un *relato lírico* sustentado en los remozados cauces del *epilio* alejandrino, «con tan nuevos y peregrinos modos» que muy pocos pudieron sustraerse a sus encantos.<sup>3</sup>

Desde el ámbito refinado y exquisito de la escritura culta, no parece exagerado afirmar que durante el Siglo de Oro, todo autor se mostraba «consciente de dirigirse a un lector competente», el escritor «confía en la fuerza de la tradición, o sea, en una especie de *pre-conocimiento* de la historia, que permite rellenar las elipsis de la narración lírica».<sup>4</sup> En efecto, dado que todo lector potencial familiarizado con los distintos *mitos* conoce de antemano la «historia», no será tanto la *matière* (*inuentio*) del relato, sino la *manière* (*dispositio, elocutio*) del mismo aquello que podrá cautivarle y sorprenderle. Pero, en ocasiones, la capacidad de maravillarse a un público docto residía también en el modo libérrimo de abordar las venerables historias míticas. En efecto, al tejer el *tapiz narrativo* de los antiguos mitos osado poeta áureo se podía permitir ciertas libertades e insertar nuevas tramas, coloridos hilos, inesperadas figuras en el paisaje. Según apreciaron los mismos comentaristas, tal fue el caso de Góngora:

---

barroca (1613-1624)» en A. Bègue y J. Ponce (eds.), *La fábula mitológica a nueva luz*, Número monográfico de *Lectura y signo*, 2010 (en prensa).

<sup>3</sup> Empleo la feliz acuñación («con tan nuevos y peregrinos modos») de Pedro Díaz de Rivas: *Anotaciones al Polifemo*, fol. 114 v. (nota 36, B.N.M. Ms. 3.906). Sobre la conveniencia del empleo de un concepto como el de *campo literario* en el contexto áureo, puede verse la reciente indagación de M. Blanco en torno a «Poéticas, retóricas y estudio crítico de la literatura», en *Penser la Littérature Espagnole. Bulletin Hispanique*, 1 (2004), pp. 213-233 (especialmente pp. 223-225).

<sup>4</sup> Maria Cristina Cabani, *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, p. 35.

Esta fábula de *Polifemo* y *Galatea* la trataron varios poetas. El nuestro unas veces se aprovecha de lo que contaron los otros: como de que la boca de la caverna cerraba una alta roca, que su cayado era un pino y su zampona de cien cañas, que un mismo albergue era del pastor y del ganado, que se mantenía de carne humana. Pero otras cosas añadió nuestro poeta para exornación de la fábula, como decir que el gigante se vestía de las mayores fieras que el monte tenía. Y no contento con esto, fingió también nuevos pasos en la fábula, como es éste de los amores de Palemo y desdenes de Galatea y cómo el Amor le hirió. Así finge el presente que Acis le dio a Galatea y cómo el amor le hirió a ella [...]. Parece del texto de la narración que cuando Polifemo cantó no sabía que Galatea amaba a Acis, pues en el tiempo que ella se enamoró de él y dieron principio a sus amores, el gigante estaba ausente de ellos y comenzó su cántico. Siendo así que los demás poetas fingen que cuando cantó estaba celoso de Acis y era sabedor de sus amores [...]. Y aun nuestro poeta finge que Acis pretendía enamorar a Galatea y Ovidio dice que ella lo perseguía [...]. Licencia es frecuentísima en los poetas el variar las fábulas y sólo atender a hablar con propiedad y verisimilitud, y es cierto género de gala el hacer esto disponiéndolo con nuevos colores de invención, con que la fábula común se hace como propia.<sup>5</sup>

El elocuente párrafo de Pedro Díaz de Rivas ilumina una parte nada desdeñable de la manera de proceder gongorina al abordar la «exornación de la fábula», ya que el genial racionero no dudaría en «variar» los dechados antiguos recurriendo a «nuevos colores de invención». Los cambios en la iconografía de los protagonistas (el novedoso «pellico» que identifica al jayán como

<sup>5</sup> Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones al Polifemo*, fols. 113 v.-114 r. y 127 r. (B.N.M. Ms. 3.906).

cazador), la irrupción de nuevos personajes (Palemo, en tanto galán secundario), la dislocación de los ejes temporales (el cíclope descubre los amores de Galatea y Acis tras su canto y así el motivo de los celos queda lógicamente desterrado de su *cantinel*), el reajuste de los focos sensuales en el pormenorizado relato amoroso (la seducción parte de Acis, que se mueve en los cauces de la estratagema), la inesperada écfrasis del arco y la aljaba procedentes del remoto Oriente (inspirada por Stigliani)... todos estos elementos y algún que otro más subrayan la voluntad gongorina de no limitarse a combinar los míticos hilos tejidos en los autorizados modelos de Homero y Virgilio, Teócrito y Ovidio. De alguna manera, la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* plantea mediante tales opciones una simpar tensión entre tradición y originalidad, de modo semejante al refinado complejo de hibridación de un género mixto como el epilío, siempre en constante equilibrio, a medio camino entre narración y lirismo.

Sin duda, el *Polifemo* de Góngora presentaba ante sus sorprendidos lectores secentistas una altísima tensión entre elementos líricos y narrativos, imposible de mantener en una epopeya al uso, pero relativamente factible en el marco helenístico del *epos en miniatura*. El carácter de Góngora, tan reacio al cauce amplio y prolijo de la epopeya, le llevaría a optar por la brevedad del relato como ideal estilístico, en la misma línea de un Calímaco burlón y exigente (toda vez que «un libro grande es un gran mal», pues conduce a sus lectores hacia la monotonía y el aburrimiento). El gusto por la *concisión* y la *intensidad* se desprende no sólo del cultivo de dicho género culto, sino de afirmaciones más sutiles recogidas en otros lugares, como la jocosa andanada que el genio cordobés lanzara contra «el carro largo de las obras de Boscán», cuya prolija fábula de *Hero* y *Leandro* no dejaría de ser

a sus ojos —se mire como se mire— un intento fallido.<sup>6</sup> Parafraseando al maestro de Alejandría, el creador de las *Soledades* avisaba también aquí: un *epilio largo* es un *mal epilio*.

Intensidad, concisión, estatismo, brevedad, innovación, expresividad, lirismo, narración, *pittoricità*... los conceptos que han servido para acotar el estudio del texto mitológico más complejo de la literatura barroca europea a menudo vienen a configurarse como pares de opósitos de entre los cuales interesa ahora escoger uno: lirismo / narratividad. Se podría mantener que modernamente la discusión académica en torno a dicho binomio quedaba inaugurada en 1925, cuando afirmaba Jorge Guillén acerca del «contenido narrativo» del epilio: «la aceptación de un *asunto* ya inventado significa, por de pronto, que el asunto no existe. No importa conocer el desenlace. No se cuenta con el interés *novelesco*. El *Polifemo* no es una *narración de aventuras*».<sup>7</sup> Desde las páginas de su desganada tesis doctoral, el poeta vallisoletano evidenciaba una inequívoca reluctancia a interpretar el poema bajo la óptica de los mecanismos narrativos insertos en el mismo. Vaya por delante que si, en efecto, las oc-

<sup>6</sup> Baste pensar en los dos expresivos cuartetos donde se previene contra la misma a los incautos: «Cualquier lector que quisiere / entrarse en el carro largo / de las *Obras de Boscán* / se podrá ir con él de espacio, / que yo a pie quiero ver más / un toro suelto en el campo / que en Boscán un verso suelto, / aunque sea en un andamio», *Romances* (ed. A. Carreira), Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. II, pp. 229-230. De manera algo chistosa, Góngora evidencia cómo el texto renacentista atenta contra la poética de un género (conciso y esencial) como el epilio, ya que el escritor catalán amplificaba allí los trescientos cuarenta y tres hexámetros de Museo hasta alcanzar la increíble cifra de dos mil setecientos noventa y tres endecasílabos sueltos. Para ver los procedimientos de la narración retardada y las prolijas digresiones del singular *epilio* quinientista, puede consultarse la moderna edición de Carlos Clavería: Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 245-324. Resulta asimismo de interés el trabajo de Catarina Maier-Troxler, «*Que me divierta / un poco del propósito empezado: el Leandro di Boscán come digressio*», en K. Maier-Troxler y C. Maeder (eds.), *Fictio poetica. Studi italiani e ispanici in onore di Georges Güntert*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998, pp. 99-111.

<sup>7</sup> *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 160-161.

tavas no plantean una «narración de aventuras», sin duda ofrecen un magistral ejemplo de relato donde alterna la plasticidad más sensual y la introspección psicológica.

Así pues, a partir de mediados de la década de 1920 podría documentarse la existencia de una pequeña tormentilla crítica surgida en torno a la cuestión baciyélmica de un poema considerado narrativo o lírico. De hecho, el problema quedaría casi definitivamente aclarado gracias a un trabajo del profesor Pozuelo Yvancos, que en una aproximación innovadora ha estudiado con profundidad «el conjunto de conexiones textuales que rigen la *arquitectura narrativa* de la *Fábula de Polifemo y Galatea*».<sup>8</sup>

La dilucidación del poema en tanto *arquitectura narrativa* no resultaría, con todo, aceptada por la entera comunidad de gongoristas. Una de las más reputadas especialistas en la materia, Giulia Poggi, aún había de formular el siguiente interrogante: «cabe preguntarse: ¿es el *Polifemo* de Góngora un poema lírico o narrativo?». Para acto seguido esbozar una respuesta:

Contestaré a estas preguntas citando una de las notas con que el joven Jorge Guillén comentaba, en 1925, las octavas del naufragio: «ahora se ve bien cuán lejos se halla una obra como el *Polifemo*, titulada fábula, del tono narrativo. Fábula es y donde ocurren acontecimientos y se desenvuelve una sucesión temporal. La quietud sojuzga, sin embargo, de tal suerte las concepciones gongorinas que late en su posible mínimo el pulso vivaz de todo cuento. Mientras refiere el autor, la ilusión del retablo —de escenas y figuras simultáneas— alucina. Sólo este relato corto, inserto en el relato

<sup>8</sup> José María Pozuelo Yvancos, «La *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora como poema narrativo», en *Philologica. Homenaje al profesor Ricardo Senabre*, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 435-460. Profundiza en esta misma línea de análisis otro estudio de este especialista en teoría literaria: «La metamorfosis de Galatea como *exemplum* retórico», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy I, II, III*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 43-53.

general promueve cierta aceleración narrativa que, por contraste, nos recuerda cuán poco fábula es esta *Fábula de Polifemo y Galatea*. No sé si Guillén conocía el *Polifemo* de Stigliani, pero sé que la definición de «flojedad anecdótica» es la más acertada para definir la falta de narratividad que, ya encauzada por Stigliani, Góngora consiguió reelaborar en vista de una unidad lírica superior.<sup>9</sup>

Pese a mi inveterada admiración por los trabajos de la profesora toscana, posiblemente un crítico de hoy no actuará del todo bien resignándose a aceptar la visión derrotista que plantea una imagen contrastada de Góngora bajo la siguiente especie: *acertado* poeta lírico, *fallido* narrador. De hecho, la presente indagación sobre el *tapiz narrativo* del *Polifemo* parte de una postura ambivalente, ya que asimismo puede considerarse ambigua la naturaleza de un texto complejo: el mito elaborado por Góngora se articula como *relato lírico*. Probablemente no convenga separar de forma tajante *lirismo* y *narración*, ya que acaso en fusión tan difícil radicara precisamente uno de los mayores hallazgos gongorinos. Así lo veía José María Micó, para quien la «virtuosidad lírica y descriptiva de las estancias» del *Polifemo* jamás llega a poner en cuestión «su sometimiento a una instancia superior de carácter narrativo». Por ello no resultaría descabellado afirmar que «en la *Fábula* gongorina, a pesar de su brevedad (en términos épico-narrativos) y de su unidad argumental (pues se centra en un solo mito), un ojo atento puede reconocer vestigios y evidencias de su condición de poema narrativo».<sup>10</sup> En esta misma

<sup>9</sup> «*Mi voz por dulce, cuando no por mía: Polifemo entre Góngora y Stigliani*», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 53-74 (p. 73).

<sup>10</sup> «*Ariosto en el Polifemo*», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 139-153 (la cita en p. 152).

línea, y de forma lapidaria, Enrica Cancelliere sostendría que en el epilio secentista «es una *narración visual* el procedimiento que determina el desarrollo de [la trama]». <sup>11</sup>

Una vez asumida la postura crítica de tan autorizados predecesores, parece, pues, que el deseable *consensus bonorum* existente entre la mayor parte de los estudiosos del gongorismo permitiría abordar el examen de la contextura narrativa de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, tratando ahora de calibrar la difícil armonía entre lo *relatado* y lo *elidido*. El examen del *tapiz narrativo* del *Polifemo* va a conducirnos seguidamente al estudio de un complejo tema: la presencia del *eros* en el epilio, junto con la opción aguda y recóndita de la *elipsis* y la perífrasis alusiva.



<sup>11</sup> «La imaginación científica y el *Polifemo* de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 19-47 (p. 22).



I.

EL PRUDENTE VELO DE UN SILENCIO FACUNDO:  
«EROS» Y «ELIPSIS»

Bajo el título de este epígrafe se esconde un hermoso sintagma mariniano («*l'accorto velame d'un silenzio facondo*») que puede orientar la lectura acerca de los *silencios* y *omisiones* presentes en un relato complejo. Obvio es que cada creador acota su terreno: todo poeta distingue entre aquello que desea referir y aquello que no debe, no quiere o no puede contar. Precisamente por ello, no estará de más traer ahora a colación el testimonio del mayor lírico del Barroco italiano. Como muchos recordarán, al concluir el idilio mitológico consagrado a Prosérpina, afirmaba Marino:

Quindi al pensier pietoso  
quanto si tace, imaginar ne lascio;  
e del greco pennello  
imitator novello,  
con l'accorto velame  
d'un silenzio facondo  
quelch'esprimer non so, copro et ascondo.<sup>1</sup>

Centrado en el rapto amoroso protagonizado por Plutón y la hija de Ceres, al narrador no le interesaba aquí contar la pere-

<sup>1</sup> *La Sampogna* (ed. V. de Maldé), Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1993, p. 340.



grinación de la inquieta madre de Prosérpina en busca de la nueva reina del mundo subterráneo. El relato del poeta partenopeo quedaba, pues, en suspenso y culminaba con un elocuente silencio. Orientando un poco la perspectiva, la opción del *cavalier* se me antoja quizá tan válida como la de aquellos otros escritores que al acometer ciertas materias sensuales dejaron al «pensier» de sus lectores «imaginar quanto si tace». En este sentido, poco se arriesga al sostener que el *silencio* y el *eros* se confabulan eficazmente en algunos poemas áureos para desatar la imaginación de sus más inmediatos receptores.

Para ponderar algunas sutiles estrategias narrativas presentes en el *Polifemo* resulta obligado acudir en primer lugar al testimonio de aquellos estudios consagrados a las *figure del silenzio*, a los cauces de una *retórica tácita*. Como bien se ha analizado, en términos generales el silencio «no se opone solamente a lo tumultuoso de la acción y al dinamismo sonoro, sino que actúa en sorprendentes funciones y en delicada matización estilística».<sup>2</sup> Si bien es cierto que para algunos «el silencio sería un vacío impenetrable e indescifrable y, por definición, algo de lo que no se podría hablar», no lo es menos que su aplicación a un relato se configura como elocuente ausencia.<sup>3</sup> Por ende, el estudio del recóndito *silencio* (o sus manifestaciones) en una obra literaria deberá comenzar por sus *aledaños*, esto es, por los significados y funciones que la tradición retórica ha querido atribuirle.

<sup>2</sup> Concha Zardoya, «Los silencios de *Don Quijote de la Mancha*», *Hispania*, XLIII, 3 (1960), pp. 314-319 (p. 314).

<sup>3</sup> Florence Béziat, *El silencio en el teatro de Tirso de Molina*, Madrid, Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2004, p. 11.

## I.I. EN EL UMBRAL DE LAS FIGURAS DEL SILENCIO:

## «RETICENTIA, AOSIOPEPIS, SIGNIFICATIO»

Como es sabido, en la *crisi* undécima de la primera parte de su inmarcesible relato alegórico, Baltasar Gracián recogía un aforismo tan elocuente como jugoso: «melancólico parece el silencio, mas al sabio nunca le pesó de haber callado». <sup>4</sup> Al hilo de tales palabras, a lo largo de las páginas siguientes se acotarán algunas de las estrategias retóricas del *silentium*, en cuanto recurso en el que confluyen rasgos de prudencia y visos de potencia oratoria. Cuanto ahora nos interesa tiene que ver, fundamentalmente, con la «semantic ellipsis», con aquellos silencios que se construyen «leaving something unspoken or dissimulated», a través de variadas argucias de «elliptic allusiveness». Por supuesto, todo eso vendría a incidir en mecanismos afines como «the allusion or the *sottinteso*». <sup>5</sup>

Mediante un breve panorama en torno a las reflexiones sobre el silencio elaboradas por el *ars bene dicendi*, se tratará de pertrechar a los lectores con una serie de herramientas conceptuales que van a permitir la ulterior interpretación de los elementos elididos en el hermético poema de Góngora. En este sentido, resulta forzoso ahondar teóricamente en una serie de artificios (de naturaleza más o menos enigmática) que van a incidir en una cuestión capital para la recta comprensión de la obra gongorina: el problema del *erotismo* o —en el decir de Salcedo— la *honestá oscuridad*. Por supuesto, todo ello oscilaría

<sup>4</sup> *El Criticón* (ed. Antonio Prieto), Barcelona, Planeta, 1992, p. 132.

<sup>5</sup> Recupero el sintagma «figuras del silencio» de un sugestivo estudio de Edoardo Saccone: «Figures of silence in the *Orlando Furioso*», *Modern Language Notes*, 107 (1992), pp. 36-45.

entre dos polos bien conocidos, que conforman el habitual contraste entre *lo dicho* y *lo sugerido*.<sup>6</sup>

Desde el punto de vista de la codificación oratoria, el fenómeno de la *elipsis* narrativa se ha de poner en relación con la *significatio* (o ‘énfasis’) y con la *abscisio* (o ‘aposiopesis’). Según estableciera categóricamente la *Rhetorica ad Herennium*:

*Significatio est res quae plus in suspicione relinquit quam positum est in oratione. Ea fit per exsuperationem, ambiguum, consequentiam, abscisionem, similitudinem [...]. Per abscisionem [fit] si, cum incipimus aliquid dicere, deinde praecidamus, et ex eo quod iam diximus sati relinquitur suspicionis, sic: «Qui ista forma et aetate nuper alienae domi —nolo plura dicere».*<sup>7</sup>

Por cuanto ahora interesa, el anónimo autor de esta antigua *retórica* insistía en acotar aquel «énfasis» obtenido a través de la *aposiopesis*, cuya fuerza expresiva radica precisamente en la conjunción del corte abrupto del relato y la insidia maliciosa plasmada en ciertos elementos diseminados con anterioridad, toda vez que éstos van a arrojar sobre lo omitido una obvia sospecha. Esto es, en el *énfasis por aposiopesis* se hace que un mensaje inequívoco cale en la mente de los receptores sin tener

<sup>6</sup> Desde el plano verbal, el binomio resulta extrapolable a la habitual distinción puritana entre *erotismo* y *pornografía*. Para deslindar tal argumento, resulta de obligada lectura la monografía de J. I. Díez, *La Poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003 (en especial, pp. 19-25).

<sup>7</sup> *Rhetorica ad Herennium* (ed. Harry Caplan), London-Cambridge, William Heinemann-Harvard University Press, 1968, pp. 400-402. ‘El *énfasis* es aquella figura que consiste en dejar sospechar más de aquello que se afirma realmente. Puede producirse mediante la hipébole, la ambigüedad, la consecución lógica, la aposiopesis y la analogía [...]. El *énfasis* se obtiene mediante la aposiopesis cuando se comienza a decir algo y abruptamente nos detenemos, mas cuanto se ha dicho deja ya suficientes pistas para sospechar lo que se sigue, aunque verbalmente no se llegue a decirlo. Por ejemplo: ‘Él, que tan atractivo y joven era, recientemente en casa de un desconocido... no quiero decir más’.

siquiera necesidad de referirlo o verbalizarlo por completo. En esa misma línea, precisaría Lausberg:

La *reticentia* es la omisión de la exteriorización de un pensamiento, omisión dada a conocer mediante el corte de una frase comenzada o, a veces, declarada expresamente después [...]. La *aposiopesis* calculada descansa en un conflicto entre el contenido de la manifestación omitida y un poder que se opone a esta manifestación y la rechaza. Este poder puede ser [...] el público [...]. La *aposiopesis* enfática se basa en que la manifestación omitida es comprendida, sin embargo, por el público en sus líneas generales según designio del orador [...]. La *aposiopesis* por respeto al público abraza la omisión de manifestaciones desagradables al público y, sobre todo, el pudor ante contenidos lesivos o malsonantes [...]. La evitación de la manifestación completa mediante la *aposiopesis* la aprovecha la *aposiopesis* enfática para presentar el objeto como mayor, más temible y —precisamente— inexpresable. Precisamente en esta condición de la exigua manifestación de un objeto para poder presentarlo como grande a la adivinación y a la conjetura es en lo que consiste el énfasis.<sup>8</sup>

La aportación del gran estudioso de los vínculos entre literatura y oratoria revela ahora que la *aposiopesis enfática* resulta de suma utilidad cuando el escritor debe abordar el tratamiento de contenidos que pueden resultar «lesivos» para el «pudor» del público. De manera paulatina, los cauces oratorios van conduciéndonos, pues, a la cuestión capital del *eros* y su tratamiento por parte de la poesía elevada.

<sup>8</sup> Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1991, vol. II, pp. 278-281.

Con ánimo de no alargar en exceso el recorrido por la codificación propia del *ars bene dicendi*, presentaría —por último— sumo interés aquella sintética visión pergeñada por el malogrado José Antonio Mayoral:

La tercera figura de este grupo, designada con los términos *interrupción*, *reticencia* o *aposiopesis*, suele ser considerada como la vertiente textual de la figura gramatical de la *elipsis*, hecho al que de algún modo ya se refiere Sánchez de las Brozas (*Minerva*, 317) y que posteriormente reafirmará Correas en la caracterización que se aducirá a continuación. Bajo esta figura se representa lo que, convencionalmente, cabe tener por grado máximo en las varias manifestaciones discursivas del fenómeno de «supresión u omisión de segmentos textuales» de un texto dado. Definida de forma lapidaria por autores como Sánchez de las Brozas (347) o Jiménez Patón (134), merece, en cambio, mayor atención por parte de Correas, quien se refiere a ella en estos términos: «la *aposiopesis*, en latín *reticentia*, en romance *callamiento*, es cuando con advertencia y de industria, o interrumpida la oración [‘discurso’] con enojo y pasión se calla algo que fácilmente se entiende, y en esto difiere esta figura de la *elipsis*, que en faltar ambas son iguales y es muy buena usada con prudencia y a tiempo y si no será viciosa».<sup>9</sup>

Como se ve, en la sabrosa dicción áurea, el *callamiento* (o *reticencia*, o *aposiopesis*) revelaría por parte del escritor «advertencia e industria», toda vez que el *ocultamiento* u omisión de determinados segmentos textuales comprometidos abonan su prudencia y convencen sin palabras (pues *al sabio nunca le pesó de haber*

<sup>9</sup> *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 196. Aclara Fernando Lázaro Carreter —con el recuerdo de Mayans— que la *aposiopesis* supone una «interrupción brusca del discurso con un silencio porque es tal lo que se había de decir que cualquiera lo entiende, o por no decir cosas indignas». *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1990, p. 53.

*callado*). En definitiva, no se dicen *cosas indignas* mas, por medios oblicuos, todos *las entienden*.

Más allá de los antiguos cimientos retóricos del discurso en torno a las *figuras del silencio*, hoy día se antoja obligada la consulta del sugerente estudio de las bases conceptuales que algunos intelectuales hispano-americanos han tratado de distinguir en el marco amplio de la cultura secentista. Ante todo, figura señora la teoría en torno a la *elipsis* elaborada por el gran maestro del movimiento *neo-barroco*, Severo Sarduy. Acaso en las líneas siguientes pueda condensarse su interesante propuesta:

La *elipsis* arma el terreno, el suelo del Barroco, no sólo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico —supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa—, sino en un registro más amplio: supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente, *caravaggismo* [...]. El apogeo de la *elipsis* en el espacio simbólico de la retórica, su exaltación gongorina, coincide con la imposición de su doble geométrico, la *elipse* [...]. En la figura retórica, en la economía de su potencia significante, se privilegia, en un proceso de doble focalización, uno de los focos en detrimento del otro. La *elipsis*, en sus dos versiones, aparece dibujada alrededor de dos centros: uno visible (el significante marcado / el Sol) que espelnde en la frase barroca; otro obturado (el significado oculto / el centro virtual de la *elipse* de los planetas), elidido, excluido, el oscuro.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> «Elipsis: Góngora», en *Ensayos generales sobre el Barroco*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 186-194 (la cita en pp. 186-187). Una reflexión sobre la estética del escritor cubano ofrece Irlemar Chiampi en «La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno (Sobre Severo Sarduy)», *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 42-59.

Según evidencia el intelectual cubano, en algunos textos (e imágenes) barrocos se produce una significativa alternancia entre un juego de *luz* y un juego de *tinieblas*; se verifica en ellos una presencia de la *palabra* y una ausencia que sólo es revelada por un *silencio*. A modo de singular oxímoron, tales opósitos constituirían un doble foco, un centro dual donde la cara oculta resulta de igual (o mayor) trascendencia que la faz vista. Desde el punto de vista narrativo, la selección de determinados episodios contados entraría en el haz de luz, la omisión de determinadas escenas caerá bajo el haz de tinieblas. En el caso concreto que ahora nos ocupa, para evidenciar aquello a lo que nos referimos, quizá sea útil esbozar un pequeño resumen del «contenido narrativo» de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

La acción transcurre en la isla de Sicilia durante una sola jornada del mes de julio, bajo el sol abrasador de la canícula. El cíclope Polifemo (cuya pormenorizada descripción lo liga a las montañas, lo telúrico, las profundas tinieblas y lo rústico) está enamorado de la blanca Galatea (la deslumbrante pintura de la más bella de las nereidas vincula a la protagonista con lo acuático y cristalino, con la luz, la aérea gracia y la huidiza frialdad). En realidad, todo el panorama insular del mar y la tierra arde de amor por la bella ninfa: los pastores, los labradores, las deidades acuáticas (Glaucó, Palemo). A salvo de sus apasionados adoradores, Galatea decide reposar a la sombra de un laurel, ya que bate fuerte el sol de mediodía. Mientras la bella duerme, llega al ameno paraje un apuesto cazador, Acis, quien, al tiempo que sacia su sed bebiendo de las aguas de un arroyo cercano, contempla ensimismado la figura durmiente. Impelido por la hermosura de la nereida, suavemente, sin despertarla, el robusto garzón deposita a sus pies una ofrenda rústica (almendras, manteca, miel) y nuevamente trata de refrescarse, mojando sus manos y su frente. El rumor de las aguas alte-

radas despierta bruscamente a Galatea, que teme ser sorprendida por uno de sus pretendientes. Al ponerse en pie descubre los tres dones que habían dejado ante ella y comienza a fantasear acerca de la identidad del desconocido adorador. En ese momento, Cupido decide poner fin a los desdenes de la ninfa y bajo un mirto la asaetea con un dorado arpón. Instigada por la curiosidad, con naciente cuidado amoroso, la blanca ninfa comienza a buscar por los alrededores al joven que ha venerado su persona y respetado su sueño. A la sombra de un mirto descubre lo que anhela: con suma astucia, el atractivo Acis finge dormir, de modo que ella pueda contemplarlo a su sabor, sin sentirse en peligro o experimentar vergüenza. Admirada por la fuerza y belleza del joven, paso a paso, la nereida se va acercando a la figura yacente del varón. La estratagema de Acis ha dado resultado: cuando Galatea se halla muy cerca de él, éste se pone en pie rápidamente y trata de reverenciarla de forma algo osada, inclinándose ante ella para besar su áureo calzado. Rendida ya en parte a los requerimientos amorosos, la ninfa le invita a ponerse de pie. Toda la naturaleza se confabula ahora para conformar un entorno paradisiáco apropiado a los deleites de Venus: del dosel de una roca penden recamadas cortinas de hiedra, el suelo está cubierto de una suntuosa alfombra de flores, el zureo de una pareja de palomas acompasa con su turbador ritmo el impulso amatorio. Instigado por el ejemplo de las aves, Acis trata de avanzar en la consecución de placeres, pero con tímido pudor Galatea trata de refrenarle. El deseo sigue atenazando al joven héroe, que se siente ahora como el condenado Tántalo entre las vedadas aguas (el brillo cristalino del cuerpo de la nereida) y los frutos prohibidos (los senos). Incapaz de resistir por más tiempo, el atrevido Acis besa con ardor la boca de la nereida; en ese momento Cupido provoca una lluvia de violetas y alhelíes, que se vierte sobre el ameno lugar, transformado ya en lecho nupcial de los amantes. El sol se estaba poniendo en Occidente cuando el Cíclope, ciego de amor, decidió ponerse a entonar

sobre un farallón su amoroso canto. Al escuchar la música de la zampoña, la ninfa fue presa del terror y enlazó con sus brazos el cuerpo de su amado Acis, de cuyo desastrado fin se auguran malos presagios. En ese momento, la voz del jayán comenzó a difundirse por el paisaje insular, como si de un temible trueno se tratara. A través del amoroso discurso entonado, Polifemo enumera sus riquezas, exalta su alta prosapia (es hijo del numen soberano del Océano), pondera la belleza y esquivez de la ninfa, al tiempo que la invita a abandonar las aguas y a corresponder sus sentimientos. En su peculiar *paraclausithyron*, el cíclope refiere cómo ayudó a un mercader genovés que había naufragado: tras ofrecerle la hospitalidad de su cueva, éste le correspondió con un suntuoso regalo (un arco y una aljaba de tallado marfil), que ahora el monstruoso galán quiere poner a disposición de la nereida. Todavía no había concluido el canto polifémico, cuando unas cabras se atrevieron a pacer entre las vides. Molesto por tal osadía, el jayán comenzó a arrojar piedras con su honda, tratando de amedrentar a los audaces animalejos, intentando obligarles a abandonar el paraje. Infaustamente, la lluvia de rocas rasgó el cortinaje de hiedra que velaba el tálamo de los amantes, lo que provocó la huida de éstos en apresurada carrera. Salvando afiladas rocas y puntiagudas espinas, Acis y Galatea trataron de ponerse a salvo del ataque, mas fue entonces cuando la portentosa vista del cíclope descubrió a la pareja. En ese instante, la ira de Polifemo era semejante al poder destructor del rayo: con devastadora fuerza arrancó una enorme roca y la arrojó sobre el garzón, aplastándolo. Desesperada, Galatea requiere la intervención de los dioses marinos, que acuden en su auxilio. Sólo entonces tiene lugar el prodigio: la sangre que manaba bajo el escollo homicida se transformó en corrientes aguas. La fluidificación de Acis convertido en río le lleva hasta el mar, donde se reúne con Doris, la madre de las nereidas, que le acogerá aclamándole como deidad fluvial y nuevo esposo de Galatea.

Como se aprecia en un rápido bosquejo, la concentración de la historia se traduce en un rasgo de inusitado clasicismo, ya que la entera *fábula* esta concebida bajo la neo-aristotélica especie de la unidad de acción (la desastrada historia del triángulo amoroso que forman Acis, Galatea y Polifemo), la unidad de lugar (Sicilia) y la unidad de tiempo (una sola jornada).<sup>11</sup> Mas en el mero plano de la diégesis, por cuanto ahora nos interesa, el narrador establece dos marcas cronográficas. La entrada en escena del *Symaethius heros* y del cíclope presenta singular interés en el marco amplio del relato, ya que las estancias XXIV y XLIII evidencian que Acis llegó al paraje ameno con el calor asfixiante del mediodía y Polifemo se dispuso a entonar su canto bajo la luz dudosa del atardecer:

Salamandria del Sol, vestido estrellas,  
latiendo el can del cielo estaba, *cuando*  
[...] *llegó Acis.*  
Su aliento humo, sus relinchos fuego,  
si bien su freno espumas, ilustraba  
las columnas Etón que erigió el griego  
do el carro de la luz sus ruedas lava,  
*cuando* de amor *el fiero jayán* ciego  
la cerviz *oprimió* a una roca brava.

Mediante suntuosas perífrasis mitológicas, el poeta hace irrumpir a los personajes masculinos con giros similares: tras la marca cronográfica, se dispone el marcador temporal («cuando»), el sujeto

<sup>11</sup> El detalle cronológico de una acción mítica que transcurre en el marco de un solo día puede reconocerse asimismo en la *Hécate* de Calímaco. Dicha información (importante desde la óptica de un género breve como el epilio) puede ampliarse en el estudio de Alan Cameron: «Genre and style in Callimachus», *Transactions of the American Philological Association*, CXXII (1992), pp. 305-312.

y el verbo en pretérito perfecto simple. La secuencia temporal que se establece en la narración no presenta, pues, ninguna ambigüedad a la hora de ser interpretada. Ahora bien ¿hay algo que no se diga de manera explícita?, ¿acaso alguna cosa no se narra pormenorizadamente? El lector atento debe recordar que la octava XLII se cerraba con un endecasílabo («tálamo de Acis *ya* y de Galatea») cuyo significado inmediato no deja resquicio a la duda: la pareja formada por el bello garzón y la radiante ninfa están cumpliendo con *todos* los ritos de Venus en el ameno lugar. La desfloración de la nereida debió de ocurrir, pues, en torno al mediodía. Con *el prudente velo de un silencio facundo*, el narrador suspendía aquí el relato para proseguir con el hilo de los acontecimientos a las últimas horas del crepúsculo vespertino (estancia XLIII). Pese a que no se recalca de modo excesivo, esa *falla temporal* veda a los lectores lo sucedido entre la pareja durante más o menos ocho horas. Mas el malicioso narrador, no contento con el recurso de apelar a la desbocada imaginación de los lectores, en la octava LX dará alguna noticia de lo que seguían haciendo Galatea y Acis al atardecer, pues presenta a los «dulces dos amantes» apenas «desatados de los nudos más süaves». En ese sentido podría sostenerse que en el marco amplio del epilio asistimos a un verdadero *triumfo del silencio*:

La palabra eludida sabemos que fue fundamental en Góngora. Su pretensión —bajo el dictado de Ovidio— no fue otra que la de evocar en el lector un mundo de imágenes, vale decir, palabras que no necesitaban ser nombradas para existir en el poema. Se trata de un silencio creador suscitante de cuanto la lectura va a hacer surgir más allá de lo explícito.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Aurora Egido, «La poética del silencio en el Siglo de Oro: su pervivencia», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84 (p. 82).

En definitiva, durante un número de horas no desdeñable, la *copia gentil de amantes nobles* formada por el garzón y la nereida se consagró a una de las actividades más placenteras que puedan conocer los seres humanos: el narrador no ha proferido cosa alguna que resulte lesiva para el pudor del público, mas todos han entendido claramente qué es aquello que se omite.

Ese primer *triumfo del silencio* se hace, además, doble al contemplarse bajo otro plano ontológico. En efecto, desde el ámbito del universo relatado, el silente cortejo de Acis (ofrenda de dones rústicos, respeto a la ninfa dormida, fingido sueño del joven héroe) alcanzaría aquello que ningún otro esforzado pretendiente había logrado. En suma, el tácito cortejo de Acis obtuvo el triunfo amoroso allí donde no pudo coronarse con la victoria el canto de Polifemo.<sup>13</sup>

Esbozando otro tipo de asedio, conviene también notar que las huellas poco rumorosas del término «silencio» en la *Fábula de Polifemo y Galatea* permitieron al poeta orquestar matizados acordes. Por vez primera se encuentra el vocablo en la «Dedicatoria al conde de Niebla» (estancia III, v. 18), a quien se exhorta a mantener —con prodigiosa *mutatio epithetorum*— un «ocio atento», un «silencio dulce», lo que permitirá un estado de ánimo favorable a la percepción del prodigioso relato.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Véase el análisis de Richard Sanger, «Courtship and poetry in Góngora's *Polifemo*», *Journal of Hispanic Philology*, 9 (1985), pp. 121-132. Apuntaba además el contraste *canto infructuoso / silencio triunfante* R. John McCaw: «The mute interaction between Acis and Galatea is an interpersonal, physically charged mating ritual. These two instruments of courtship —Polyphemus's vocalized detachment and Acis's silent interaction— compete with each other [...]. The sexual triumph of Acis celebrates erotic passion and punishes contemplative love». La cita procede de «Turning a blind eye: sexual competition, self-contradiction, and the impotence of pastoral in Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea*», 127 (1999), pp. 27-36 (pp. 29-30).

<sup>14</sup> He estudiado el alcance y las funciones de dicha figura en «La forja del *estilo sublime*: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora», *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009. Sobre la figura de don Manuel Alonso de Guzmán y Silva, puede verse «Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo», *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146.

La segunda ocasión que viene a enmarcar dicha voz se encuentra en el remate de la vigésimo segunda octava, esto es, en la apremiante exhortación dirigida a Cupido por parte del narrador: «¡Revoca, Amor, los silbos, o a su dueño / el silencio del can sigan y el sueño!». Como todos recuerdan, el misterioso dístico parece invocar al dios de los enamorados para que ponga fin a la dura vigilia de unos pastores atormentados por la pasión. Ambos endecasílabos se construyen sobre una pensada armonía fónica en la que confluyen laterales y sibilantes con prodigiosa melodía que exhorta al descanso: «Revoca Amor LoS SiLboS o a Su dueño / eL SiLencio Sigán y eL Sueño». <sup>15</sup> Por último, de nuevo el sueño (esta vez fingido) y el silencio se dan la mano en la estrofa XXXIII: «El bulto vio y haciéndolo dormido, / librada en un pie toda sobre él pende, / urbana al sueño, bárbara al *mentido / retórico silencio* que no entiende». Como evidencia el pasaje, la blanca ninfa se queda absorta al contemplar la robusta belleza del joven que finge dormir. Algo ingenua, Galatea no capta la sutil insidia que ha urdido Acis, pues con el falso sueño la convence para ir acercándose a él, como si de un *elocuente y tácito discurso* se tratara. Comentaristas aureoseculares tan perspicaces como Andrés Cuesta han acotado así el alcance del «mentido retórico silencio que» la nereida «no entiende»:

Silencio *mentido*, esto es ‘fingido’. *Retórico* quiere decir ‘con artificio’. Porque, como los retóricos con el artificio de su decir procuran persuadir alguna cosa, así Acis con el silencio fingido quería

<sup>15</sup> Sobre los contactos del pasaje con otras troquelaciones gongorinas afines, puede verse «*La música silente: breve apunte de fonostilística*», *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 317-321.

atraer el amor de Galatea. Y fuera de esto, no tan metafóricamente dijo ‘retórico’, pues los retóricos no sólo enseñan cuándo y cómo y a dónde y a quiénes se ha de hablar, sino también en qué ocasión y lugar hemos de callar. Y así podemos a este silencio que se hace con tal artificio llamarle retórico.<sup>16</sup>

Según establece el helenista de la Universidad de Salamanca, la estratagema del cazador sículo podría contemplarse —siempre bajo la óptica del *ars bene dicendi*— como una singular suerte de *énfasis por aposiopesis* que no llegó a captar la destinataria. Por su parte, Pedro Díaz de Rivas afirmará en su *commento* al pasaje:

*Fingiendo sueño al cauto garzón halla.* [Acis recurre a este subterfugio] o ya por gozar más a su placer de la vista de Galatea; o ya para que ella, sin empacho de la modestia, contemplando su figura y talle se enamorara; o ya para ver y escudriñar los naturales movimientos y afectos con que Galatea lo miraba. *Bárbara al mentido.* Porque no entendía la ficción del sueño de Acis, el cual pretendía engañarla dejándose ver. Y así era aquel *retórico silencio*: porque con él persuadía y la movía a amarlo con la belleza de su rostro, junto con la cortesía de los presentes y de no haberle inquietado el sueño.<sup>17</sup>

Salvando las pertinentes distancias, la estratagema urdida por Acis se asemeja en cierto modo a la finísima táctica narrativa empleada por el autor. El *Symaethius heros* vence el pudor de Galatea instándola a romper las distancias, a acercarse a él; Acis

<sup>16</sup> *Anotaciones al Polifemo*, fol. 373 v. (B.N.M. Ms. 3.906).

<sup>17</sup> Ed. cit. fol. 121 v. (B.N.M. Ms. 3.906).

la convence con el *retórico silencio* de un sueño fingido y con la elocuente belleza de su cuerpo y de su rostro. Por su parte, el genial poeta presenta ante los asombrados ojos de sus lectores el amplexo de una pareja de enamorados mediante quiebros alusivos, rodeándolo de un silencio elocuente, cubriéndolo con el velo de una omisión que invita a los receptores del poema a suplir tal ausencia con las audacias de su fantasía.

Cabe subrayar que el *énfasis* de aquel salto temporal que se produce entre las octavas XLII y XLIII del epilio no puede ser entendido en su plenitud sin antes examinar (aunque sea de modo fugaz) la difícil cuestión del erotismo culto y la tácita estrategia de detracción de datos, o, dicho en modo más poético, la compleja alianza existente entre el velo de la prudencia y la silente revelación.<sup>18</sup> A lo largo de los apartados siguientes se intentará esbozar un panorama diacrónico en torno al tratamiento del mito del enamorado Polifemo y la relación —más o menos explícita— de los poemas con el *eros*. Una vez elaborado el tapiz histórico que servirá como valor de contraste para juzgar la opción elegida por Góngora, habrá aún de analizarse el texto del *Polifemo* a la luz de un doble silencio. En efecto, quizá resulte plausible la opción crítica de enlazar dos fenómenos que apenas esconden cierta secreta afinidad: la *elipsis* narrativa (en tanto gran ausencia apreciable en el plano macrotextual) y la *perífrasis* o alusión recóndita (como pequeño vacío referido ahora al plano microtextual).<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Ensayo distintas estrategias de aproximación a los textos lascivos del Siglo de Oro, A. L. Martín en un ensayo capital: *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2008.

<sup>19</sup> Ha estudiado la *metáfora*, la *omisión* de la palabra en tanto «catachresis» Paul Julian Smith: «The *Polifemo*: narrative and catachresis», en *The Body Hispanic. Gender and sexuality in Spanish and Spanish American Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1989, pp. 60-67. Mi enfoque tiene poco que ver con el del conocido investigador británico.

## I.2. TRADICIONES DE LA «OSCURIDAD HONESTA»: DE OVIDIO A MARINO

Bajo el sintagma «oscuridad honesta» podría aglutinarse una compleja serie de fenómenos de «encubrimiento» (más o menos poético) relacionados con la esfera de la sensualidad. Los mismos vienen a entrelazarse hasta formar un irisado *velo* que permitirá a los autores antiguos la difícil tarea de «conciliar proximidad y distancia, intimidad e impersonalidad, la intensa lascivia y la elegante honestidad».<sup>20</sup> En esta línea, el examen de un conjunto significativo de textos latinos, neolatinos, italianos y españoles nos permitirá distinguir una singular «combinación —siempre renovada— de los motivos clásicos con un vocabulario petrarquista sacado de sus quicios, en el que cobran imprevistos matices el fuego y la nieve, los materiales preciosos y florales del cuerpo, las flechas y heridas, la vida y la muerte». En definitiva, este asedio a los mecanismos de la *oscuridad honesta* pretende aclarar —al menos parcialmente— aquellos procedimientos literarios que «contribuyen a dotar de dignidad estética la pintura del deleite sexual».

### I.2.1. *Del morigerado Ovidio*

En el ámbito de la literatura greco-latina quizá ningún autor se haya ganado con más mérito que Ovidio el honroso título de *magister amoris*. Desde el cauce elegíaco de los tres libros de los *Amores* a la triaca de los *Remedia*, pasando por el entorno sen-

<sup>20</sup> M. Blanco, «La *honesta oscuridad* en la poesía erótica», *Criticón*, 101 (2007), pp. 199-210 (seguidamente espigo una serie de frases de la p. 208).

timental de las *Heroidas* y, por supuesto, toda la panoplia de *furta* evocados en las *Metamorfosis*, pocos escritores se han dedicado con tanto denuedo a represar en sus versos la infinita casuística del universo amoroso así como los incomparables deleites que de él dimanaban.<sup>21</sup> Tal como la tradición crítica ha señalado, el principal tema secundario en la compleja epopeya metamórfica (después de las *transformaciones*) no es otro que el *amor*, entendido en todas sus variantes posibles, ya sancionadas por la comunidad, ya culpables (conyugal, incestuoso, adulterino, bestialismo, homosexualidad, lesbianismo...). Tampoco se descubren nuevos mundos al indicar que la salacidad de numerosos relatos ovidianos motivarían, significativamente, la prohibición de su lectura en los centros más severos de la educación católica.<sup>22</sup>

La historia triangular que plantean los amores de Acis y Galatea, querida en vano por el cíclope Polifemo, se considera hasta la fecha una innovación debida al genio de Ovidio. Los *idilios* VI y XI de Teócrito recogían ya la estampa bufa del jayán enamorado de la más bella entre las nereidas, pero —al parecer— los textos griegos no hablaban de la pasión que aquélla compartió con el joven cazador sículo hijo de Fauno y Simetis. Desde un punto de vista funcional, la inserción de Acis en el relato del décimo tercer libro de las *Metamorfosis* (vv. 738-

<sup>21</sup> Ha estudiado el tema Jean-Marc Frécaut en *L'esprit et l'humour chez Ovide*, Grenoble, Presses Universitaires du Grenoble, 1972, pp. 246-260. Sobre la sexualidad en el marco de los *Fastos*, véase A. Barchiesi: *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 226-241.

<sup>22</sup> Por fortuna, este tipo de prohibiciones nunca ha tenido mucho éxito. Ahora bien, no estará de más recordar los truenos que bajo el título de *Antiovidianus* clamaron a finales del Quattrocento contra «las sucias e impías obras de Ovidio, que ponen al estudiante en manos del diablo». Remito al estudio capital de Bodo Guthmüller, «Un curioso caso di censura d'immagini: le illustrazioni ovidiane del 1497», *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 238.

899), a un tiempo, permitía al sulmonense acometer una narración etiológica (con la que explicaba el origen de un río en Sicilia llamado Acis) y describir pormenorizadamente la transformación del joven en curso de agua y deidad fluvial (*motivo vinculante* de los —aproximadamente— doscientos cincuenta epilios que integran el volumen). La pregunta que cabe ahora hacerse es la siguiente: ¿qué lugar reserva Ovidio a la sensualidad en el mito que refiere los vínculos de Polifemo, Galatea y Acis? A lo largo de las siguientes líneas trataremos de esbozar algunas respuestas.

Un medio oportuno de aproximación a la elaboración sensual del tema amatorio suele venir dado por el examen de las diferentes «fórmulas de la visión» que cada poeta desea incorporar al relato. Según las marcas pautadas por tal vía de análisis, a continuación nos haremos eco de la varia formulación de la *opsis* en el epilio latino. Como bien se recordará, el vate de Sulmona construía dos breves escenas en torno al satisfecho Polifemo basadas en el motivo de la autocontemplación: «*Iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam / et spectare feros in aqua et componere uultus*» (XIII, 766-767); «*Certe ego me noui liquidaeque in imagine uidi / nuper aquae, placuitque mihi mea forma uidenti. / Adspice sim quantus!*» (XIII, 840-842).<sup>23</sup> Tras arreglarse la hispida barba, el *ferus Cyclops* emplea las aguas marinas como espejo natural y, de hecho, llega a mostrarse contento al ver su peculiar «belleza» reflejada en las mismas: el tremendo afeitado con hoz ha tenido éxito. Por otro lado, el segundo fragmento (puesto en boca del jayán) no sólo evidenciará la jactanciosa satisfacción que éste experimenta con la visión narcisista de su propia imagen, sino que va a culminar en una invitación a la ninfa para que

<sup>23</sup> *Metamorfosis* (ed. A. Ruiz de Elvira), Madrid, CSIC, 1994, vol. III, pp. 113 y 116.

ésta aprecie con sus propios ojos el ingente tamaño que le caracteriza («¡contempla cuán corpulento soy!», le dirá orgulloso). Tal como plantea la narración de Ovidio, este breve haz isotópico de la *visión* (*spectare, uidi, uidenti, adspice*) no llega a configurarse como expresión o vehículo del deseo entre los polos masculino y femenino de la historia. En última instancia, la autocontemplación referida a un gigante —bien satisfecho de su singular prescancia— sólo evidencia un indudable desajuste con la realidad, ya que el juicio de aquél se muestra muy lejano de los más extendidos cánones de belleza. Con cierta malicia, el narrador pintaba al cíclope o bien inmerso en una actitud bobalicona (la del orgullo y exaltación de una hermosura que no es tal) o bien perdido en las trampas de la negación (ya que Polifemo acaso pretendiera engañar y engañarse con afirmaciones de tal tenor).

Del ensimismamiento contemplativo del *exclusus amator* hemos de pasar ahora al axis trágico del relato, ya que una verdadera cascada de *verba videndi* recoge el momento fatal del descubrimiento de los amantes por parte del rival celoso (XIII, 870-875):

*Talia nequiquam questus (nam cuncta uidebant)  
surgit et ut taurus uacca furibundus adempta  
stare nequit siluaque et notis saltibus errat:  
cum ferus ignaros nec quicquam tale timentes  
me uidet atque Acin. «Uideo»que exclamat «et ista  
ultima sit, faciam, Veneris concordia uestrae».*<sup>24</sup>

Al inicio del pasaje, Galatea admite que desde su escondrijo ella lo había observado todo (la irrupción del cíclope en escena y

<sup>24</sup> Ed. cit., p. 118.

cómo éste entonara su retumbante canto de amor). La mirada de ella (*uidebant*) se detiene aquí y el relato salta, acto seguido, hasta el errático vagar del fiero gigante espoleado por el deseo (con el símil animal del *toro* privado de la novilla). El hexámetro 874 recoge la doble irrupción de los *uerba*: ya desde una óptica externa al personaje («*Me uidet atque Acin*»), ya desde una enunciación intrínseca al mismo («*Uideo*»). Aquí, la primera palabra que pronuncia el desdeñado jayán («¡*Veo!*») se carga de plena significación, pues hay que contrastarla con aquello que Polifemo burlonamente respondiera al adivino Télemo cuando éste le augurara que Ulises habría de cegarle en días por venir: «*lumen quod unum fronte [gero] media [...] altera iam rapuit*» ('ya otra me ha arrebatado el ojo único que luzco en medio de la frente'). Según se desprende de tal contraste, el cíclope de visión portentosa estaba ciego de amor y se negaba a reconocer lo evidente, pero ante la visión fatídica del amplexo de los amantes (*concordia Veneris*) no puede seguir engañándose por más tiempo y, destrozado, admite la horrible verdad con un grito de angustia: «¡*Veo!*».

En verdad, el rápido examen del tratamiento ovidiano de la historia arroja una luz sorprendente sobre la materia del erotismo, ya que prácticamente se puede afirmar que, de hecho, éste no llega a irrumpir en los hexámetros del libro XIII de las *Metamorfosis*. Como hemos visto, las distintas *fórmulas de la visión* se consagran, de un lado, al motivo de la autocontemplación y ensimismamiento del jayán; del otro, al fatal episodio del descubrimiento de los amantes. En ningún fragmento de la diégesis el sulmonense ha pretendido recrearse en referentes lascivos: la *visión de Ovidio*, que tan acostumbrado tiene a sus lectores a audacias salaces, va a resultar —por una vez— morigerada y anerótica.

### 1.2.2. Polyphemus Triumphans: sobre la inversión mítica de Pontano

Tal como apuntara el cordobés Pedro Díaz de Rivas, los poetas renacentistas y barrocos tenían la posibilidad de recurrir a «nuevos colores de invención» a la hora de abordar con bizarría los venerables episodios de la tradición mítica. Así obró Góngora y, de hecho, también ésta fue la manera de actuar del destacado conjunto de geniales escritores que integraron el panorama de la poesía neolatina de ambiente partenopeo durante la segunda mitad del Quattrocento y los primeros años del siglo XVI. El cabeza de dicha corriente lírica, Giovanni Gioviano Pontano (1429-1503), mostraría, de hecho, un inusitado interés por el tema de los amores de la huidiza Galatea y su descomunal enamorado; al punto que tal fascinación se tradujo en tres variaciones poéticas en torno al mismo.

La dislocación del discurso ovidiano que opera el autor de volúmenes como la *Lyra* y el *De amore coniugali* toma cuerpo en infinidad de detalles, como la invención de una volcánica ninfa llamada *Etna* que arde en amores por Polifemo, circunstancia que el jayán aprovecha para intentar darle celos a Galatea. De hecho, el *ritornello* de la oda titulada «Polyphemus ad Galateam» no permite albergar dudas al respecto:

*Cur fugis, virgo, Polyphemon, Aetna  
quem cupit pascens tacitas favillas? [...]  
Cur fugis, virgo, Polyphemon, Aetna  
innuit cui et vocat usque ab alto  
monte succensis facibus suosque  
indicat ignes? [...]  
Cur fugit, virgo, Polyphemon, ipsa*

*Aetna quem rursus vocat, atque ab alta  
innuit rupe et facibus superbum invitat amantem?*

¿Por qué huyes, doncella, de Polifemo,  
aquel a quien desea Etna, nutrida de silentes fuegos? [...]  
¿Por qué huyes, doncella, de Polifemo,  
a quien Etna hace señas, llamándole siempre  
desde la cumbre y revelándole su amor  
con antorchas encendidas? [...]  
¿Por qué huyes, doncella, de Polifemo,  
amador soberbio al que llama desde la alta roca  
Etna, invitándole y haciéndole señas  
con las antorchas?<sup>25</sup>

Como evidencian estos ágiles versos, Pontano se divierte al alterar con cierto *scherzo* los venerables cauces del mito. Al parecer, también sería invención del humanista partenopeo la atribución de una prenda de piel al cíclope, el *galerum* o gorrito elaborado con el tachonado pelaje de un ciervo que luce orgulloso (vv. 25-28):

*Adspice hunc sparsis maculis galerum:  
en decus rarum capitis, superbit  
hinnuli pelle, en tremit asper hirtio  
conus echino.*

Mira este gorro de piel sembrada de manchas,  
contempla el raro adorno de mi cabeza,  
está hecho con el soberbio pelaje de un cervatillo

<sup>25</sup> Cito el texto por la moderna edición de la antología: *Poeti latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1964, pp. 678-685.

y mira cómo luce en su extremo  
un mechón erizado.<sup>26</sup>

En suma, del decoroso «*Adspice sim quantus!*» de Ovidio (XIII, 842), por obra y gracia del risueño Pontano pasamos ahora a atisbar la jactancia de un cíclope que se pretende elegante, a la manera atildada de un *dandy*: «*Adspice hunc sparsis maculis galerum, decus rarum*».

El citado poema de la *Lyra* conformaba un interesante díp-tico con la *odelette* titulada *Polyphemus a Galatea spretus conqueritur in litore*. Las quejas del desdeñado Polifemo anunciadas desde tal epígrafe asumen en los versos pontanianos tonalidades algo acres, llegando incluso a rozar el insulto, conforme a los cauces mordientes de la *satura*: «*I nigris mammis, nigricante dente, / crine subcrispo Galatea, et amne merge te immundo*» (vv. 69-71).<sup>27</sup> Renunciando definitivamente a los amores de la nereida, el cíclope se resigna a dejar lo inalcanzable y acude ahora a refugiarse en los ardorosos brazos de otra ninfa, ya conocida de los lectores: «*Polyphemon Aetna, / Aetna tenebit, / Aetna nympharum decus, Aetna florum / mater*» (vv. 71-73).<sup>28</sup>

Sostiene la sabiduría popular que no hay dos sin tres, de ahí que debamos ahora recorrer con curiosidad renovada el último tanteo del fundador de la *Accademia Pontaniana* en torno a las cuitas del cíclope. Como se verá, el texto no va a la zaga de los otros dos en capacidad de insertar innovaciones:

<sup>26</sup> Ed. cit., p. 678.

<sup>27</sup> Ed. cit., p. 688. Doy una versión del pasaje: 'Vete ya, Galatea, de senos negros, de negruzcos dientes, / de crespos cabellos y sumérgete / en tu inmundo río'.

<sup>28</sup> *Ibidem*. Esbozo una traducción del fragmento: 'A Polifemo habrá de tener Etna, / sí Etna, honor de las ninfas, / Etna, madre de las flores'.

*Dulce dum ludit Galatea in unda  
et mouet nudos agilis lacertos  
dum latus versat, fluitantque nudae  
aequore mammae.*

*Surgit e uasto Poliphemus antro,  
linquit et solas uolucer capellas.  
Nec mora et litus petit, et sub altos  
desilit aestus.*

*Impiger latis secat aequor ulnis.  
Frangit atollens caput et per undas  
labitur, qualis uiridi sub umbra  
lubricus anguis.*

*Illa velocis mouet acris artus  
dum peti sentit, simul et sequentem  
incitat labens, simul et deorum  
numina clamat.*

*Illicet diuum chorus hinc et illinc  
fert opem fessae at Polyphemus ante  
non abit, lassus licet et deorum  
voce repulsus.*

*Quam ferox nymphae tumidis papillis  
iniicit dexteram, roseoque ab ore  
osculum uictor rapit, illa maesto  
delitet amne.<sup>29</sup>*

<sup>29</sup> Copio el texto del segundo volumen de los *Diálogos* de Pontano: *Ioannis Ioviani Pontani Librorum omnium, quos soluta oratione composuit*, Basileae, Officina Henricpetrina, 1566, pp. 1264-1265 (maneja el ejemplar B.N.M. 3-14.866). Los versos aparecen insertos en el diálogo *Antonius*.

La sensual escena referida por un intelectual juguetón que gusta de experimentar con la tradición mítica es tan osada como poco habitual, toda vez que se hace eco de variantes mitográficas, sin duda, muy poco frecuentadas entre las escrituras polifémicas antiguas y modernas. Ante los asombrados ojos de sus lectores, Pontano cuenta que Polifemo, con el fin de capturar a la ninfa, arrojó el peligro de arrojar al mar y por una vez su audacia se vio coronada con el éxito.<sup>30</sup> Dada la rareza de la diégesis, conviene demorarse un tanto en el asedio a la misma. Con un punto lascivo, destaca en el propio arranque del microrrelato la morosa nota descriptiva que sirve para pintar el refulgente desnudo de la nereida entre las corrientes marinas. Según va progresando la secuencia narrativa, leemos de qué modo, ardiendo en deseos, el jayán se lanza a las aguas y acecha a la bella incauta, obrando como una astuta serpiente. Por último, el silente acoso de Polifemo culmina en un suceso tan inesperado como lúbrico: el jayán obtiene por fin una parte de aquello que anhelaba desde hacía tanto tiempo, pues logra robar un beso a Galatea y acariciar sus mojados senos. Recurriendo a una suerte de sutilísima estructura circular, el texto, que se abre con el agradable rumor de las ondas (*dulce... in unda*), se clausura con el

---

Conviene ahora recordar que Agustín Calderón adaptó con gracia el poemita latino en un ágil soneto: «Mientras está en las aguas dulcemente, / con diestros brazos Galatea luchando / y sus desnudos pechos van cortando / el dichoso cristal de la corriente, / el viejo Polifemo, que la siente, / su cueva y sus cabrillas olvidando, / se arroja al agua y la siguió nadando / cual corre entre la grama la serpiente. / Fatigada la ninfa, al soberano / coro, contra el pirata embravecida, / huyendo favor pide; mas en tanto / el temerario gladiador anciano / triunfó de pecho y boca. Ella, corrida, / se desapareció resuelta en llanto». Reproduzco los versos del *Cancionero antequerano* (ed. J. Lara Garrido), Málaga, Diputación de Málaga, 1988, p. 121.

<sup>30</sup> Al parecer, una antigua versión (hoy perdida) del mito refería que, en efecto, Polifemo logró gozar de Galatea y que tuvo con ésta tres hijos: Gala, Celto e Ilirio (epónimos, respectivamente, de las tribus de los gálatas, celtas e ilirios). Se hacen eco de dicha información los volúmenes de Pierre Grimal (*Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 209, *sub voce* «Galatea») y Antonio Ruiz de Elvira (*Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995, p. 41).

melancólico oleaje de un nuevo río (*maesto... amne*), aquel en que se ha transformado la mancillada Galatea tras su novedosa fluidificación.

En suma, el examen de unos versos sáficos de Pontano ha permitido apreciar cómo en el demorado avance de quince centurias, se ha pasado de la estampa melancólica del morigerado cíclope cantado por Ovidio al perfil exultante de un raro *Polyphemus triumphans*.

### 1.2.3. Tres poemas visuales de Marino (o Amor constante más allá de la muerte)

Según se desprende de las prácticas literarias del Barroco, la *apertura* de algunos tratamientos secentistas del mito a una rica y expresiva *pittoricità* debió de encontrar firmes raíces en el secular intercambio motivado por dos artes hermanas. Si la *muda poesía* del lienzo reflejaba con denuedo aquellas *fabulae* descritas por Ovidio, la *elocuente pintura* del poema a menudo habría de configurarse como exaltada celebración de la vívida obra de los mejores creadores plásticos del momento. En esta fascinante encrucijada inter-artística, habría que dirigir ahora la atención hacia uno de los más fascinantes poemarios de Giovan Battista Marino: *La Galeria* (Venezia, Ciotti, 1620). En la colección efrástica de *Le Pitture*, como parte destacada de las *favole* consagradas a la materia mitológica, el escritor napolitano elaboraba un complejo tríptico de asunto polifémico. El interés de las tres composiciones breves del Marino radica no sólo en el detalle de la refinada construcción diegética que las sustenta con tenues hilos (podría tildarse de insidiosa la especie de tal *sucesión narrativa*, acaso no muy apreciable a primera vista), sino en los lascivos *colores de inven-*

*ción* con que adorna su vario fabular.<sup>31</sup> Con objeto de apreciar la recóndita secuencia de imágenes ideada por el *cavalier* y su irrisado reflejo verbal, seguidamente se reproducen los textos:

*Acì con Galathea, di Pier Francesco Morazzoni*

Morazzon, quella ignuda  
Galathea fuggitiva  
che di Peloro in su l'ombrosa riva  
vede da l'ira dispettosa e cruda  
del geloso Gigante  
ucciso il caro amante,  
come può ne l'orrore e nel cordoglio  
sottrarsi al grave scoglio?  
Miracol di tua man, che scampi e viva:  
se non le davi il moto, ella periva.

<sup>31</sup> Para Gavriel Moses el problema de la narratividad se articularía como un delicado proceso de tensiones entre *momento* y *movimiento*: «The tension between moment and movement is made part and parcel of account and of compliment at once in the poems dedicated to the story of Polyphemus and Galatea. The heroine, in fact, is about to be overcome by the violence of her predicament, smashed by a boulder hurled by Polyphemus [...]. Throughout this sequence we can see clearly that is the poet who tells the story, and the literary prerogative of narrative point of view is underlined finally by the fact that in the last poem the story is suddenly viewed from the point of view of the one-eyed monster himself [...]. Reversals occur here in startling ways at several levels». Pueden verse tales reflexiones en «*Care gemelle d'un parto nate: Marino's picta poesis*», *Modern Language Notes*, 100 (1985), pp. 82-110 (la cita en pp. 97-98). Desde otro ángulo, especial interés reviste un trabajo de Jane Costello, «Poussin's drawings for Marino and the New Classicism (I, Ovid's *Metamorphoses*)», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 18, n. 3-4 (1955), pp. 296-317. La audacia del pintor francés le llevaría a elegir dos momentos del relato poco frecuentes: el amplexo de Acis y Galatea espiado por un estilizado Polifemo desde un rocoso escondrijo, la apoteosis de Acis como deidad fluvial ante la maravilla de las ninfas (véanse en especial las pp. 299, 307, 309 y 316). Al hablar de los dibujos afirma la estudiosa: «these are pictures in which something is being said, felt or done with intensity» (p. 296). Por último, cabe reseñar el proyecto digital que Daniel Kinney y Elizabeth Styron coordinan en la Universidad de Virginia: «*Ovid illustrated: the reception of Ovid's Metamorphoses in image and text*» [<http://etext.virginia.edu/latin/ovid/about.html>].

*Galathea, del cavalier Giuseppe d'Arpino*

Stese già da le salse a le dolci onde  
le molli braccia e candidette avea  
stringendosi al suo vago Galathea  
e già n'ardean d'amor l'acque profonde.

Di perle, d'ostro e d'or, ch'a le feconde  
mense de l'Ocean furato avea,  
ricco monil di propria man gli fea  
quand'ecco il fier Ciclopo in su le sponde

di sospir', di minacce un suon rabbioso  
sparse e turbò de' duo la cara pace,  
più del mar che'l produsse aspro e cruccioso.

Tremò la ninfa timida e fugace,  
né sicuro le parve il fondo algoso,  
ma bramó per celarsi esser Salmace.<sup>32</sup>

Como puede verse, el *arguto* madrigal consagrado al elogio de la obra de Morazzoni presenta el momento de la *ira* del jayán y el sangriento homicidio de Acis, aplastado por la mole —inmane y fatal— del escollo. Mediante la trillada poética del *aprosdóketon*, el *yo lírico* argumenta que Galatea sólo pudo salvarse gracias a que el habilidoso pintor supo dotar a su figura de ágil movimiento.

Por cuanto ahora nos interesa, del «relato» del madrigal a la «narración» del soneto se verifica un «salto» de contenido nada baladí. En efecto, los catorce versos que Marino dedica a la pintura de Giuseppe Cesari presentan singular interés porque, en cierto modo, *presuponen* la metamorfosis del héroe del Simeto

<sup>32</sup> G. B. Marino, *La Galleria* (ed. Marzio Pieri), Padova, Liviana Editrice, 1979, t. I, pp. 20-21.

en río y su consiguiente apoteosis como deidad fluvial. Pese a ser algo en apariencia fútil, el detalle reviste en verdad la mayor trascendencia, ya que según estimaría el soneto mariniano, los amantes vuelven a reunirse tras el aparente final luctuoso del garzón y, de hecho, logran cumplir los placenteros ritos del amor sensual tras el fatal suceso. Bajo esa óptica se ha de releer ahora la plantilla narrativa de tales endecasílabos: en la primera secuencia la nereida pasa del mar («le *salse onde*») al río («le *dolci onde*») para reencontrarse con su amante; en un segundo momento, la pasión que la pareja comparte en el lecho fluvial hace que hiervan las profundas aguas («*già n'ardean d'amor l'acque profonde*») debido al íntimo abrazo («*stringendosi*»). Finalmente, en el «fondo algoso» la ninfa regalará a su galán (ya divinizado) una rica joya de oro y perlas («*ricco monil di propria man gli fea*»), hasta que nuevamente la paz de ambos sea turbada por los braamos suspiros y horrendas amenazas del cíclope («*di sospir', di minacce un suon rabbioso / sparse e turbò de' duo la cara pace*»).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Una reciente estimación apuntaba que Acis resultaría aquí «contrafigura de Adonis», ya que estos versos recogen «todos los rasgos efébricos del amante de Venus, en una relación cambiada con respecto al canon, en el cual el objeto del deseo es el hombre. La agudeza final se resuelve en una culta alusión: Galatea quisiera transformarse —igual que la ninfa Sálmacis— para huir de la ira del cíclope». Tomo la cita de M. C. Cabani, *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, p. 60. Por mi parte, en otro lugar he sostenido que, al margen de ese detalle *iconográfico*, en realidad destacaría esta pieza por el hábil manejo de una fuente literaria poco explotada, un modelo que llegará a alterar de forma libérrima. Al cotejar el *incipit* del soneto con el inicio de la oda de Pontano reproducida en páginas anteriores, puede observarse cómo ambas composiciones acogen elementos e imágenes que revelan una sospechosa cercanía («*Dulce dum ludit Galathea in unda / et movet nudos agilis lacertos*» / «*Stese già da le salse a le dolci onde / le molli braccia e candidette avea [...] Galathea*»). Por su parte, el cierre de los dos poemas también presentaría significativas concomitancias, ya que ambos discurren por el sorprendente cauce de unas metamorfosis ajenas a las habituales variantes del mito (en Pontano, la nereida se transforma en triste río; en Marino, Galatea anhela alcanzar la fusión metamórfica de la fuente Sálmacis, unida por siempre a Hermafrodito). Tales detalles nos inducían a proponer que el genio secentista, cuya pasión por el uso del *rampino* es célebre, quizá acometiera esta éfrasis a la manera de un *expolio / homenaje* al gran maestro napolitano, acometiendo ambas composiciones un diálogo silente.

Por el momento, conviene dejar aquí la valoración de estas novedades marinistas, ya que más adelante deberán calibrarse con cierto detenimiento las implicaciones profundas que revela dicha opción a la hora de juzgar el ambiguo final del relato ovidiano.

La tercera *favola* pictórica urdida por Marino recupera nuevamente los cauces epigramáticos del soneto, cerrando así con broche de oro el tríptico (*Polifemo con Galathea, d'Agostino Carracci*):

Essalava in sospir l'aspro tormento  
Mongibello animato, isola viva,  
Polifemo il feroce; e'n su la riva  
a la grand'ombra sua pascea l'armento,

quando tenendo il fiero lume intento  
a la ninfa crudele e fuggitiva,  
quella che'l gran Carracci coloriva  
vide apparir sovra'l tranquillo argento.

Onde di doppio foco acceso il petto  
disse alternando a le sembianze sue  
quinci e quindi confuso il dubbio affetto:

—«Deh, cessa, Amor, le meraviglie tue,  
poi che s'occhi non ho per un oggetto,  
com'esser può ch'io ne sostenga due?».

Según anuncia el epígrafe, los catorce endecasílabos de Marino conforman el elogio de una parte del famoso fresco del pintor boloñés (*Polifemo contempla a Galatea*) y elude la *écfrasis* de

aquella otra secuencia del relato mítico trazada por Carracci (*Polifemo ataca a Acis y Galatea*). El soneto recurre con gracia a un lugar común propio del elogio del retrato (la incapacidad de discernir cuál de las dos efigies, la viva o la pictórica, viene a ser más cierta) y se cierra con la increpación que el jayán dirige a Cupido, para que no atormente con dos radiantes imágenes la exhausta capacidad de un ojo único.<sup>34</sup>

Más allá de las distintas fórmulas de la agudeza que menudean por los *tres poemas visuales* de Marino, cabe señalar que la sensualidad del amplexo submarino al que se alude en el primer soneto constituye una singular muestra de erotismo apenas esbozado, al tiempo que sirve para engalanar la pluma de Marino con inesperados y «nuevos colores de invención».<sup>35</sup>

#### 1.2.4. *Entre la ensoñación lasciva y el pujante deseo:* *Tommaso Stigliani*

La airada diatriba contra la imitación de los «malos modernos» que Pedro de Valencia dirigiera a Góngora en una famosa epístola quizá podría haber tenido como blanco favorito un texto del vate coetáneo del que hemos de ocuparnos ahora: *Il Polifemo. Stanze Pastorali* (Milano, Pacifico Pontio, 1600) de Tom-

<sup>34</sup> Para la tópica laudatoria del retrato, es obligado citar el trabajo de Lina Bolzoni: *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008. Este enjundioso volumen incluye una antología de textos ecrásticos, al cuidado de Federica Pich.

<sup>35</sup> No me detengo en los vínculos catulianos y el desarrollo del motivo de los *basia* entre los sonetos de la *Polifemeide* por haberlo apuntado ya en otro lugar (*Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 70-71). Véase también la reciente indagación de R. Bonilla y L. Garosi (con traducción de los sonetos): «*Con arguta sambuca il fier sembiante: la Polifemeida* de Giovan Battista Marino», en AA. VV., *La hidra barroca: varia lección de Góngora*, Sevilla-Córdoba, Junta de Andalucía, 2008, pp. 181-218.

maso Stigliani.<sup>36</sup> Por supuesto, los famosos *hurtos de Stigliani y del Cabrera*, denunciados ya en el siglo XVII, han interesado desde antiguo a la crítica gongorina, toda vez que de forma oblicua venían a revelar la exquisita técnica de *imitación compuesta* empleada por el genio de Córdoba, un procedimiento gracias al cual convivían (con igual rango) los ecos de los maestros griegos (Homero, Teócrito), latinos (Virgilio, Ovidio, Estacio, Claudiano), neolatinos (Pontano), italianos (Petrarca, Ariosto, Torquato Tasso, Tommaso Stigliani) y españoles (Garcilaso, Herrera).<sup>37</sup> Como bien se recordará, el poeta de Córdoba tomaba de aquellas *stanze pastorali* consagradas al cíclope la sugestiva écfrasis de un objeto ornamental (el conjunto que forman la aljaba y el arco procedentes de remotos parajes asiáticos), descartando sin hesitaciones un tipo de escritura sensual demasiado obvia, un cauce del *eros* lírico que no podía satisfacer su exigente gusto. En el proceso de selección de materiales, Góngora extrajo el oro de la *descriptio* pictórica y no vaciló en depurar completamente su dechado de toda ganga lasciva.<sup>38</sup> Mas ahora aquello que nos interesa es, precisamente, enfatizar qué parte no quiso reflejar en modo alguno el racionero. O lo que es lo mismo, plantearnos la siguiente pregunta: ¿a qué cauces del erotismo daba acogida Stigliani en su *poemetto pastorale in ottava rima*?

<sup>36</sup> Existe edición facsimilar del poema, recogida como apéndice en el volumen de M. C. Cabani: *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, ed. cit., pp. 145-179. Todas mis citas del poema procederán de allí. Para las versiones del mismo, es de obligada consulta el trabajo de G. P. Maragoni, «Stigliani *ne varietur*. Appunti sulla riscrittura del *Polifemo*», *Lettere Italiane*, XCI, 1, (1989), pp. 90-98.

<sup>37</sup> La mejor indagación moderna en torno al paralelo entre el creador de las *Soledades* y el autor de las *stanze pastorali* se debe a Giulia Poggi, «*Mi voz por dulce, cuando no por mía*: Polifemo entre Góngora y Stigliani», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 53-74.

<sup>38</sup> Subrayaba bien dicho particular la profesora Poggi: «es de notar a este propósito la deliberada supresión por parte de Góngora de las groseras alusiones sexuales que connotan tanto el *Polifemo* de Marino como el de Stigliani» (art. cit., p. 73, n. 23).

La sensualidad de las octavas de *Il Polifemo* se remite, en esencia, a dos conocidos pasajes. A este propósito, ha de recordarse en primer lugar cómo entre la estancia XXVII y la XXX se acota nada menos que un «encuentro onírico», tal como refiere Polifemo en un pormenorizado relato. Éste es el sueño erótico que tuvo el jayán la noche precedente a la del *canto* elegíaco:

Seconda il sogno mio de la passata  
 notte, che fu sì placido e soave,  
 quando poi che dal pianto impetraí posa,  
 fosti senza saperlo à me pietosa.

Venivi a nuoto a ritrovarmi e scersi  
 che'l mar giungea sù l'uscio del mio speco:  
 si ch'à la tua stanchezza il porto offersi  
 de le mie braccia e ti raccolsi meco.  
 Et di quanto in amando unqua soffersti  
 lietissima vendetta hebbi a far teco.  
 —«¡Due volte oimè che corro —io gridai forte—,  
 oimè, dolce alma mia, che corro à morte!».

Con che ardente univammo e stretto innesto  
 mano à mano, bocca à bocca e lato à lato.  
 Gli è ver ch'erano eguai quel corpo e questo,  
 o cresciuta tù fossi od'io scemato.  
 Ma poi che riguardai con occhio desto  
 (così cieco in quel punto io fossi stato)  
 vidi chiaro il mio danno e trovai, lasso,  
 ch'abbracciava in tua vece un duro sasso.

Se l'ombra m'ingannò bugiarda e ria,  
 non ingannarmi tu, Ninfa gentile.

Desde los citados renglones, por confesión puesta en boca del protagonista, se puede leer de qué falaz manera la sombra de unos sueños vanos y lascivos engañó al gigante. Mas lo que presenta aquí indudable interés no es tanto la naturaleza engañosa de esa ficción onírica, sino la pormenorizada *descriptio amplexus* con que se recrea el inmenso locutor: tras recoger «en el puerto de sus brazos» a la ninfa fatigada, Polifemo va a tomar venganza de los pasados desplantes en el cuerpo de la ninfa. En estrechísima unión se enlazan sus manos, sus bocas, sus flancos, de modo que el jayán finalmente logrará alcanzar el culmen del placer bajo la extendida imagen de la *mors amoris*.<sup>39</sup> Al llegar la vigilia, el duro regreso a la conciencia pone al enamorado cíclope en su sitio: lo que había abrazado mientras dormía no fue la nereida, era una dura roca.

Por supuesto, los tanteos eróticos de las *Stanze pastorali* de Stigliani no acaban aquí, ya que en la sermocinación del galán desdeñado aún pueden rastrearse otros quiebros lascivos, como aquel deseo de un caprichoso cíclope que anhela transformarse en pez espada (octava LI):<sup>40</sup>

Perche non sono io pesce, et quello a punto  
ch'arma la fronte di pungente spada?

<sup>39</sup> Sobre la significación erótica del verbo «morir» en poemas españoles e italianos del Quinientos, puede verse el apartado «The kiss and death as a sexual metaphor», de la monografía de Nicolas James Perella, *The kiss sacred and profane*, Berkeley, University of California Press, 1969 (pp. 196-213); así como los paralelos aducidos en *Evaporar contempla un fuego helado* (op. cit.), pp. 267-279.

<sup>40</sup> La misma analogía maliciosa (donde la *espada* se sustituye por el *aguijón*) existe en el nutrido conjunto de sonetos y madrigales hispano-italianos donde el yo lírico expresa su deseo de convertirse en *abeja* para «picar» a la amada. Me ocupo de algunos textos de ese conjunto en el estudio «En torno a la dilogía salaz: bifurcaciones eróticas y estrategias burlescas en la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos», en J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín (eds.), *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 107-135 (especialmente, pp. 125-132).

Che sì almen verrei teco ogni hor congiunto,  
 assicurando la profonda strada.  
 Et la dove mi veggio à un morir giunto,  
 proverei l'altro ch'agli amanti aggrada.  
 Hora l'invido Mar da me ti parte,  
 nè ti god'io, nè sò ad altrui vietarte.

Nuevamente el poeta disemina en una sola estancia una prolija serie de claves lascivas: la proyección fálica de la metamorfosis del cíclope en pez armado «di pungente spada», la conjunción del nuevo animal marino y la nereida («congiunto con te ogni hor»), la alusión al «morir» que es grato a los amantes y, finalmente, el uso inequívoco de un verbo con claros matices carnales (*godere* o 'gozar'). Probablemente a un lector castellano del siglo XXI pueda pasarle desapercibido tal matiz, mas en la lengua italiana del Seicento (al igual que en el italiano coloquial de hoy día) una de las metáforas de mayor uso a la hora de referirse al miembro viril es precisamente la que aparece en el pasaje: «il pesce».<sup>41</sup> El escritor adecuaba así perfectamente a «la rozzezza

<sup>41</sup> Walter Boggione y Giovanni Casalegno señalan que «l'uso equivoco si connette all'aspetto dell'animale, che si compone di un corpo allungato, talvolta cilindrico, e di una testa, spesso ben distinta, nonché al suo movimento guizzante. L'accostamento che determina il processo metaforico è preesistente alla lingua italiana, come dimostrano alcune rappresentazioni ittico-falliche presenti nell'arte etrusca e romana. Anche in altre civiltà antiche, del resto, il pesce era simbolo fallico: in sanscrito, ad esempio, il dio dell'Amore era definito *colui che ha per simbolo il pesce*». *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, TEA, 1999, p. 273. Entre los numerosos textos aducidos por ambos lexicógrafos figura el fragmento de un poema de los *Canti carnascialeschi* («perché egli è vago del *pesce*, / vuoillo in man mentre che guizza: / nel toccarlo gonfia e cresce, e gonfiando si dirizza; / e così il suo latte schizza / ch'è più dolce ch'una manna [...]», p. 275) y un pasaje de los *Strambotti* del Aretino («Viola, Violina, Violella, / non istar più teco istessa a sghignare, / ma poni il *pescio* dentro la padella / e lascial quivi a suo modo isguazzare», p. 275) que dejan poco lugar a la duda. Un poeta barroco de la talla de Pietro Michiel (1603-1651) tampoco tendría empacho en jugar con los dobles sentidos lascivos en un audaz madrigal: «Deh, non lasciar morir mentre se n'esce / dal mar sì vago *pesce*, / ma tollo in braccio, pescatrice mia, / e mar di latte il tuo bel seno sia». Véase Luisella Giachino, «La sensualità in Barocco. L'esperienza lirica

del soggetto» ciclópeo un peculiar «rozzo stile», una elocución humilde y chocarrera que se entrevé en la rudeza de imágenes como la citada.

En definitiva, con ese milenario arco que va de Ovidio a Stigliani hemos pasado de apreciar un morigerado cíclope latino a contemplar con cierto asombro a ese otro jayán, picante e incontentible soñador, de los albores del Barroco.

### 1.2.5. *El estilo heroico y el contraste amoroso: teoría y práctica*

Los irisados versos de Ovidio, Pontano, Marino y Stigliani han proporcionado, sin duda, una obertura exquisita al controvertido asunto que se ha de deslindar a continuación: la ardua elección que compete al poeta heroico a la hora de abordar el tratamiento de una materia lasciva en el marco de una obra sublime. Por supuesto, el tratado de teoría literaria más influyente durante la segunda mitad del Quinientos, los *Discorsi del poema eroico*, no podía obviar dicho argumento, de ahí que —en un combativo párrafo— Torquato Tasso llegara a poner sobre el tapete los problemas que plantea la irrupción de los contenidos amorosos en el ámbito elevado de la epopeya.

De' due fini dunque i quali si prepone il poeta, l'uno è proprio de l'arte sua, l'altro de l'arte superiore; ma riguardando in quel che è suo proprio, dee guardarsi di non traboccare nel contrario, perché gli onesti piaceri sono contrari a' disonesti. Laonde non meritano lode alcuna coloro che hanno descritti gli abbracciamenti amorosi in quella guisa

di Pietro Michiel tra erotismo e concettismo», en 'Amore è Maggio che non corre a verno'. *Cinque saggi su lirici barocchi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 121-160 (pp. 141-142).

che l'Ariosto descrisse quel di Ruggiero con Alcina o di Ricciardetto con Fiordispina; e peravventura il Trissino ancora avrebbe potuto tacere molte cose, quando ci pone quasi innanzi a gli occhi l'amoroso diletto che prese l'imperator Giustiniano de la moglie; ma egli volle imitare Omero, il quale finge che Giunone e Giove in cima del monte Ida fossero coperti da una nuvola: invenzione leggiadramente trasportata dal Tasso nell'*Amadigi*, quand'egli describe l'abbracciamento di Mirinda e di Alidoro, quasi volendoci accennare che l'altre cose deono essere ricoperte sotto le tenebre del silenzio, oltre tutte l'altre. Ma Virgilio negli amori d'Enea con Didone fu modestissimo e accenna con brevi parole quel che seguisse dopo la pioggia mandata da Giunone: *Speluncam Dido, dux et troianus eandem / deueniunt*.<sup>42</sup>

Como se infiere de la lectura de estas líneas, la inserción de *novelle* en verso dentro de un poema épico no resulta nada recomendable, de ahí que Ariosto no sea un buen ejemplo para los futuros escritores, por resultar demasiado explícito y picante en tales relatos amorosos.<sup>43</sup> Tampoco viene a ser modélico Trissino (*Italia liberata dai Goti*, III), que a juicio de Torquato Tasso pecaría asimismo de «obvio». En cambio, como ejemplo de buen hacer en la espinosa materia, el melancólico genio ferrarés va a proponer nada menos que un poema épico escrito por su padre: el *Amadigi* (canto XXXIV). Al lado del ejemplo de Bernardo Tasso, el cantor de Lucrezia Bendidio rememoraba igualmente el talante púdico de las «breves palabras» con que refiere Virgilio la unión amorosa de Dido y Eneas (*Aeneis*, IV, 160-

<sup>42</sup> *Discorsi del poema eroico. Libro Primo*. En Torquato Tasso, *Prose* (ed. Ettore Mazzali), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959, pp. 500-501.

<sup>43</sup> Reviste gran interés el extenso estudio de Paul Larivaille, «Les jeux de l'amour dans le *Roland Furieux*, ou l'érotisme discret de l'Arioste», en AA. VV., *Au pays d'Éros. Littérature et Érotisme en Italie de la Renaissance à l'Age Baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1988, pp. 55-144.

172). Una vez esbozada la escurridiza *teoría* conviene examinar con alguna detención el caso concreto de las *prácticas literarias*, poniendo bajo los focos tanto a Trissino como al Tasso mayor con objeto de dirimir cuánto tenía de razonable (o de erróneo) el aserto de los *Discorsi*.

### 1.2.5.1. Con un amplexo imperial: la narración de Trissino

La fortuna de la *Italia liberata dai Goti* en la poesía de las dos Hesperias no ha sido, sin duda, modélica. Condenado a la media luz, el texto pasó casi desapercibido entre los dos titanes europeos de la épica renacentista (*Orlando Furioso*) y manierista (*Gerusalemme liberata*). Mas, pese a ser forzosamente considerada bajo la especie —poco honrosa— de los segundos del género, la obra del Trissino presenta a sus lectores hallazgos y bellezas indudables.<sup>44</sup> En concreto, aquí hemos de ocuparnos de una materia tan interesante como el «amoroso diletto che prese l'imperator Giustiniano de la moglie». En efecto, en el canto III, el narrador abordaba, tras la prolija descripción de la *toilette* de la emperatriz según el modelo de la intrigante Hera homérica («Nella sua bella camera si chiuse / e si spoliò dei consueti panni; / da poi lavò le delicate membra / tutte con acqua d'angeli e di mirto; / e come fur ben nette, poscia l'unse d'olio di zederbeno e d'altri odori [...]»), el momento de la seducción del esposo por parte de Teodora. La escena tiene lugar en un *hortus conclusus* y se refiere del siguiente modo:

<sup>44</sup> Para la primacía del modelo de Homero, véanse las aportaciones de Enrico Musacchio en «Il poema epico ad una svolta: Trissino tra modello omerico e virgiliano», *Italia*, 3 (2003), pp. 334-352.

E fatto questo entrò per un portello  
 nel vago e secretissimo giardino  
 ove si stava il Correttor del mondo  
 solo a pensar ne l'ordinata impresa.  
 Era in quel bel giardino un praticello  
 tondo e coperto di verdissim'herba  
 e circondato d'una ombrosa selva  
 tutta di mirti e di odorati arranzi,  
 questa si dividea da un canaletto  
 non molto largo di purissim'acqua,  
 che mormorando già fra l'herba verde;  
 ne la cui ripa havea, quasi per centro  
 del bel pratello, un platano vestito  
 di larghe frondi e di dolcissim'ombra.  
 Hor sotto questo platano sedeva  
 l'Imperador de le mondane genti,  
 tutto pien di speranza e di disire  
 di tor l'Italia da le man de' Gotthi;  
 ma come vide la sua bella moglie  
 venir soletta in quello herboso prato,  
 ratto s'accese d'amorosa fiamma,  
 simile a quella che nel cuor li nacque  
 quando primieramente la conobbe.  
 Poi con occhi fiammanti riguardolla  
 e disse: —«Anima mia, che nuova cosa  
 vi mena in questa solitaria selva?».  
 Et ella: —«Signor caro, io son venuta  
 a tor da voi licenza per ch'io voglio  
 ir nel palazzo a lato a la marina  
 per star con la diletta mia nipote  
 a trastullarla, poi ch'io non le posso  
 trovar, come vorrei, condegno albergho».  
 Rispose il Re dei Re: —«Certo, ella è tale

che non le può mancar marito alcuno,  
 scegliete pur qual voi volete, ch'io  
 gliel' farò havere; e senza alcun rispetto  
 dittel, se ben voleste il mio Giustino.  
 Sì che per tal cagion non vi partite,  
 ch'assai sia meglio che restiate meco  
 a trastullarvi in bel piacer d'amore  
 che gir con donne a lato a la marina,  
 che mai non appariste agli occhi miei  
 così bella come hor, ne sì diletta». <sup>45</sup>

Tal como evidencia la narración, la hermosura resplandeciente de la emperatriz Teodora, el embriagador perfume de su cuerpo y el esplendor de sus vestidos de oro y púrpura han obtenido el resultado esperable: inflamado por el deseo, Justiniano concede a su esposa la alianza dinástica que ella anhelaba (Justiniano se casará con Sofía).<sup>46</sup> Tras hacerse con la promesa del rey de reyes, la bella intrigante accede a sus requerimientos:

Dopo questo parlar le diede un bacio  
 soave e le gettò le braccia al collo  
 et ella stette e sorridendo disse:  
 —«Signor mio dolce, hor che volete fare?  
 Che se venisse alcuno in questo luogo  
 e ci vedesse havrei tanta vergogna  
 che più non ardirei levar la fronte.

<sup>45</sup> *La Italia Liberata da Gotthi. Del Trissino*, Roma, Valerio e Luigi Dorici, 1547, fols. 47 v.-48 v. (leo del ejemplar B.N.M. R-8.908)..

<sup>46</sup> De sumo interés resultan las apreciaciones de Valentina Gallo sobre la «figura muliebre come pesonificazione della *voluptas*» en «Paradigmi etici dell'eroico e riuso mitologico nel quinto libro dell'*Italia* di Trissino», *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 181, n° 595 (2004), pp. 373-414 (pp. 397-399).

Entriamo ne le nostre usate stanze,  
 chiudiamo gli uscii e sopra il vostro letto  
 poniansi e fatte poi quel che vi piace».

L'Imperador rispose: «Alma mia vita,  
 non dubitate de la vista altrui,  
 che qui non può venir persona humana  
 se non per la mia stanza, et io la chiusi  
 come qui venni, et ho la chiave a canto;  
 e penso che ancor voi chiudeste l'uscio,  
 che vien in esso da le stanze vostre;  
 perchè giamai non lo lasciaste aperto».

E detto questo, subito abbracciolla,  
 poi si colcar ne la minuta herbetta,  
 la quale allegra li fioria d'intorno;  
 e gli arboscelli e gli augelletti e i pesci  
 tutti godean di sì soave amore.

Come fur stati alquanto in quel diletto,  
 levorsi e lieti risedero a l'ombra.

E quindi essendo riposati alquanto,  
 tornaro insieme a l'honorate stanze.<sup>47</sup>

En el pasaje brilla con astucia la fingida, pudorosa reticencia de una Teodora que enardece a su marido mientras afirma que teme exponerse a miradas indiscretas cuando entregue su cuerpo a Justiniano. A lo largo de los versos, los diferentes momentos del amplexo van desgranándose por medio de una secuencia pormenorizada: «le diede un bacio suave», «le gettò le braccia al collo», «subito abbracciolla», «poi si colcar[ono] ne la minuta herbetta», «godean di sì soave amore», «fur[ono] stati alquanto in quel diletto». Desde el punto de vista poético, puede asimis-

<sup>47</sup> *Ibidem*, fol. 49 r.-v.

mo destacarse el *contagio* exultante de la *voluptas* compartida por la pareja con los elementos de la naturaleza que integran el *locus amoenus*: el prado de menuda hierba se cuaja de flores, los arbustos y pajarillos, los peces del arroyuelo participan del gozo de amor tan exquisito. En suma, el léxico del placer sensual irradia en unos endecasílabos donde brillan el deleite («diletto») y el gozo («godere»).

Los dos fragmentos de la *Italia liberata dai Gothi* que se acaban de examinar arrojan no poca luz sobre las opciones del poeta épico, que en este caso apuesta decididamente por explicitar una materia amorosa sin arroparla siquiera en la veladura exquisita de un lenguaje metafórico. Probablemente, para Trissino importa más el homenaje al venerable modelo de Homero (*Iliada*, XIV, 159-353) que la omisión *pudoris causa* del amplexo entre el emperador y su esposa. De hecho, las figuras de Justiniano y Teodora se configuran, punto por punto, bajo los mismos perfiles de Zeus y de Hera, cuyas estrategias de seducción y exitosas argucias evocara el ciego de Quíos de forma incomparable. En suma, la *auctoritas* homérica refrendaba con su ejemplo sugestivo la modelación sensual de un segmento épico.

### 1.2.5.2. Desde una actitud equívoca: la contención de Alidoro

Tras verificar que, en efecto, Trissino deja bien poco a la imaginación de sus lectores, pues tal como sostienen los *Discorsi del poema eroico* «ci pone quasi innanzi a gli occhi l'amoroso diletto», llega el momento de examinar cuáles fueron los procedimientos empleados por Bernardo Tasso al abordar un fragmento amoroso en el ámbito sublime de la epopeya. Según establecía Torquato Tasso, «l'abbracciamento di Mirinda e Ali-

doro» participa de un entorno prodigioso, ya que se va a producir tras la irrupción en escena de algo admirable: «In questa apparve una gran meraviglia / de l'arte digna de dotti pittori. / Una nube nel ciel bianca e vermiglia / tutta condensi di leggiadri fiori, / con tanta luce e tal che s'assimiglia / a lo splendor del Sol, qualhor di fuori / per reportar un lieto giorno al mondo / spunta dal mar, con volto almo e giocondo». Según establece el narrador, la nube irradia luz como el crepúsculo matutino, es blanca y rojiza, en ella se entremezclan delicados tipos de flores... de hecho, tan admirable elemento atmosférico va a servir de *prudente velo* a un *silencio facundo*, ya que el amplexo no se va a describir, sino a sugerir cubierto por el cendal de una nube:

Poi che coperti da la nube foro  
 sì che ne veder essi i circostanti  
 né veduti poteano esser da loro,  
 stupidi stansi i valerosi amanti:  
 io parlo di Mirinda e d'Alidoro.  
 Non san se sia per ir la pugna avanti  
 o qual apportar debbia amica sorte  
 rimedio a la lor vita, a la lor morte.

Stan fra speme e timor pensosi e tristi,  
 e non san che temer, ne che sperare;  
 non puo far tanto che la speme acquisti  
 la tema che ambo duo fa vaneggiare.  
 Se fosser certi di non esser visti  
 si sarian forse corsi ad abbracciare,  
 che s'hor son ben le lor spade nemiche  
 i cori amici son, l'anime amiche.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> *L'Amadigi del signor Bernardo Tasso*, Venetia, Appresso Fabio e Agostino Zoppini Fratelli, 1581, p. 248 (manejo el ejemplar B.N.M. R-3.049).

La narración queda en suspenso respecto a este particular: el relato parece dejar a la voluntad de los maliciosos lectores la decisión acerca de lo que ocurrió en verdad, pues no se sabe con detalle qué hicieron o qué no hicieron los enamorados jóvenes. Ciertamente, en el canto trigésimo cuarto el narrador se muestra bastante morigerado al apuntar el casto encuentro de la pareja formada por Alidoro y Mirinda. Ahora bien, cuando las nupcias de los personajes están a punto de celebrarse (lo que tiene lugar tres cantos después), Bernardo Tasso no tendrá empacho alguno en ponderar sus ardientes deseos:

Voleva il lor desio giunger la bocca  
 de l'uno e l'altro, da le labbia corre  
 quanto dolce piacer indi Amor scocca;  
 ma nel mezzo il Timor si venne a porre.  
 Poi che per honestà più lor non tocca  
 passar innanzi, e la vergogna abhorre  
 che s'usi hora fra lor maggior licenza,  
 hebber (benché con doglia) pazienza.<sup>49</sup>

La estancia enfatiza la premura física de la pareja de enamorados, que comparten besos y caricias, mas esperan la definitiva bendición del rito matrimonial para recorrer toda la escala de los placeres de Venus. En la epopeya tassesca, «temor» y «vergüenza» se presentan así como garantes del pudor, se erigen en eficaces custodios de una virginidad reservada hasta el tálamo.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 269.

## 1.2.5.3. La opción sublime: el testimonio de Dante

La necesidad de salvar el pudor al apuntar en un marco narrativo el contexto de la *descriptio amplexus* se evidencia con irrepetible brillo en una de las obras maestras de la literatura universal: la *Divina Commedia*. Como bien se recordará, en el canto V del *Inferno* figura uno de los más emocionantes episodios de todo el libro: la historia del amor adúltero entre dos cuñados: Paolo Malatesta y Francesca de Rímmini. Según apuntaba Lanfranco Caretti: «È vero che il racconto di Francesca è un racconto d'amore, è vero che amore è la forza misteriosa e potente che domina la situazione e la illumina di luce irreparabile e cruenta, ma è anche vero che questo amore è quel particolarissimo affetto che Dante conosce ben addentro, analizza e definisce come la vittoriosa prevaricazione dei sensi sulla ragione, del *libito* sul *licito*. Un amore dunque tanto più spontaneo quanto irriflessivo; insito, sì, nella nostra fragile natura, nelle nostre istintive inclinazioni, ma non per questo legittimo o, tanto meno, sublimabile».<sup>50</sup> En efecto, cuando Dante aborda el trágico final de una historia de concupiscencia, la conclusión de un relato *libidinoso*, deja caer un cauto velo en el momento clave. Espoleada por las preguntas del peregrino, tras afirmar que no existe un dolor más grande que recordar los tiempos felices del pasado desde la miseria presente, la melancólica precita refiere su historia evocando el comienzo del adulterio (V, 127-138):

<sup>50</sup> L. Caretti, *Il canto di Francesca*, Lucca, Lucentia, 1951 (reproducido en la *Guida alla Divina Commedia. Inferno*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1983, pp. 114-116).

Noi leggiavamo un giorno per diletto  
 di Lancialotto come amor lo strinse:  
 soli eravamo e senza alcun sospetto.  
 Per più fiate li occhi ci sospinse  
 quella lettura, e scolorocci il viso;  
 ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
 Quando leggemmo il disiato riso  
 esser baciato da cotanto amante,  
 questi, che mai da me non fia diviso,  
 la bocca mi baciò tutto tremante.  
 Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:  
 quel giorno più non vi leggemmo avante.<sup>51</sup>

El endecasílabo CXXXVIII se califica en los comentarios como un «verso di mirabile verecondia», pues lo dice todo sin haber explicitado nada. Cumplidos los cuatro peldaños de la *scala amoris* (*uisus*, *allocutio*, *tactus*, *osculum*), no hace falta que Francesca explique a su piadoso interlocutor qué acaeció después de que su cuñado le besara tembloroso en la boca. Ese día no continuaron la lectura; de modo que la elipsis narrativa plantea, sin necesidad de entrar en más detalle, que hicieron el amor durante el resto de la jornada. Aquélla sería la primera de numerosas ocasiones furtivas.

De manera recóndita, el relato dantesco apunta a la consabida escala de las *quinque lineae amoris*: generalmente después de la obtención del cuarto (*osculum sive suauium*) no hace falta decir más, ya que se consideraba que el quinto paso (el *coitus*) era la sucesión natural e inevitable del penúltimo grado.<sup>52</sup> A tra-

<sup>51</sup> *La Divina Commedia* (ed. G. Vandelli), Milano, Hoepli, 1989, p. 42.

<sup>52</sup> Entre los textos de la *Antología Palatina*, el epigrama V, 94 de Rufino recoge una gradación en cuatro miembros donde se prescinde del elemento del tacto: «Tienes los ojos de Hera, Méliete, las

vés de toda la Edad Media y con no pocas proyecciones hacia la literatura humanista, el tópico había cuajado en una gavilla de testimonios líricos a partir de un comentario de Elio Donato a un pasaje del comediógrafo Terencio: «*quinque sunt lineae amoris, scilicet visus, allocutio, tactus, osculum sive suaviium, coitus*». Baste evocar a este propósito un conocido poema de los *Carmina Burana*: «*sunt quinque modi quibus associamur amori: / uisus; colloquium; tactus; compar labiorum / nectaris alterni permixtio, commoda fini; / in lecto quintum tacite Venus exprimit actum*».<sup>53</sup> Según explicitan los versos goliárdicos, la diosa Venus «expresa tácitamente el quinto acto en el lecho», por ello es posible sospechar que éste no se contaba porque no hacía falta contarlo, simplemente se asumía como episodio subsiguiente del relato: «*essendo il bacio il penultimo stadio della conquista erotica, il quinto si considera ineluttabile, il bacio non è che preludio per l'ultima gioia*».<sup>54</sup>



manos de Atenea, los pechos de la Pafia, los pies de Tetis. Feliz el que *te ve*, tres veces afortunado el que *te oye*, semidiós el que *te besa*, inmortal el que *te posee*». *Epigramas eróticos griegos* (eds. G. Galán y M. A. Márquez), Madrid, Akal, 2001, p. 72.

<sup>53</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, t. II, pp. 716-718. Tomo de aquí la cita de Donato y el citado fragmento poético.

<sup>54</sup> Margherita Nosedà en «*Il bacio di carta. La parabola di un topos tra Rinascimento e Barocco*», *Thematologie des Kleinen* (eds. G. Pozzi y E. Marsch), Friburgo, Éditions Universitaires, 1986, pp. 93-130 (p. 117).

LAS HORAS NO RELATADAS: FUNCIÓN Y ALCANCE  
DEL SILENCIO EN EL POEMA GONGORINO

El examen de los distintos tratamientos del mito de Polifemo y la rápida indagación sobre el problemático engaste de la materia amorosa en el poema heroico proporcionan un oportuno telón de fondo sobre el que esbozar algunas reflexiones en torno a la suave, sutil lascivia del epilio gongorino. En efecto, como se ha venido señalando, el silencio diegético más significativo en el relato no es otro que la llamativa *elipsis* que se produce entre las estancias XLII y XLIII. Dicho salto temporal —así como sus implicaciones últimas— fue bien acotado por Pellicer, que se refería al contexto sensual del «acto omitido» con un cómodo eufemismo («estar juntos»): «estuvieron Acis y Galatea juntos desde mediodía hasta que, declinando, el Sol venía a ponerse en el mar de España, en Cádiz».<sup>1</sup> Otro de los comentaristas, Pedro Díaz de Rivas, insistía en la ponderación de tal estrategia narrativa: «judiciosamente el poeta no pinta torpeza ninguna, sino dejando en este sitio los dos amantes, pasa a otra cosa».<sup>2</sup> En esta misma línea, el último episodio referido en la progresión sensual de los nuevos amantes (el *basium*) también fue encomiado por Vázquez Siruela, que apreciaría —bajo la especie floral de ese primer *ósculo* («al *clavel* el joven atrevido las dos hojas le

<sup>1</sup> *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630, col. 275. Manejo el facsímil (Georg Olms Verlag, Hildesheim-New York, 1971).

<sup>2</sup> Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones al Polifemo*, fol. 125 v. (B.N.M. Ms. 3.906).

chupa carmesíes») — un marcado respeto al decoro por parte del vate cordobés: «no se ha dicho cosa más honesta ni más gallarda». <sup>3</sup> Al calibrar las aseveraciones de los tres comentaristas pueden inferirse algunas de las valoraciones imperantes en la época: el tratamiento demorado de la *descriptio amplexus* no podría justificarse en el contexto sublime de un poema heroico, ya que se identificaría como la «pintura de una torpeza» o «descripción vívida de un acto vergonzoso»; el recurso al *énfasis por aposiopesis* en el relato mítico constituye una prueba de buen juicio por parte del vate cordobés; el recubrimiento del cuarto punto de las *quinque lineae amoris* con una estilizada metáfora viene a conformar un testimonio valioso en torno a la «honestidad» y «gallardía» del tratamiento gongorino de las materias sensuales. Nuestro siguiente cometido será, pues, deslindar cómo ha construido Góngora el entorno preparatorio de la aposiopesis enfática, de modo que «la manifestación omitida [sea] comprendida [de manera manifiesta] por el público en sus líneas generales según designio» del escritor.

## 2.1. EXPLORACIONES GONGORINAS: LOS ANTECEDENTES SENSUALES

Según se desprende de la lectura de los textos áureos más representativos, la asunción de la materia erótica por parte de la poesía elevada alcanzaba con Góngora una cumbre indiscutible. La plasticidad de sus *pinturas* poéticas, la capacidad de sugestión lasciva de sus versos, la cadencia sutil y armoniosa de sus armonías fónicas... habían establecido unas pautas de serena elegancia

<sup>3</sup> *Notas gongorinas*, fol. 37 (B.N.M. Ms. 3.893).

cia hasta entonces casi desconocidas en el panorama de la lírica española. Ahora bien, antes de llegar a la quintaesenciada sensualidad del *epilio*, la forja del *eros* en la obra del vate cordobés había pasado por dos hitos principales: una misteriosa *canCIÓN* redactada en 1600 y un exquisito *romance* compuesto en 1602. Tal como ha evidenciado la crítica, tales ensayos en el tratamiento serio del erotismo entrañaban una suerte de *ascensus* poético, sin el cual no podría entenderse la maestría que el *relato mitológico* ostenta:

Acis and Galatea are lovers very much like Angelica and Medoro and the unnamed couple in *¡Qué de invidiosos montes levantados...!*, and in their story there is also an alienated outsider with whom the poet identifies: the Cyclops himself. The [...] anxiety about sexuality was present as well in the allegorized Envy who spied on Angélica and Medoro (st. XXII-XXIII) and in the envious speaker of *¡Qué de invidiosos montes levantados...!*. Thus Góngora's innovation in the Polyphemus-Galatea tradition comes from a pattern we can find in his early poems. What is striking about the Acis-Galatea interlude is its choreographic quality and a delicacy which is not present in the other poems.<sup>4</sup>

En efecto, para comprender plenamente el refinado y sutil tratamiento del erotismo en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, como de forma tácita la profesora Lehrer parece sugerir en el citado párrafo, quizá sea conveniente deslindar cuáles fueron los esbozos previos, los bosquejos o *estrategias preparatorias* que empleara en la *canCIÓN de 1600* y en el *romance de 1602*.

<sup>4</sup> Melinda Eve Lehrer, *Classical Myth and the «Polifemo» of Góngora*, Potomac, Scripta Humanistica, 1989, p. 57.

Como bien se recordará, un estudio reciente apuntaba la vinculación del poema gongorino ¡«Qué de invidiosos montes levantados»! con un subgénero del elogio algo recóndito: el *ka-teunastikòs lógos* o *discurso del lecho nupcial*. El tratamiento elegante del placentero acto que tiene lugar durante la noche de bodas configura el centro argumental de un interesante conjunto de poemas antiguos y modernos, como el *Fescennino IV* redactado por Claudiano a finales de la edad latina o los versos nupciales que Pontano dedicara *A Giovanni Brancati* y *Mari-tella* en los albores del Renacimiento, imitados por el humanista galo Jean Salmon Macrina en el *Fescenninum canticum in nup-tiis Isabella Portiae Iuliodunen*.<sup>5</sup> Llamado a alejarse de la *trita semita*, bajo la inspiración de los dos autores citados y del Tasso nupcial, Góngora acometía la redacción de un maravilloso texto híbrido en el que se combinaban con prodigiosa maestría los caminos de la *canzone* petrarquista, las pautas melancólicas de la antigua elegía amorosa y los relieves salaces y sutiles del *ka-teunastikòs lógos*. Por cuanto ahora nos interesa, entre las estancias tercera y sexta y en el *commiato* de tan refinado poema, el genio cordobés desplegaba ante los asombrados ojos de los lectores un panorama a la par delicioso y poco común:

Allá vuela, lisonja de mis penas,  
 que con igual licencia  
 penetras el abismo, el cielo escalas;  
 y mientras yo te aguardo en las cadenas  
 de esta rabiosa ausencia,

<sup>5</sup> A lo largo de las siguientes líneas, condenso algunas ideas del ensayo *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006. Otro asedio comparatista a la materia ofrezco en el artículo «*Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*» (en prensa).

al viento agravien tus ligeras alas.  
Ya veo que te calas  
donde bordada tela  
un lecho abriga y mil dulzuras cela.

Tarde batiste la invidiosa pluma,  
que en sabrosa fatiga  
vieras (muerta la voz, suelto el cabello)  
la blanca hija de la blanca espuma,  
no sé si en brazos diga  
de un fiero Marte o de un Adonis bello;  
ya anudada a su cuello  
podrás verla dormida,  
y a él casi trasladado a nueva vida.

Desnuda el brazo, el pecho descubierta,  
entre templada nieve  
evaporar contempla un fuego helado,  
y al esposo en figura casi muerta,  
que el silencio le bebe  
del sueño con sudor solicitado.  
Dormid, que el dios alado,  
de vuestras almas dueño,  
con el dedo en la boca os guarda el sueño.

Dormid, copia gentil de amantes nobles,  
en los dichosos nudos  
que a los lazos de amor os dio Himeneo;  
mientras yo, desterrado de estos robles  
y peñascos desnudos  
la piedad con mis lágrimas granjeo.  
Coronad el deseo  
de gloria, en recordando;  
sea el lecho de batalla campo blando.

Canción, di al pensamiento  
que corra la cortina  
y vuelva al desdichado que camina.<sup>6</sup>

Si nos remontamos hasta el autorizado testimonio de los comentaristas antiguos, éstos ensalzaban aquel ingenioso *velo metafórico* que encubriría púdicamente los pasajes más sensuales de tan compleja canción: «con notable cuidado huye don Luis en esta sentencia y en las de las estancias siguientes el ofender obscenamente a los lectores [...]. Describe con elegancia los lícitos gustos que permite el conyugal lecho, con tan honesta obscuridad que no llega a ofenderse la castidad más severa».<sup>7</sup> Esa metáfora del *oscurecimiento* de los asuntos lascivos empleada por Salcedo Coronel («describe [...] con tan honesta *obscuridad*») vendría, en cierto modo, a coincidir con aquella significativa imagen de Torquato Tasso, pues el melancólico ferrarés aconsejaba en los *Dialoghi* presentar «l'altre cose [...] ricoperte sotto le tenebre del silenzio».<sup>8</sup> Según se infiere de esa doble pauta, los caminos del *eros* honesto deberían discurrir entre la veladura de un lenguaje metafórico altamente estilizado (Salcedo) o a través de la elipsis de una materia que exige el pleno silencio (T. Tasso).

Como se percibe en una lectura epidérmica del pasaje, las *stanze* de la radiante canción gongorina describen la incursión audaz del *pensamiento* del *exclusus amator* en la cámara nupcial de la bella deseada, una dama que acaba de contraer matrimonio con otro varón afortunado y con él ha compartido por

<sup>6</sup> *Canciones y otros poemas en arte mayor* (ed. J. M. Micó), Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 88-91.

<sup>7</sup> García de Salcedo Coronel, *Segunda parte del segundo tomo de las Obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel, caballero de la Orden de Santiago*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, pp. 99-101.

<sup>8</sup> Ed. cit., p. 501.

vez primera los deleites del lecho. Según marca el inicio del fragmento, el cobertor del suntuoso tálamo «cela mil dulzuras» y el retraso del osado vuelo del pensamiento ha impedido que éste asista *en vivo* al desarrollo de los actos amorios. Mediante una *demora* que esconde una sutil táctica de dilación narrativa, el *yo lírico* evita con argucia la *descriptio amplexus* (o «vívida pintura de la unión amorosa») para centrarse en otro sensual fresco, acaso menos arriesgado, el de la *laxitudo post coitum* (la postración de los amantes tras la unión física). Bajo una exquisita elaboración formal, el poeta presenta a la «copia gentil de amantes nobles» agotada y extática: el ardor de sus cuerpos se va ya extinguiendo tras la activa cópula («entre templada nieve / evaporar contempla un fuego helado»), los cuerpos sudorosos revelan un feliz cansancio, fruto de un esfuerzo dulcísimo («en sabrosa fatiga vieras [a Venus] en brazos de [Marte o Adonis]»); el alegre novio observa con ensimismada ternura la ofrecida desnudez de su esposa, que yace en silente sueño («al esposo en figura casi muerta / que el silencio le bebe / del sueño con sudor solicitado»). La suma estilización del pasaje aparece pautada, además, por los suntuosos acusativos griegos («desnuda el brazo, el pecho descubierta»), las imágenes del culmen del placer como *mors amoris* («muerta la voz, suelto el cabello», «casi trasladado a nueva vida», «en figura casi muerta»), la noble figuración de los amantes bajo especie mitológica (pues repiten la sensual unión de Venus con alguno de sus más célebres amantes: Marte o Adonis), la bendición de las deidades paganas (Cupido preside el lecho y guarda el sueño de la pareja, Himeneo les une en «dichosos lazos» con «nudos de amor»)... Por si todo ello fuera poco, el locutor poético da voz a sus mejores deseos para cuando llegue a su fin el sueño reparador de los recién casados y les auspicia que repitan otra vez los sabrosos ritos de

Cipria cuando despertien («coronad el deseo / de gloria en recordando»), dando acogida en sus votos al extendido lenguaje simbólico de la *militia amoris* con cierto ribete petrarquesco («sea el lecho de *batalla campo* blando»).

Probablemente, a la altura de 1600 (así como cuatro centurias después), un lector culto y sensible habría de ser presa de un doble asombro, ya que de un lado asumiría la audacia de toda la escena evocada, mas del otro habría de contemplar con estupor la verdadera muestra de virtuosismo —sin igual hasta el momento— que dejaba patente la portentosa capacidad de un escritor para abordar una materia «espinosa» con una elegancia tan extremada que no llegara a ofender el pudor de los receptores. Si continuamos con este breve paseo diacrónico, los tanteos del *eros* gongorino en su forma más elevada y ambiciosa cobraron nuevamente cuerpo un bienio después de la misteriosa canción de 1600, revestidos ahora bajo otra forma lírica en la que se le consideraba un maestro indiscutido: el romance octosilábico.<sup>9</sup> En efecto, diez años antes de la aparición del *Polifemo*, Góngora llevaba a cabo un ambicioso ensayo lírico con el que acaso pretendía medirse con el gran *romanzo* de la Italia del Quinientos, el *Orlando Furioso*: la simpar *aemulatio* de Ariosto estaría enfocada desde una óptica inequívocamente sensual. Llega ahora el momento de examinar fugazmente la configuración lasciva del episodio de los amores del joven moro y la es-

<sup>9</sup> De hecho, Antonio Pérez Lasheras definía el *corpus* romancístico de Góngora como «uno de los campos de experimentación más fructíferos de su poesía». Remito a su «Acercamiento a los romances gongorinos», en AA. VV., *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba-Real Academia de Córdoba, 1996, pp. 133-154 (la cita en p. 133). El investigador aragonés amplía sus indagaciones en torno a diversas facetas poco atendidas de la obra gongorina en *Piedras preciosas...: otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009. Véase también la sección IV («Los romances») de la monografía de A. Carreira: *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pp. 315-396.

quiva princesa de Catay. Por cuanto ahora nos interesa, en el *Romance de Angélica y Medoro* se produce un pequeño juego narrativo, el de la prolepsis referida a la obtención de los favores de la bella (vv. 69-72):

Blando heno, en vez de pluma  
para lecho les compone,  
que *será tálamo luego*  
do el garzón sus dichas logre.

Según se refiere en el cuartete, la humilde yacija que ofrecen los rústicos al joven herido y a su soberbia auxiliadora habrá de convertirse —por obra y gracia del deseo— en lecho conyugal de los nuevos amantes y en espacio de la «dicha» y los «logros» amorios. De hecho, podría afirmarse que la irrupción de una voz del tenor de «tálamo» va a ocasionar el consiguiente encadenamiento de lugares comunes e imágenes que enlazan la materia amorosa con el género de la literatura nupcial. En efecto, resulta inequívoca la ascendencia epitalámica de elementos como los *putti* que sobrevuelan el pastoral albergue, la clave sensual de las *abejas* (animalillo dilecto asimismo en un sinfín de madrigales y sonetos dedicados a cantar los *basia*), el *décor* de las palomas y el motivo de la Envidia, en tanto figura alegórica que trata de aojar contando los besos de los amantes (vv. 81-88):

Corona un lascivo enjambre  
de Cupidillos menores  
la choza, bien como abejas  
hueco tronco de alcornoque.  
¡Qué de nudos le está dando

a un áspid la Invidia torpe,  
 contando de las palomas  
 los arrullos gemidores!<sup>10</sup>

Como establece el narrador, el entorno amoroso de la *pastoral* de Angélica y Medoro tiene como primer lugar de encuentro «la choza», el «albergue», pero rápidamente se extiende hacia parajes abiertos, para contagiarse a un amplio *espacio venusino* donde todos los elementos naturales se confabulan para articular un enclave de paradisíacas delicias. Tras una obertura donde brillan con singular luz algunas especies trilladas de la *militia amoris* (los «atambores» que marcan el principio inminente de la batalla amorosa, los «bien seguidos pendones» que establecen el enfrentamiento de las huestes opuestas), el lector podrá contemplar el perfil desnudo de la princesa de Catay (en todo semejante al de la bella de la canción aludida) enmarcado por un entorno ameno que invita constantemente al placer (vv. 97-128):

<sup>10</sup> Se encuentra en otro romance —redactado en 1605— la pintura de un paraje ameno que luce sus mejores galas bajo el efecto cautivador de la música de Cloris: «Cansado, pues, el pastor, / de invocar piedad tan sorda, / de mi bella pastorcilla / el dulce favor implora: / un rato le ruega humilde / que su lira sonora / al aire haga y al río / cualque süave lisonja. / Condescendió con sus ruegos / Cloris y luego a la hora / hierba y flores a porfía / le tejieron una alfombra; / pulsó las templadas cuerdas / y al punto el cielo se escombra, / el aire se purifica, / la ribera se convoca. / Las ninfas que de aquel soto / los muchos árboles honran, / vistiéndose miembros bellos, / desnudan cortezas toscas. / A un verde arrayán florido / se calaron dos palomas, / blancas señas de que el aire / la madre de Amor corona; / un dulce lascivo enjambre / de hijuelos de la diosa, / vertiendo nubes de flores, / jazmines llueven y rosas. / Sofrenó el Sol sus caballos / para oír a mi pastora» (tomo la cita de la monumental edición crítica de Antonio Carreira: *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. II, pp. 161-162). Nótese la caracterización de los *putti* bajo la imagen de la bandada de abejas (toda vez que componen «un dulce lascivo *enjambre* de hijuelos de la diosa»). Por otro lado, la *lluvia floral* se asemeja bastante a la del *Polifemo* («negras violas, blancos alhélies / llueven sobre el que Amor quiere que sea tálamo») y las *Soledades* («Plumas no vulgares / al aire los hijuelos den alados [...]; / de sus carcajes éstos argentados / flechen mosquetas, nieven azahares»).

Tórtolas enamoradas  
 son sus roncós atambores  
 y los volantes de Venus  
 sus bien seguidos pendones.  
 Desnuda el pecho anda ella,  
 vuela el cabello sin orden;  
 si lo abrocha, es con claveles,  
 con jazmines, si lo coge;  
 el pie calza en lazos de oro,  
 porque la nieve se goce  
 y no se vaya por pies  
 la hermosura del orbe.  
 Todo sirve a los amantes:  
 plumas les baten veloces  
 airecillos lisonjeros,  
 si no son murmuradores;  
 campos les dan alfombras;  
 los árboles, pabellones;  
 la apacible fuente, sueño;  
 música los ruiseñores;  
 troncos les dan cortezas  
 en que se guarden sus nombres [...];  
 no hay verde fresno sin letra,  
 ni blanco chopo sin mote:  
 si un valle «Angélica» suena,  
 otro «Angélica» responde.  
 Cuevas do el silencio apenas  
 deja que sombras las moren,  
 profanan con sus abrazos,  
 a pesar de sus horrores.

Desde el punto de vista de la reelaboración de la tradición literaria clásica, conviene llamar la atención sobre el doble guiño

que —de manera muy sutil— el poeta está haciendo a dos celebrísimos pasajes de Virgilio. Si el vate de Mantua hacía retumbar con ritmo pastoril los bosques con el *nomen* de la bella («*resonare Amaryllida silvas*», *Bucólica* I, 5), Góngora vierte los ecos del nombre de la princesa oriental por todos los valles vecinos («si un valle «Angélica» suena, / otro «Angélica» responde»). De un elemento procedente del *genus humile* de la *égloga*, al final del pasaje se verifica un salto hacia el *genus sublime*, pues con empaque épico el espacio natural habitado por los placenteros amores de Medoro y Angélica se constituye como figuración de aquella otra gruta profanada en la radiante epopeya latina por Eneas y Dido.<sup>11</sup>

Desde el punto de vista de la pulsión escópica operativa en el poema, la elaboración del *erotismo* en su vertiente más estilizada ha de contemplarse en paralelo con los testimonios pictóricos del momento. De hecho, en la gran epopeya renacentista de Ariosto se ha distinguido cómo

ese aspecto transgresivo del amor entre dos jóvenes que disfrutaban en medio de la naturaleza de un desbordante erotismo apenas velado fue, al mismo tiempo, fundamento de contundentes documentos materiales a favor del *idilio*. Me refiero al éxito que, asegurando la «*qualità di evidenza e di distinzione pittorica*» atribuida a Ariosto por Pigna, hizo de Angélica y Medoro una de las

<sup>11</sup> Me refiero, por supuesto, al primer amplexo de la reina cartaginesa y el prófugo troyano (*Aeneis* IV, 165-168): «*Speluncam Dido dux et Troianus eandem / deveniunt. Prima et Tellus et pronuba luno / dant signum; fulsere ignes et conscius Aether / conubiis, summoque ulularunt vertice Nymphae*» ('A la misma cueva llegaron Dido y el caudillo troyano. La primigenia Tierra y Juno Prónuba dan la señal: los fuegos relampaguearon en el cielo, testigos de sus nupcias, y en la cima de la montaña ulularon las ninfas'). Creo que el signo espacial de la *spelunca* puede reconocerse en las gongorinas «cuevas» que Angélica y Medoro también «profanan con sus abrazos».

más demandadas *poesie* pictóricas en la primera mitad del siglo XVII [...].

El paso de la escena amorosa desde las líneas del *romanzo* ariostesco a los lienzos y frescos de los pintores más autorizados de la Italia del siglo XVI proporciona, de hecho, un interesante paralelo para la comprensión de un fenómeno que habría de desarrollarse al mismo tiempo: la configuración de una quintaesenciada y elegante *ars erotica* tanto en ámbitos poéticos como en círculos pictóricos. Así pues, inspirado por el estímulo del gran maestro ferrarés, Góngora seleccionaba del *Furioso* precisamente la conjunción de los amantes y

abría definitivamente el campo del impulso natural, del cumplimiento del deseo como una fuerza palingénésica, indomable y hermosa. Su definitivo *incanto d'amore* creará por ello las normas de un nuevo decoro, trenzando con la piedad y el amor todos los deleites imaginables en un espacio venusino. En esto su romance de 1602 viene a ser una auténtica exaltación del Eros, un trasunto verbal artísticamente recreado de los que pueden considerarse sus bocetos: las *poesie* pictóricas del Seicento. Transformar a Angélica y Medoro en las ardientes figuras de una representación lírica que se trenza con sus cuerpos a través de indicios y símbolos que velan la plenitud física transparentando el prodigio del disfrute carnal y hacer, al mismo tiempo, que el amor sea exaltado sin necesidad de su verbalización por los amantes era una hazaña singular. Pero la audacia artística de Góngora se hace ilimitada si comprendemos hasta qué punto resultaba revolucionario romper con las amarras romancísticas, centrando el relato poético sólo en el nacimiento de la pasión y el cumplimiento de las complacencias eróticas [...]. Nunca se recató el poeta cordobés de desoír las conveniencias sociales para hacer triunfar al amor. En todo un sector de su obra se

asiste al desarrollo de la ecuación poética que hace equivaler el impulso de naturaleza y la igual condición física (juventud y hermosura) de los amantes con el goce y la felicidad absolutas.<sup>12</sup>

La identificación del romance de 1602 como «trasunto verbal» de aquellas «*poesie pictóricas*» que dibujaron los placeres de Angélica y Medoro en una ambientación pastoril, en cierta manera resulta extrapolable a la marcada sensualidad de la recreación de los personajes de Acis y Galatea en el epilio que compusiera una década más tarde. Baste pensar en un detalle que acaso no se haya recalcado lo suficiente, el de la contigüidad del género elegido. Como trata de mostrar la crítica reciente, el *Romance de Angélica y Medoro* ha de contemplarse bajo la clasificación helenística de *epilio* o «epopeya en miniatura», ya que sería lícito hablar de una *fábula* amorosa procedente no del mito clásico, sino del gran *romanzo* quinientista italiano.<sup>13</sup> De hecho, ya en el siglo xvii la conciencia de esta contigüidad genérica podría evidenciarla un significativo epígrafe, recogido en el bien conocido manuscrito secentista de poesías gongorinas «restituidas a su más cierto original por don Martín de Angulo y Pulgar», toda vez que dicho códice viene a colocar ante los versos un título —sin duda— algo delator: *Fábula de Angélica y Medoro*.<sup>14</sup> Al apreciar la elaboración de tan complejo poema bajo la especie neotérica del *epilio*, quizá resulte más inmediata la percepción

<sup>12</sup> José Lara Garrido, «Prolegómenos para una relectura desde el *Furioso* del *Romance de Angélica y Medoro* de Góngora», en Paolo Tanganelli (ed.), *La tela de Ariosto*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 51-99 (la cita en p. 93).

<sup>13</sup> José Lara Garrido, «El epilio gongorino y la renovación lírica del *Furioso*. Relectura desde Ariosto del *Romance de Angélica y Medoro*» (en prensa).

<sup>14</sup> Tomo como referencia la edición de A. Carreira: *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. II, pp. 81-102. Todas mis citas del poema proceden de allí. Como bien se recordará, el eximio gongorista clasifica el texto como «romance lírico-amoroso» y recoge puntualmente los epígrafes que encabezan sus versos en los más importantes manuscritos (p. 81).

de su delicado hibridismo, ya que el amplexo de la esquiva princesa y el guerrero casi adolescente se presenta allí como el fruto de una estilizada intersección del universo épico y del mundo pastoral; ambos elementos discurren además bajo la forma de un refinadísimo lenguaje poético que asimila no pocos rasgos del código del *kateunastikòs lógos*.

El rápido examen de la canción de 1600 y el romance de 1602 ha permitido otear una parte de aquella tópica anclada en determinados micro-géneros de la poesía nupcial, conformando un significativo elenco que a continuación se detalla:

1. Destaca, en primer término, la radical importancia del *lecho*, entendido repetidamente como *teatro* esencial de la acción amatoria («te calas / donde bordada tela / un *lecho* abriga y mil duras cela», «sea el *lecho* de batalla campo blando», «Canción, di al pensamiento / que corra la *cortina*», «para *lecho* les compone, / que será *tálamo* luego»).

2. La configuración del encuentro físico de los amantes se elabora mediante una compleja serie de imágenes ancladas en el vocabulario bélico propio de la *militia amoris*: «ni emprenderá *hazaña* / tu esposo, cuando *lidie*», «en sabrosa *fatiga* / vieras», «de *batalla campo* blando», «roncos *atambores*», «bien seguidos *pendones*».

3. El *dibujo* de los amantes insiste en la hermosura propia de la desnudez femenina y enfatiza el sensual elemento de la cabellera suelta («suelto el cabello», «vuela el cabello sin orden»). Como resulta apreciable, asume total relevancia —en tanto elemento erógeno principal— el rápido bosquejo de unas heroínas que presentan de forma constante el seno al descubierto («desnuda el brazo, el pecho descubierta», «desnuda el pecho anda ella»).

4. La configuración del espacio idílico o *venusino* (en el *romance*) incide en una serie de claves simbólicas, tanto de naturaleza vegetal («campos les dan alfombras, / los árboles pabello- nes»), como animal («música los ruiseñores») o hídrica («la apacible fuente, sueño»). El deleite llega a saturar los cinco sentidos y de manera sesgada el narrador preanuncia el *amplexo* mediante la irrupción de aves ejemplares, como la paloma («contando de las palomas / los arrullos gemidores») y la tórtola («tórtolas enamoradas / son sus roncós atambores»)<sup>15</sup>.

5. El escenario de la unión amorosa se ve nobilitado por la presencia ineludible de importantes deidades paganas: Cupido («el *dios alado*, / de vuestras almas dueño, / con el dedo en la boca os guarda el sueño»), los Eroses («corona un lascivo en- jambre / de *Cupidillos* menores / la choza») o el mismísimo dios de las nupcias («los dichosos nudos / que a los lazos de amor os dio *Himeneo*»).

Salvando las pertinentes distancias, la configuración de una *escena* amorosa (o una *pintura* sensual, si se prefiere) en los versos del genial racionero podría contemplarse como el fruto de una hábil y dosificada combinación de elementos paradigmáticos que inciden en una fértil hibridación de géneros. Como establece un estudio reciente: «El paradigma es inductor o creador de significado, lo que se deduce de su definición como el conjunto de variaciones (en número indefinido) que admite una determinada constelación verbal. El paradigma establece

<sup>15</sup> Desde un punto de vista léxico (revela J. M. Micó, «el uso del verbo *calar* nos sitúa en un contexto epitalámico que dominará las últimas estancias de [la canción de 1600] y que resultará imprescindible para entender la evolución de Góngora desde los primeros años del siglo XVII hasta la escritura de los episodios centrales del *Polifemo* y las *Soledades*» (*De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 83).

series de términos mutuamente sustituibles en un lugar determinado [...]. Estos paradigmas no sólo producen la impresión de que Góngora inventa una lengua, sino que a partir de ella se forman estratos profundos de significado».<sup>16</sup> En consonancia con tal línea de análisis, estimamos que podría sospecharse para un sector de la poesía de Góngora la existencia de un *paradigma verbal*, la configuración de un código complejo que se activa al abordar —bajo la especie de la *oscuridad honesta*— ciertos temas de naturaleza erótica. Una vez analizados los precedentes sensuales de la *Fábula* y establecidos los parámetros de análisis que van a emplearse, conviene indagar paulatinamente en los diferentes elementos de tal *código oscuro* según vayan apareciendo, sabiamente dispersos a lo largo del epilio.

## 2.2. ENTRE LO DICHO Y LO OMITIDO: PEQUEÑAS NOTAS PARA UN LÉXICO AMATORIO

Uno de los más reputados especialistas en la obra de Góngora afirmaba con rotundidad acerca del erotismo apreciable en la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «Las estrofas XL, XLI y XLII constituyen, sin duda, el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica. Entre las tres [...] se perfecciona un ciclo erótico completo».<sup>17</sup> La aseveración de Dámaso Alonso resulta —verdad es— bastante atinada, pero el estudio detenido de las pautas sensuales en el epilio obliga a contemplar el desarrollo

<sup>16</sup> M. Blanco, «El toro nupcial de la *Soledad primera*. Idiolecto y agudeza en la poética barroca de las *Soledades*», en AA. VV., *Congreso Internacional «Andalucía Barroca»*. *Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, t. III, pp. 41-52 (pp. 43-44).

<sup>17</sup> *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, vol. III, pp. 725 y 730.

de tal materia con mayor amplitud, haciéndolo extensivo a otros pasajes precedentes, así como a otros fragmentos posteriores del poema. Según se infiere de dicha premisa, el alcance de nuestro análisis intentará ir más allá de cuanto pretendieran algunos asedios referidos al tratamiento del *eros* en la épica.<sup>18</sup>

### 2.2.1. *Tras el velo de un doble cortinaje*

Según establece Menandro en la codificación del *discurso del lecho nupcial*, el género del *kateunastikòs lógos* «toca los puntos fundamentales, y fundamentales son los imprescindibles, e imprescindibles cuantos son adecuados al tálamo, a la unión del novio, a las alcobas, a Amores e Himeneos».<sup>19</sup> El sofista insiste, en ese sentido, acerca de la conveniencia de acometer el canto con el dibujo de «la hermosura del tálamo [...] adornado con flores» (dado que se convierte en escenario principal de la acción amorosa) y con la doble presencia del novio (impelido por el deseo y la premura física) y el numen más propicio a los amores. A la luz de los consejos menandros conviene leer con atención la segunda mitad de las estrofas XXVII y XXXII, junto a la entera estancia cuadragésimo segunda:

<sup>18</sup> Cidália Alves Dos Santos, «Camoës y Góngora: una lectura del erotismo en *Los Lusíadas* y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*», *Castilla*, 28-29 (2003-2004), pp. 23-46. Pese a cuanto se afane en argumentar la estudiosa, no resulta nada clara la vinculación del *eros* del epilio con el de la gran epopeya portuguesa. En cambio, sí resultan muy evidentes las huellas de la sensualidad de la fábula gongorina en Portugal, como bien ha estudiado Francis Cerdan en un artículo imprescindible: «Un *Polifemo* retrouvé: *O Ciclope namorado* de Cristovao Alao de Morais», en *Mélanges à la memoire d'André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1978, pp. 541-557.

<sup>19</sup> *Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996, p. 205. Seguidamente espigo otra cita de p. 204.

Vagas cortinas de volantes vanos  
 corrió Favonio lisonjeramente  
 a la (de viento cuando no sea) cama  
 de frescas sombras, de menuda grama [...].  
 Al pie, no tanto ya del temor grave,  
 fía su intento y tímida en la umbría  
 cama de campo y campo de batalla,  
 fingiendo sueño, al cauto garzón halla [...].  
 No a las palomas concedió Cupido  
 juntar de sus dos picos los rubíes,  
 cuando al clavel el joven atrevido  
 las dos hojas le chupa carmesíes.  
 Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,  
 negras violas, blancos alhelíes,  
 llueven sobre el que Amor quiere que sea  
 tálamo de Acis ya y de Galatea.

Bajo una óptica algo distinta, la imagen incitante del lecho con dosel («vagas *cortinas* de volantes vanos / *corrió* Favonio a la [...] cama») en cierto modo remite a los lectores más atentos a aquella otra «cortina» presente en el *commiato* del sensualísimo poema nupcial de 1600 («Canción, di al pensamiento / que *corra la cortina*»). Al cotejar ambos pasajes, se puede apreciar que el movimiento en los dos poemas resulta exactamente el inverso. En los versos de la rara canción petrarquista el osado *pensamiento* debe cerrar las cortinillas del tálamo para interrumpir la envidiosa vista del *exclusus amator*, intruso al que ya le ha sido concedido observar más de lo que debiera. Por el contrario, en las octavas del relato mítico, la brisa templada del oeste (el dios Céfiro, bajo la advocación menos usual de «Favonio») descubre ante el obnubilado cazador el invitador paraje donde duerme Galatea: el numen abre los cortinajes de la sencilla «cama de

viento» y ofrece la figura durmiente de la ninfa a la deleitosa contemplación de Acis.<sup>20</sup> Por otra parte, conviene recordar que si de un lado la voz *cortina* designa «comúnmente los paramentos que cubren la cama», la expresión cristalizada *correr la cortina* va más allá en la significación y se emplea «algunas veces [para] hacer demostración de algún caso maravilloso y otro de encubrirle, como también se hace en las tablas de las pinturas».<sup>21</sup> En ese ambivalente juego de palabras que se presenta a medio camino entre el «hacer demostración» y el «encubrir», podría apreciarse de qué sutil manera los *juegos de Eros* van desgranándose en los poemas gongorinos según las secuencias alternas de la *ostensión* y la *veladura*.

Si reconducimos nuestros pasos hasta el elemento que da nombre al *kateunastikòs lógos*, cabe intuir cómo la mención de

<sup>20</sup> Cabe recordar cómo un aventajado discípulo de Góngora, Gabriel de Corral, emplea el término en el *Epitalamio a doña Guiomar de Guzmán*: «La ya aclamada esposa / al tálamo florido [es] conducida. / Juno [Prónuba] la recibió, que reverente / —por el honesto, virginal decoro— / la *cortina* corrió, florida de oro» (el poema se imprimió en 1629 inserto en *La Cintia de Aranjuez*, Madrid, CSIC, 1945, p. 383). En un contexto epitalámico afín, cabe recordar cómo la *cortina* del lecho nupcial y la tensión *voyeurística* forman parte del *Epithalamion on Lady Elisabeth and Count Palatine* de John Donne, donde los cortesanos que han asistido a las nupcias y han permanecido en vela durante la noche de bodas aguardan al alba, deseando ver cuál de los desposados va a abrir el dosel del tálamo (vv. 106-110): «Others neare you shall whispering speake, / and wagers lay, at which side day will breake, / and win by' observing, then, whose hand it is / that *opens first a curtaine*, hers or his» ('Cerca de vosotros, en un susurro hablarán algunos y apostarán por qué oriente ha de surgir el día y ganará, entonces, aquel que observe a quién pertenece la mano que antes descubre la cortina: a ella o a él'). Tomo la cita de J. Donne, *The Complete English Poems*, New York-Toronto, Alfred A. Knopf, 1991, pp. 196-197. Los poemas gongorinos, al incidir en un elemento tan significativo como la *cortina*, ofrecen una relevante coincidencia con los *epitalamios visuales* y las escenografías sensuales del mito, tal como las elaboraran los pintores más refinados de la Europa áurea (Primaticcio, Lotto, Tiziano, Van Dyck...). Analiza con finura este detalle Andreas Prater en la monografía *Venus ante el espejo. Velázquez y el desnudo*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica-Fernando Villaverde Ediciones, 2007, pp. 41-48 (capítulo 9: «Venus en el espejo y la tradición del epitalamio»), pp. 157-164 (capítulo 12: «Imágenes de Venus, imágenes de mujeres»), pp. 167-170 (capítulo 36: «La cortina») y pp. 174-176 (capítulo 37: «Imagen y retórica»).

<sup>21</sup> S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. M. de Riquer), Barcelona, Alta Fulla, 1998, p. 364.

una floral *cama* —que presenta del todo abiertas unas *cortinas* tenues de etéreos *volantes*— en cierto modo sirve como delicada obertura al motivo de la unión física, ya que anticipa el paraje afín donde los amantes habrán de cumplir con todos los ritos de Venus. Desde un punto de vista narrativo, la trigésimo segunda estrofa incide en tales sentidos, ya que presenta un sutil caso de prolepsis: la «cama de campo» donde parece dormir el garzón habrá de convertirse —tras la exitosa estratagema que éste ha urdido— en «campo de batalla» donde conseguirá desflorar a la esquiva nereida. Esa misma técnica de *relatar por anticipación* (acaso en tal pasaje de manera algo oblicua) podía verse ya en el *romance de 1602*, donde el narrador apuntaba sin hesitación alguna: «blando heno / para *lecho* les compone, / que *será tálamo luego* / do el garzón sus dichas logre». La oportuna asimilación del íntimo espacio nupcial al entorno de la «placentera guerra» configura además una constante que recorre tres textos engarzados con sutiles hilos: la misteriosa canción de 1600 («Coronad el deseo de gloria en recordando, / sea el lecho *de batalla campo blando*»), la *Fábula de Polifemo y Galatea* («en la umbría / cama de campo y *campo de batalla*») y el radiante broche que sirve de cierre al epitalamio de la «Soledad Primera» («Casta Venus, que el *lecho* ha prevenido / de las plumas que baten más suaves / en su volante carro blancas aves, / los novios entra en dura no estacada, / que siendo Amor una deidad alada, / bien previno la hija de la espuma / a *batallas de amor campo de pluma*»).<sup>22</sup>

Las notas precedentes van orientando la lectura hacia los ocasionales contactos del epilio barroco con algunos derroteros sensuales de la literatura epitalámica. En ese sentido, por último, cabría señalar que aquellos tres elementos esenciales

<sup>22</sup> *Soledades* (ed. R. Jammes), Madrid, Castalia, 1994, p. 419.

ponderados por el rétor helenístico en su imprescindible manual van a aparecer en el momento culminante del relato mítico (la *unión del novio* ardiente, la presencia benefactora del mismísimo Eros, el lecho nupcial ornado con flores): 1) como revela el momento del beso, Acis toma con osadía la iniciativa en el acto amoroso («al clavel *el joven atrevido* / las dos hojas le *chupa* carmesíes»); 2) la unión de la pareja aparece sancionada por la presencia vivificante del dios de los amores («a las palomas concedió *Cupido* / juntar de sus dos picos los rubíes»; «el que *Amor* quiere que sea»); 3) el lecho agreste aparece adornado con un suntuoso diluvio de flores, en armonioso juego cromático («negras *violas*, blancos *alhelíes* / llueven sobre el *tálamo*»).

En definitiva, mediante la conexión de los versos citados, Góngora parece urdir un sutil juego de velos y cortinajes sensuales que prefiguran y acotan el momento central del coito. La doble aparición del espacio lascivo por excelencia (la *cama*) podría situar de manera remota el quintaesenciado relato gongorino en la estela del género helenístico del *kateunastikòs lógos*; tal lectura resultaría en cierto modo coonestada por la definición del *lecho* compartido por Galatea y Acis bajo la noble especie del «tálamo» nupcial. No en vano, tras la gozosa visión inicial de la cama de viento y sus entreabiertos cortinajes, con astucia el narrador va a recurrir a otra «cortina floreal, soporosamente perfumata e vellutata» que «cade con effetti di polimorfia sensibile sul letto nuziale». A mi modo de ver, las implicaciones resultan algo obvias, pues tales versos dibujan una suerte de *telón* que clausura la escena erótica en el instante más comprometido, en sutil paralelo con el espléndido cierre de aquel poema compuesto doce años antes: «la cortina è un sipario che cala sull'ultima scena dei due amanti».<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Enrica Cancelliere, *Góngora: percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio Editore, 1990, p. 141.

2.2.2. *Las guerras del amor*

En el examen de ese doble cortinaje (todo *viento y flores*) que a veces revela y a veces cubre los lechos de la *Fábula* gongorina podía entreverse ya un atisbo del núcleo temático que ha de estudiarse a continuación: el de la placentera guerra amorosa. Se podría decir que el trenzado de elementos bélicos presentes en el epilogo llega a alcanzar el paroxismo entre las estancias XXXII y XL, como se puede apreciar en una rápida lectura:

Al pie, no tanto ya del temor grave,  
 fía su intento y tímida en la umbría  
 cama de campo y *campo de batalla*,  
 *fingiendo* sueño, al *cauto* garzón halla [...].  
 Acis aún más de aquello que dispensa  
 la *brújula* del sueño vigilante,  
 alterada la ninfa esté o suspensa,  
 Argos es siempre atento a su semblante,  
*lince* penetrador de lo que piensa,  
 *cíñalo* bronce o *múrelo* diamante:  
 que en sus *paladiones* Amor ciego,  
 sin *romper muros*, *introduce fuego* [...].  
 Más agradable y menos zahareña,  
 al mancebo levanta venturosa,  
 dulce ya concediéndole y risueña,  
*paces* no al sueño, *treguas* sí al reposo [...].  
 Una y otra lasciva, si ligera,  
 paloma se caló, cuyos gemidos  
 (*trompas* de amor) alteran sus oídos.

Los términos que se evidencian en el pasaje («campo de batalla», «cíñalo», «múrelo», «paladiones», «romper muros», «in-

produce fuego», «paces», «treguas», «trompas») conforman un reticulado en el que la seducción de Galatea se presenta bajo la estilizada forma del asedio a una ciudad, como si de una diminuta *Iliupersis* se tratara.<sup>24</sup> De hecho, junto a la guerra va a irrumpir de forma subrepticia su parergo, la caza en tanto *imago belli*, toda vez que un tecnicismo como «brújula» ha de entenderse plausiblemente con el sentido de ‘agujerito de la puntería de la escopeta’.<sup>25</sup> Así pues, Galatea, la esquiva ninfa, se revela así como una fortaleza inexpugnable que va a ser tomada gracias a la astucia, como la presa que va a ser abatida por un astuto cazador. Al igual que Odiseo, el de múltiples argucias, también Acis es «cauto» y sabe fingir un «sueño vigilante» (con inigualable oxímoron gongorino). Si es lícito comparar las cosas grandes con las pequeñas, el narrador va esbozando con puntadas muy finas que el proceso amoroso se asemeja a la contienda suprema del mundo mítico: la guerra de Troya. La argucia de Acis le ha permitido ya insinuarse en la fantasía de la muchacha, cada vez más atraída por el apuesto joven durmiente que ha venerado su descanso: la nereida misma ha desmantelado su recinto de murallas para permitir el acceso a los «paladiones», luego llegará —irremediable— el incendio de la ciudadela. De hecho, «l’image du cheval de Troie est fondamentale: il s’agit

<sup>24</sup> El mejor estudio sobre la materia es el ofrecido por Giulia Poggi en «Fedeltà e infedeltà al modello letterario nella battaglia amorosa gongorina», en *Codici della trasgressività in area iberica*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1980, pp. 117-128 (especialmente, pp. 125-128).

<sup>25</sup> S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. M. de Riquer), Barcelona, Alta Fulla, 1998, p. 239. Cabe recordar asimismo la modulación secundaria del ataque erótico propia de la *serranilla*, apenas sugerida en el último verso de la estancia XXXVIII: «Galatea lo diga, *salteada*». Tales acordes ya habían sonado en el célebre soneto de 1594 («Soñolienta beldad con dulce saña / *salteó* al no bien sano pasajero») y fueron estudiados por B. Wardropper («Góngora and the *Serranilla*», *Modern Language Notes*, 77 (1966), pp. 178-181) y J. M. Micó (*De Góngora, op. cit.*, pp. 56-58). Como aproximación general, véase A. L. Martín, «The murderous Serrana: from Juan Ruiz to Luis Vélez de Guevara», *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2008, pp. 151-168.

de faire croire à l'absence de danger (le cheval de Troie a l'air d'être un renoncement des Grecs à leur intention d'envahir la ville) pour mieux conquérir Troie et y introduire le feu, ici le feu de l'amour». <sup>26</sup> Tejiendo una inextricable armonía con el motivo troyano aplicado en clave amorosa, no carece de interés la configuración de un cazador agreste que se recubre metafóricamente con dos potentes *emblem*as de la vista: el gigante de los cien ojos, *Argos Panoptes*, y el sin igual *lince*, fiero depredador capaz de otear a su presa incluso cuando una montaña se interpone entre él y aquello que anhela cazar.

La progresión narrativa que plantean los tres últimos elementos de este complejo haz de isotopía («paces», «treguas», «trompas») tampoco parece algo baladí, ya que —al haber despertado al muchacho— la ninfa no puede ofrecer «paces» al «sueño» de éste. Mas el narrador articula aquí otra prolepsis y sugiere que en verdad cuanto le está proporcionando son «treguas» al reposo, toda vez que el descanso dejará de ser tal en breve, pues van a acometer juntos la más gozosa actividad física. De hecho, la palabra se carga de plena significación al ir referida a la entrada en escena de las palomas («blancas señas de que el aire la madre de Amor corona», según revelaba el poeta en otro lugar): tan inseguras «treguas» se quebrarán de modo definitivo al son de los «gemidos», ya que el zureo de las aves de Venus se ofrece como si se tratara de un son bélico de «trompas» que ponen en marcha a los ejércitos para que emprendan la definitiva *batalla* amorosa. Desde un punto de vista comparativo, no estará de más recordar que Góngora podía haber visto esa misma estrategia en uno de los dechados más frecuentados

<sup>26</sup> Muriel Elvira-Ramírez, «L'image de la femme dans la poésie de Góngora», en AA. VV., *La femme dans la littérature et l'iconographie du Siècle d'Or: Vénus, Ève, Marie...?*, Lyon, Éditions du CRISOL, 2008, pp. 249-275 (p. 274).

por él desde su juventud, pues en 1578 —en la conocida «Canción a las bodas de Alfonso y Marfisa d'Este»— Torquato Tasso empleaba ya una fraseología similar (ardor, tregua, fatiga), referida al amplexo de los nobles desposados: «Facciassi a questa ardente / lusinghiera fatica / tregua ch'a pugna invita e riconforta». <sup>27</sup> En verdad, los citados endecasílabos tassescos y gongorinos parecen rendir un recóndito homenaje a una estilizada cláusula petrarquesca, dotándola de unos relieves lascivos apenas esbozados en el original: «Nel cominciar credia / trovar parlando al mio ardente desire / qualche breve riposo e qualche triegua» (RVF, LXXIII, vv. 16-18). <sup>28</sup>

### 2.2.3. La abeja y la flor: paradigma para un pequeño escorzo

A zaga del sugerente modelo del Fescennino IV de Claudiano, la poesía nupcial antigua ofreció a los autores del Siglo de Oro una sensual figuración del beso lascivo: la del robo de la miel del Híbla y la furiosa abeja. <sup>29</sup> La lírica neolatina habría de in-

<sup>27</sup> *Le Rime* (ed. Bruno Basile), Roma, Salerno Editrice, 1994, t. I, p. 533.

<sup>28</sup> *Canzoniere* (ed. M. Santagata), Milano, Mondadori, 1997, p. 380.

<sup>29</sup> En el marco de dicho *kateunastikòs logos*, el *magister amoris* que sustenta elocutivamente la «incitación a la unión» llega a instar al novio deseoso para que arrostre las uñas, la tenue defensa esbozada por la doncella, del mismo modo que ha de obrar el que quiere coger una rosa (arriesgándose a pincharse) o comer exquisita miel (exponiéndose a la picadura de las abejas): «Non quisquam fruitur veris odoribus / Hyblaeos latebris nec spoliat favos, / si fronti caveat, si timeat rubos: / armat spina rosas, mella tegunt apes» ('Nadie goza de los primaverales perfumes ni despoja los escondidos panales del Híbla si tiene miedo de las picaduras o de los pinchos: la espina arma a las rosas, las abejas protegen su miel'). Leo de la edición de Edoardo Bianchini: Claudio Claudiano, *Epitalami e Fescennini*, Firenze, Le Càriti Editore, 2004, p. 104. Góngora pudo leer los versos latinos de Claudiano y la recreación italiana de los mismos ejecutada por Tasso: «Si coglie intatta rosa / fra le pungente spine, / e fra gli aghi de l'api il dolce mele. / Lascia pur ch'ella cele / sue voglie e ti contrasti: / rapisci: piú graditi / sono i baci rapiti» («Canción a las bodas de Alfonso el Joven y Marfisa d'Este»). Resulta curioso apreciar cómo, con el correr de las centurias, se produciría una inversión de los polos masculino y femenino, ya que en las literaturas vernáculas la

tensificar las fórmulas antiguas hasta alcanzar la radiante sugere-  
 ncia de los versos de Pontano (*Epithalamium in nuptiis Eugeniae Filiae*, vv. 33-36): «*Libat apis tenerum rorem, fluit Atticus ille / inde liquor, dulci cerea mella favo; / libat Hymen tenerum florem, inde et Acidalius ille / it liquor, in tepido munera grata toro*». <sup>30</sup> El motivo nupcial de la miel y la abeja interesa ahora sobremanera con el fin de establecer algunas pautas de análisis para el momento cumbre del relato amoroso, toda vez que —al acotar la consecución de la cuarta de las *quinque lineae amoris*— Góngora establecía la casi simultaneidad del ósculo de las aves de Venus y el beso robado por Acis en los siguientes términos: «no a las palomas concedió Cupido / juntar de sus dos picos los rubíes, / cuando al *clavel* el joven atrevido / las dos *hojas* le *chupa carmesíes*» (estancia XLII). <sup>31</sup>

*abeja* habrá de ser el varón que «robe» el néctar de la *flor*. Sobre el ascendiente epitalámico de un motivo inscrito en un género muy concreto, se había apreciado hace ya tres décadas que «the metaphor of the bee stealing the honey of Hybla through the thorns becomes a *topos* of the genre». Thomas George Deveny, *The Epithalamium in the Spanish Renaissance*, University of North Carolina at Chapel Hill, 1978, p. 30 (manejo una reproducción facsimilar: Ann Arbor, U.M.I., 2000). Tampoco se ha de poner en olvido que la tradición bíblica acuñaba imágenes similares en un contexto epitalámico afín, el del *Cantar de los Cantares* (*mel et lac sub lingua tua*): «¡Cuán dulce es el amor con que me amaste! / Más sabroso es que el vino muy preciado. / ¡Oh cuán suave olor que derramaste! / *Panal están tus labios destilando / y en leche y miel tu lengua está nadando*». Reproduzco la traducción luisiana de *Los cantares de Salomón en octava rima*, vv. 236-240 (tomo la cita de: Fray Luis de León, *Poesía completa*, Madrid, Taurus, 1990, p. 357).

<sup>30</sup> *Poeti latini del Quattrocento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1964, p. 520. Doy una traducción del pasaje: 'Liba la abeja el tierno rocío y fluye el ático néctar, la dulce miel en los panales de cera; liba Himeneo la tierna flor y fluye el licor de Venus, grato regalo en el templado lecho'.

<sup>31</sup> Muy sugestivo es el comentario de Pellicer a este propósito: «Nadie ignorará lo hondo de esta metáfora. No me parece explicarlo más, por guardar la decencia a la frase, que en lo escondido de la locución es gallarda, aunque en lo significado lasciva. Sólo diré que imitó don Luis a Marcial, al epitalamio de Galieno, Catulo, Cornelio Galo, Domicio Marso, Petronio, Gneo Matio, Manilio, Tibulo, Ovidio, Teócrito, Claudiano, a un autor incierto cuyos versos trae Platón y a Sannazaro. Tampoco he querido notar las citas, que los Poetas sólo se han de leer para examinar la erudición o ritual, lo elocuente, no para repasar lo impuro de la frase ni lo oculto de la torpeza, que hacen parecer más vivas las delicias con la retórica» (*Lecciones solemnes*, col. 272).

Por supuesto, casi resulta una obviedad apreciar cómo la figuración de la boca de la ninfa —en tanto flor roja de suntuosos pétalos purpúreos— enlaza con una prolija serie de elaboraciones análogas que se remontarían, al menos, hasta 1582, pues ya en el celeberrimo soneto del *carpe diem* podía leerse: «mientras a cada *labio* por cogello / siguen más ojos que al *clavel* temprano». <sup>32</sup> Desde aquella juvenil imitación de Bernardo Tasso, la sensual imagen aplicada a la belleza femenina no habría de apartarse de la escritura gongorina: «en dos labios dividido / se ríe un *clavel* rosado» (*Hero y Leandro*, 1610, vv. 137-138), «despacio rompía el capullo, / como temiendo salir / ante el *clavel* de sus labios, / dulcemente *carmesí*» (*Las firmezas de Isabela*, jornada III, vv. 2345-2349), «no para una abeja sola / sus hojas guarda el *clavel*» (romance *Guarda corderos, zagala*, 1621, vv. 25-26)... <sup>33</sup> En definitiva, a la luz de esta gavilla de testimonios, no parece arriesgado afirmar que el espaldarazo gongorino al tópico de la *boca-clavel* debió de contribuir no poco al éxito de «una de las flores inevitables del Barroco». <sup>34</sup> Ahora bien, para aclarar la entera secuencia del *beso* tal como se encuentra desarrollada en el epilio, quizá se imponga la necesidad de deslindar previamente cuál era —en el contexto amplio de la poesía gongorina— la trascendencia de un elemento ahora *elidido*, una oculta *tesela* que en este fragmento del *mosaico* no llega a traslucirse: la *abeja*.

La primera irrupción del laborioso insecto en un contexto amoroso de índole sensual se localiza, en un plano algo secunda-

<sup>32</sup> Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora (antología comentada)* (ed. J. Lara Garrido), Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, p. 67.

<sup>33</sup> Las citas proceden de *Obras completas* (ed. cit.), vol. I, p. 313; vol. II, p. 112; vol. I, p. 569.

<sup>34</sup> Según indica Álvaro Alonso en el interesante recorrido de su estudio sobre «El clavel como motivo poético», en AA. VV., *I Canzonieri di Lucrezia*, Padova, Unipress, 2005, pp. 193-205 (p. 203).

rio, entre el «decorado» mitológico y nupcial que teníamos ocasión de ver como parte principal de la *Fábula de Angélica y Medoro*: «Corona un lascivo enjambre / de Cupidillos menores / la choza, bien como abejas / hueco tronco de alcornoque» (vv. 81-84). La acuñación sintagmática del arranque del cuartete («enjambre de Cupidillos») cohonesta la posterior inserción del símil («como abejas hueco tronco»). El narrador concibe la presencia de los *erotes* que revolotean en torno al refugio pastoral bajo la imagen del himenóptero, ya que con sumo cuidado éste elabora un dulce producto, de manera similar a unas divinidades menores que tienen bajo su patrocinio la consecución de otros dulcísimos néctares. Como antes se anotara, otra composición octosilábica (datada en 1605) había recurrido a la misma troquelación: «un dulce lascivo enjambre / de hijuelos de la diosa / vertiendo nubes de flores». En el contexto nupcial de la «Soledad Primera», el escritor aún había de recurrir a la misma *iunctura*: «El lazo de ambos cuellos / entre un lascivo enjambre iba de Amores / Himeneo añudando» (vv. 761-763).<sup>35</sup> Pese a mostrarse aquí algo borrosa, la *ecuación lasciva* que permite anclar el núcleo nominal *abeja* en el entorno de los *besos* se cumple de forma plena entre los renglones de un texto galante algo posterior, en los versos de una intensa canción lírica compuesta en 1608:

De la florida falda  
que hoy de perlas bordó la alba luciente,  
tejidos en guirnalda  
traslado estos jazmines a tu frente,  
que piden, con ser flores,  
blanco a tus sienes y a tu boca olores.

<sup>35</sup> *Soledades* (ed. R. Jammes), Madrid, Castalia, 1994, p. 351.

Guarda de estos jazmines  
de abejas era un escuadrón volante,  
ronco, sí de clarines,  
mas de puntas armado de diamante;  
púselas en huida  
y cada flor me cuesta una herida.

Más, Clori, que he tejido  
jazmines al cabello desatado,  
y más besos te pido  
que abejas tuvo el escuadrón armado;  
lisonjas son iguales  
servir yo en flores, pagar tú en panales.<sup>36</sup>

Según van pautando las tres estancias, el locutor poético se presenta como amante servicial que ha consagrado a la bella Clori una blanca guirnalda de jazmines: el regalo no es trivial, pues para hacerse con las perfumadas flores tuvo que hacer frente a un enjambre de abejas, que le picaron con crudeza. Como galardón a su «esfuerzo», el enamorado pretende obtener los suaves besos de su dama, que (conforme al modelo apícola) habrá de premiar con los *panales* de su dulce boca el don de las albas *flores* ofrecidas. Como puede verse, la triple equivalencia *flor*-boca femenina, *abeja*-varón, *miel*-beso comienza aquí a perfilarse con total nitidez.

Si el poema anterior comienza a revelar nítidamente los inextricables nudos que comparten la *abeja* y el *beso* en la escritura gongorina, posiblemente despeje toda duda al respecto el recuerdo de aquel célebre pasaje significativamente inserto en el *epitalamio* de la «Soledad Primera» (vv. 801-804):

<sup>36</sup> *Canciones y otros poemas en arte mayor* (ed. J. M. Micó), Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 120-121.

[Amorcillos] mudos coronen otros por su turno  
 el dulce lecho conyugal, en cuanto  
 lasciva abeja al virginal acanto  
 néctar le chupa hibleo.<sup>37</sup>

El «lascivo enjambre de Cupidillos» presente en la *Fábula de An-gélica y Medoro* nuevamente se presenta como «mudos» Amorcillos en el entorno de la escritura nupcial. Bajo la presencia vivificante de los mismos, resulta inequívoca la figuración del novio ardiente como «*lasciva abeja*» que liba («chupa») de la boca virginal de la tierna esposa («acanto») el *humor* más dulce y exquisito («néctar hibleo»).

Tal como vamos observando, el contexto sensual del *kate-unastikòs lógos* y la analogía del beso y el melificio parecen confabularse en varios pasajes de la obra gongorina.<sup>38</sup> De he-

<sup>37</sup> *Soledades* (ed. R. Jammes), Madrid, Castalia, 1994, p. 361. Estudio el concepto que articula tales versos en «*Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea*» (en prensa).

<sup>38</sup> La imagen tópica, procedente de la literatura nupcial, revertiría de nuevo en el género epitalámico, llevando tras de sí la estilizada acuñación del *Polifemo*, como evidencia la quinta estrofa de la «Canción en las bodas de don Bernardino de Velasco y doña María Enríquez de Ribera», compuesta por Salcedo Coronel: «Émula hermosa del *clavel* ardiente / la breve *boca* dulce olor espira, / en cuyos labios presumió, engañada, / *libar* sus puras *hojas* diligente / *abejuela* tal vez que en ellos mira / su púrpura fragante trasladada» (*Cristales de Helicon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650, fol. 25 v.). También irrumpen la misma flor y el himenóptero en la obertura mítica del *Epitalamio a doña Guiomar de Guzmán*, compuesto por Gabriel de Corral (1629): «El ciego rey [...], / tirano de los cielos respetado, / en igual juego viene acompañado / del escuadrón volante. / Mas sintiendo de Venus la presencia, / por excusar la voz con el semblante, / los obliga a quietud y, en reverencia / de la deidad dormida, / con un índice sella tanto labio, / tanto estruendo de turba inadvertida. / Y sin hacer a su descanso agravio / se teje blandamente entre sus brazos: / el coral como niño y como abeja / solicita el *clavel*. Venus, sintiendo / ajeno aliento y amorosos lazos, / la ociosidad del torpe sueño deja» (*La Cintia de Aranjuez*, Madrid, CSIC, 1945, p. 367). También Sebastián de Gadea en 1675 imitaba muy de cerca el pasaje en su culto *Epitalamio a Luis Mauricio Fernández de Córdoba, marqués de Priego, y doña Feliche María de la Cerda Aragón y Cardona, primogénita de los duques de Medinaceli* (vv. 68-72): «Asista generoso / Talasio, el diestro pie vestido, en tanto / que el *virginal acanto* / *liba afecto lascivo*, / hurtándolo al descuido más esquivo» (sigo la edición de Inmaculada Osuna, «Recepción y creación poética: el ms. 90-V1-9 de la

cho, la actividad sensual —altamente sugestiva— de la succión, tal como se presenta en las *obras mayores* («al clavel las dos hojas *le chupa* carmesíes» / «al virginal acanto néctar *le chupa* hibleo») establece una identificación neta entre la actividad del laborioso insecto y la audaz acción acometida por los garzones en el tálamo. De hecho, la equivalencia que se establece entre dos verbos afines (*chupar* / *libar*) podría aún inferirse de la vívida descripción del melificio, tal como lo presenta una de las dulces ofrendas que los aldeanos llevaron a las bodas rústicas («Soledad Primera», vv. 321-328):

Lo que lloró la Aurora  
 (si es néctar lo que llora)  
 y antes que el Sol enjuga  
 la abeja que madruga  
 a *libar* flores y a *chupar* cristales,  
 en celdas de oro líquido, en panales  
 la orza contenía  
 que un montañés traía.<sup>39</sup>

Más adelante tendremos que recordar la trascendencia simbólica de este regalo nupcial, por el momento nos limitaremos a subrayar el interés del pasaje en tanto testimonio de una eloocuente equivalencia en el plano verbal.

Los vínculos del paradigma de la abeja y el beso con los cauces soterrados de la lírica nupcial no se limitan al citado ejemplo. De hecho, mientras el poeta acometía la redacción de la «Soledad segunda», debió de llegarle una noticia luctuosa desde los virrei-

Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo xviii», *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 93-117 [la cita en p. 109]. La investigadora cordobesa no identifica la fuente exacta.

<sup>39</sup> *Soledades* (ed. cit.), p. 267.

natos meridionales de la Hesperia Magna: en 1614 acometía así Góngora la composición de una canción en elogio «Al conde de Lemos, habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles». Este interesante *panegírico funeral* quedó inconcluso, ya que no hubo de tardar en producirse el desmentido oficial del óbito, mas en los sesenta versos que se conservan de este suntuoso poema áulico inacabado, el escritor tiene tiempo de «contar el nacimiento, educación [y] matrimonio [del aristócrata gallego, así como de anunciar la] viudedad prematura del conde». <sup>40</sup> De entre las majestuosas estancias de quince versos, ahora interesa especialmente la última, consagrada a los esponsales de don Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, virrey de Nápoles, con doña Catalina de la Cerda y Sandoval, hija del duque de Lerma:

De semidioses hija bella, esposa  
 que nácar su color, perlas su frente  
 corona de crepúsculos el día,  
 la tea de Himeneo mal luciente  
 te condujo ya al tálamo y la rosa,  
 que a las perlas del alba aun no se abría,  
 libaste en paz. Mas ay, que la armonía  
 del coro virginal, gemido alterno  
 de ave nocturna o pájaro de Averno  
 interrumpió no en vano.  
 Tú, a pesar de prodigios tantos —hecho  
 si abejas los Amores, corcho el lecho—,  
 el néctar soberano  
 despreciabas de Júpiter, dormido  
 al ventilar alado de Cupido. <sup>41</sup>

<sup>40</sup> R. Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 254.

<sup>41</sup> Sigo el texto de las *Canciones y otros poemas en arte mayor* (ed. J. M. Micó), Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 147-148. En algunos pasajes cambio levemente la puntuación.

Acerca del fragmento citado se ha dicho recientemente que «la intromisión de unas imágenes amorosas, propias de la poesía epitalámica, tal vez inesperadas [en el marco de una] canción fúnebre, muestran a las claras la afirmada presencia de los núcleos himenaios y epitalámicos en la obra gongorina y también cómo estaban mezclándose o borrándose las fronteras genéricas». <sup>42</sup> Más allá de la importante muestra de hibridismo que señala aquí la investigadora gala, por cuanto ahora nos compete, en verdad la estancia destaca por la completa identificación que establece entre los primeros gozes de la pareja en el lecho nupcial (y la consiguiente desfloración de la doncella) según los elementos del paradigma: «*libaste en paz la rosa que aun a las perlas del alba no se abría*». La presencia sancionadora de los ya consabidos «enjambres» de *erotes* («hecho si *abejas* los *Amores*, *corcho* el *lecho*»); la miel sensual que aventaja al «soberano néctar», propio de Júpiter y los Olímpicos; así como el benéfico influjo del mismísimo «Cupido», que abanica a los esposos con sus alas tras la amorosa fatiga (mientras de forma placentera se adormecen), conforman un triple haz de elementos que ya teníamos ocasión de analizar en la portentosa *canción de 1600*, en la *Fábula de Angélica y Medoro* o en el propio epilio de 1612. Este intenso fragmento de un poema epidíctico viene a arrojar mucha luz sobre la imbricación del *paradigma de la abeja y el beso* en el contexto de la lírica nupcial gongorina, ya que resulta sorprendentemente similar a la articulación de imágenes presente en la estancia XIV del «Panegírico al duque de Lerma»:

<sup>42</sup> Monique Güell, «El crisol de las formas: Góngora», en M. Güell y M. F. Déodat-Kessedjian (eds.), *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail-Méridiennes, 2008, pp. 169-184 (la cita en p. 175).

No después muchos lazos tejió iguales  
 de Calíope el hijo intonso al bello  
 garzón augusto, que a coyundas tales  
 rindió no solo, mas expuso el cuello:  
 abeja de los tres lilios reales,  
 dándole Amor sus alas para ello,  
 dulce aquella libó, aquella divina  
 del cielo flor, estrella de Medina.<sup>43</sup>

La suntuosa octava refiere los esponsales del joven duque de Lerma con doña Catalina de la Cerda bajo una figuración heráldica (las flores de lis del escudo de armas del duque de Medinaceli, padre de la novia), motivo que se imbrica con suma elegancia en el *paradigma* estudiado. La consabida presencia de las deidades propicias (Amor e Himeneo, aquí nombrado bajo la perífrasis «el hijo intonso de Calíope»), los atributos simbólicos del matrimonio («lazos», «coyundas»), la efectista hipálage final («flor del cielo, estrella de Medina») comparten poéticamente espacio con los elementos clave del conjunto: «abeja» [dotada de «alas»], «libó», «flor».<sup>44</sup>

Por otro lado, desde un mero acercamiento cronológico, se ha de apuntar que la redacción de las obras más ambiciosas del vate cordobés no entrañó a este respecto una falla temporal. En ese sentido, el establecimiento de una serie de agudezas verbales

<sup>43</sup> Luis de Góngora, *Obras completas* (ed. A. Carreira), Madrid, Biblioteca Castro, 2000, vol. I, p. 482.

<sup>44</sup> En términos semejantes se expresa el poeta en el soneto fúnebre a la duquesa de Lerma que tiene por *incipit*: «Lilio siempre real nació en Medina». Remito al modélico estudio de Antonio Carreira, «Poesía de circunstancias: epitafios a la duquesa de Lerma (1603)», en G. Cabello y J. Campos (eds.), *Poéticas de las Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, Málaga, Universidad de Málaga-Universidad de Almería, 2002, pp. 321-342 (especialmente pp. 337-339).

en torno a la ligazón conceptual existente entre la *abeja* y el *beso* no se reduce a los ejemplos precedentes, sino que va más allá de los límites cronológicos de 1612-1618. Apenas cinco años después de culminar la revolución lírica de las *Soledades*, una exquisita décima presentaría quintaesenciada la misma materia sensual del beso, esta vez «En persona de un galán, a una dama que le había ofrecido ir a un jardín» (1619):

Vamos, Filis, al vergel  
y dejarás invidiosa  
de tus mejillas la rosa,  
*de tus labios el clavel;*  
*libaré en ellos la miel*  
de quien son vaso y son flores  
*a los enjambres de Amores.*  
Ven, Filis, que tardas ya,  
mas ¡ay!, quien palabras da,  
bien sabrá mentir favores.<sup>45</sup>

Basta una simple ojeada para apreciar cómo en este soberbio *epigrama* amoroso se presentan —condensados en diez radian-tes octosílabos— buena parte de los elementos dispersos por los fragmentos anteriores: el *enjambre de Amores* del romance de 1602, los omnipresentes labios del *clavel*, la concepción del *ósculo* bajo la estampa de la libación... Desde los veintiún años que tenía cuando elaboró el soneto del *carpe diem* (simpar emulación de Bernardo Tasso y Garcilaso de la Vega) hasta la frontera de la cincuentena, la presencia del *motivo poético* de la abeja en los versos de Góngora resulta casi obsesiva. De hecho,

<sup>45</sup> *Obras completas* (ed. cit.), vol. I, p. 517.

a una edad algo más avanzada, el genial cordobés aún habría de redactar otra sensual composición, constelada ahora de no pocos ecos de Torquato Tasso.<sup>46</sup> Leamos ahora con atención los endecasílabos compuestos en 1621:

Al tronco Filis de un laurel sagrado  
reclinada, el convexo de su cuello  
lamía en ondas rubias el cabello,  
lascivamente al aire encomendado.

Las hojas del clavel que había juntado  
el silencio en un labio y otro bello,  
violar intentaba (y pudo hacello)  
sátiro mal de hiedras coronado,

mas la invidia interpuesta de una abeja,  
dulce libando púrpura, al instante  
previno la dormida zagaleja.

El semidios burlado, petulante,  
en atenciones tímidas la deja  
de cuanto bella, tanto vigilante.

La *pittoricità* del breve poema resulta notoria, se diría que el autor esboza con el mismo un *lienzo verbal* asimilable a algunas osadas pinturas de Correggio. Así, el soneto se presenta como delibación galante de una escena mítica, en tanto pequeño episodio de carác-

<sup>46</sup> Se ocupa de desentrañar parcialmente las mismas Marcial Rubio en «Para la interpretación de *Al tronco Filis de un laurel sagrado*, soneto de Luis de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 85-104. De mucha mayor enjundia resulta el clásico trabajo de María Rosa Lida de Malkiel, «La abeja: historia de un motivo poético», *Romance Philology*, 17 (1963), pp. 75-86.

ter algo audaz: la bella Filis duerme (como Galatea) a la sombra de un laurel, un sátiro la sorprende durante el sueño y cuando está a punto de robarle un beso, la picadura de una abeja despierta a la doncella y ésta consigue escapar indemne. La configuración sensual de dicha *pintura lírica* se aprecia desde su misma modelación material, ya que resultan prodigiosas las armonías fónicas que trenzan laterales y sibilantes al inicio del segundo cuarteto: «LaS hojaS deL cLaveL que había juntado / eL SiLencio en un Labio y otro bello». El pequeño relato se articula en un juego de tensiones y sorpresas que nuevamente ligan la materia sensual al mito y al entorno agreste, como en el remoto modelo de *L'Aminta*.

Desde el punto de vista léxico, entre las recurrencias verbales más significativas que presenta dicho conjunto de piezas, acaso sea digna de señalar la constante mención de la *lascivia*: baste notar la epítesis ya presente en los romances de 1600 y 1605 o en el epitalamio del magno texto inconcluso («un *lascivo enjambre* de Cupidillos menores», «un dulce *lascivo enjambre* de hijuelos de la diosa», «*lasciva* abeja al virginal acanto néctar le chupa»), que enlaza de alguna manera con el adverbio del soneto más tardío («el cabello *lascivamente* al aire encomendado»). No en vano, a la altura de 1611, un año antes de la circulación del *Polifemo*, Sebastián de Covarrubias afirmaba a propósito de la voz *lascivia*: «no es muy usado este término en lengua española. Vale *lujuria*, incontinencia de ánimo, inclinación y propensión a las cosas venéreas, blandas y regaladas, alegres y chocarrescas en esta materia». A propósito de su derivado adjetival afirma: «*Lascivo* [se llama] al que está afecto de tal pasión o es incitamento de ella».<sup>47</sup> En definitiva, a la luz de las palabras del lexicógrafo, según se desprende de dicha red de

<sup>47</sup> *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. M. de Riquer), Barcelona, Alta Fulla, 1998, p. 752.

conceptos, la escritura gongorina insiste de una manera u otra en la ponderación de las *deliciae* de Cupido, en la exaltación de unos besos tan dulces como el más exquisito néctar de la naturaleza...<sup>48</sup> Beso, lascivia, belleza y dulzura compondrían acaso los cuatro puntos cardinales en la semántica de unos pasajes líricos que versan sobre la *miel sensual*.

Al aplicar la teoría de los *paradigmas* elaborada por Mercedes Blanco a este conjunto de fragmentos, quizá pueda articularse una suerte de *paradigma del beso y la abeja* a través de seis elementos (tres principales, tres secundarios). Veamos ahora los seis componentes del paradigma presentados en importancia decreciente:

1. La *abeja* (en tanto transposición animal del agente masculino);
2. La configuración de la boca femenina bajo especie floral (*clavel* en un sinfín de testimonios; puntualmente, el *acanto*);
3. Las acciones análogas de *libar* o *chupar*;
4. Una escenografía campestre donde parecen imperar el *sueño* y el *silencio* (el entorno fónico a menudo puede verse alterado con el zureo de las palomas.
5. El parámetro (más o menos constante) de la audacia que debe mostrar el varón para conseguir aquello que desea;
6. La presencia sancionadora de los *erotes*, en tanto divini-

<sup>48</sup> Como cabía esperar, las troquelaciones gongorinas a su vez fueron objeto de numerosas imitaciones en la lírica nupcial secentista. Baste como pequeño botón de muestra un pasaje de un poema redactado en 1675 por Sebastián de Gadea, el *Epitalamio a Luis Mauricio Fernández de Córdoba, marqués de Priego, y doña Feliche María de la Cerda Aragón y Cardona, primogénita de los duques de Medinaceli* (vv. 127-135): «Sólo escuadrón asista *susurrante* / de *Cupidillos* ciento, / florida unión que al viento / antes den que lo alado, lo fragante; / dejen el bosque amante / por la marcial palestra, donde activos / flechen de arcos *lascivos* / jazmines y mosquetas, / floreciendo las cándidas saetas» (sigo la edición de Inmaculada Osuna, «Recepción y creación poética: el ms. 90-V1-9 de la Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo XVII», *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 93-117 [la cita en p. 110]).

dades propicias a la lascivia, asimilables a un *enjambre* de seres alados.<sup>49</sup>

Dado que «el paradigma tiene una estructura jerárquica» marcada por la potencia de un «elemento dominante», en el caso que ahora se propone cabe nuclear todo el conjunto de agudezas en torno al elemento *abeja* (o voces de su misma familia semántica: *enjambre*). En cada poema concreto, Góngora va a incorporar a la *lexis* tres o más elementos del paradigma, combinándolos de manera no del todo azarosa. El terno principal (*abeja / flor / libar*) puede aparecer solo o acompañado de alguno de los tres elementos secundarios (*paisaje rústico, audacia varonil, Cupidillos*). Ahora bien, cuando el paradigma ya se ha fijado en la memoria de los lectores, «se convoca su totalidad cada vez que aparece una parte sustancial de él». La presencia simultánea de dos de los integrantes del *terno principal* del paradigma del *beso* y la *abeja* «apela incluso *in absentia*» al tercer elemento, al núcleo que falta. Por ello resulta factible contemplar en una *constelación verbal* incompleta («al *clavel* el *joven*

<sup>49</sup> Para la conexión de los distintos pasajes, cito nuevamente las reflexiones de M. Blanco: «Cabe mostrar que el poema se genera a sí mismo, de manera que cada uno de sus peculiares hábitos sintácticos, figuras y hasta sintagmas funciona como *nudo en una trama* o *red* que conecta a otros muchos y no cobra su pleno sentido más que por el emplazamiento que ocupa en esa red. Lo que de novedoso tienen ciertas expresiones densas, codificadas de modo insólito, se compensa por la declinación de esas expresiones en *múltiples variantes*. De algún modo el mensaje contiene sus propias reglas de descodificación y éstas vienen dadas por la repetición de ciertas asociaciones léxico-semánticas que propongo llamar *paradigmas* [...]. Cuando surge por primera vez la agrupación sintagmática de términos suele proceder del estímulo de textos anteriores y ofrecer la brillante síntesis de una tradición. Sabemos por ejemplo que los primeros versos de la *Soledad Primera* tienen sus raíces en una antigua y copiosa tradición poética, la de la llamada *cronografía primaveral*. Lo mismo sucede en otros paradigmas. Parten generalmente de un cultismo semántico, de una alusión mitológica o del calco de algún verso o locución clásicos. Estos paradigmas no sólo producen la impresión de que Góngora inventa una lengua, sino que a partir de ellos se forman estratos profundos de significado. La nueva lengua es la otra cara de la *agudeza compuesta*» («El toro nupcial de la *Soledad Primera*», art. cit., pp. 42 y 43-44).

*atrevido* las dos *hojas le chupa carmesíes*) la *operatividad* del entero paradigma subyacente, de ahí que (estimamos) puedan rastrearse en la cuadragésimo segunda estancia del epilio algunas de sus bien reconocibles marcas (en un escenario agreste se identifica la tríada *flor / audacia / succión*). En suma, quizá sea razonable sospechar que la fijación de un código previo en la memoria de los lectores permite intuir la *imagen* latente que enlaza con tantos otros pasajes de su obra: la del *robo de la miel* y la osadía del *himenóptero*. De hecho, la equivalencia entre la *libación de la abeja* y el *beso audaz del garzón* puede abordarse como un movimiento de ida y vuelta, ya que si el joven *chupa la dulce esencia de los pétalos* carnales, el ingenioso insecto podrá también *besar los labios vegetales* de la reina de las flores: «Confusas entre los lirios / las rosas se dejan ver, / bosquejando lo admirable / de su hermosura cruel, / tan dulce, tan natural / que abejuela alguna vez / se caló a besar sus labios / en las hojas de un clavel» (romance «Cuatro o seis desnudos hombros», 1614, vv. 37-44).<sup>50</sup> Conviene asimismo tener en cuenta que en los contextos claramente epitalámicos (fragmento de la «Canción al conde de Lemos», estancia XIV del «Panegírico») el simbolismo del *lirio* o la *rosa* puede apuntar también al momento supremo de consumación del matrimonio: la desfloración de la doncella.

<sup>50</sup> *Obras completas* (ed. cit.), vol. I, pp. 439-440. Se produce así la total inversión del «motivo de la abejita equivocada», cantado obsesivamente por Torquato Tasso y abordado no sin gracia por Martín de la Plaza o Juan Bautista de Mesa (véase M. R. Lida de Malkiel, art. cit., pp. 83-86). Otro radiante estudio del tema ofrece Margherita Nosedá en «Il bacio di carta. La parabola di un topos tra Rinascimento e Barocco», *Thematologie des Kleinen* (eds. G. Pozzi y E. Marsch), Friburgo, Éditions Universitaires, 1986, pp. 93-130. Afirma allí la estudiosa italiana: «le tre azioni dell'ape connesse al bacio, *succhiare, fare il miele, pungere*, danno origine a diverse vicende, ciascuna delle quali figura un tipo di bacio che rimanda a sua volta ad uno dei sensi» (p. 99). En última instancia, el procedimiento gongorino responde a los mecanismos de la metáfora analógica tal como la estudiara Aristóteles en la *Poética*: los pétalos son a una bella flor lo que los labios a la boca de una mujer hermosa. De ahí que puedan metaforizarse mutuamente ambas combinaciones: los labios serían así «pétalos de la boca», los pétalos podrían designarse como «labios de la flor».

A la luz de todos estos datos, en la «Fábula de Polifemo y Galatea» —con el énfasis físico de un verbo del tenor de *chupar*— la unión de las bocas de los amantes acaso prefigure simbólicamente toda la intensidad de un amplexo que habría de prolongarse durante las siguientes horas.<sup>51</sup> De acuerdo con lo observado en un reciente estudio, de manera subrepticia el elegante escritor podría haber plasmado la consumación del acto amoroso «metonímicamente», a través de la conjunción de las bocas enlazadas, por medio del triple haz simbólico que conformarían las aves de Venus, la lluvia floral y el crepúsculo: «der Vollzug wird metonymisch als Vereinigung der Münder beschrieben und durch die Vögel der Aphrodite, den Blumenregen und den Sonnen-untergang metaphorisiert».<sup>52</sup> Pese a que en otro apartado hemos de detenernos en el detalle de la polícroma lluvia de flores vertida sobre el tálamo, acaso no esté de más recordar ahora la incisiva reflexión lorquiana en torno al *Polifemo*, ya que el cantor del *amor oscuro* apreciaba en el epilio «una sexualidad floral», un «erotismo puesto en sus últimos

<sup>51</sup> J. I. Díez, «Pequeña puerta de coral preciado: ¿con lengua?», *Calíope*, 12, 2 (2006), pp. 33-56. El número se consagra a *La Poesía erótica de los Siglos de Oro*, bajo el cuidado de A. L. Martín.

<sup>52</sup> Gerhard Poppenberg, «Góngoras Version Arkadiens in der *Fábula de Polifemo y Galatea*», en R. Friedlein, G. Poppenberg, A. Volmer (eds.), *Arkadien in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 295-321 (la cita en p. 313). La afirmación del catedrático alemán ('Metonímicamente se describe la consumación como unión de las bocas y se metaforiza a través de las referencias a las aves de Afrodita, la lluvia floral y la puesta de sol') presenta alguna concomitancia con otra reflexión actual de Juan Matas Caballero: «La paloma ya había volado en la *Fábula de Polifemo y Galatea* como símbolo de la unión amorosa [...]. *Calar* ('bajar las aves rápidamente sobre algún sitio o cosa determinada', *Autoridades*) es un término habitual en la poesía culta y puede verse en la *Fábula* [gongorina] simbolizando la unión erótica entre Acis y Galatea (*paloma se caló, cuyos gemidos*, v. 319)». Remito al estudio «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I *La risa erótica*», *Lectura y signo*, 3 (2008), pp. 271-308 (la cita en pp. 281, n. 26 y 290, n. 51). Véase otra contribución de J. Matas: «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II *Desnudo y violencia*» (en prensa).

términos». <sup>53</sup> La *flor* y el *sexo*, en tanto ambivalentes apoteosis del mundo natural, conforman un cifrado exquisito de múltiples e irisadas facetas: la turbadora lascivia del poema gongorino discurre enigmáticamente por un sendero afín al de aquella sensual colección de flores fotografiada a finales del siglo xx por un visionario llamado Robert Mapplethorpe.

#### 2.2.4. *Figuras en un paisaje heroico: sobre las fórmulas de la visión*

Al hablar de la imponente *Venus del espejo*, magistral aportación al tema del *desnudo* elaborada por un Velázquez en plena madurez creativa, se ha sostenido que «más que el cuerpo, el verdadero asunto del cuadro es la mirada incorpórea [...]. Para el espectador, la impresión más fuerte brota de la perspectiva invertida de ser objeto de la mirada de Venus. [Se verifica así] una inversión de la norma de la pintura mitológica, donde la diosa es la receptora pasiva de la mirada del espectador». <sup>54</sup> Esa

<sup>53</sup> El pasaje completo de Federico García Lorca rezaba así: «Hemos visto cómo el poeta transforma todo cuanto toca con sus manos. Su sentimiento teogónico sublima da personalidad a las fuerzas de la Naturaleza. Y su sentimiento amoroso hacia la mujer [...] le hace estilizar su galantería y erotismo hasta una cumbre inviolable. La *Fábula de Polifemo y Galatea* es un poema de erotismo puesto en sus últimos términos. Se puede decir que tiene una sexualidad floral. Una sexualidad de estambre y pistilo en el emocionante acto del vuelo del polen en la primavera. ¿Cuándo se ha descrito un beso de una manera tan armoniosa, tan natural y sin pecado como lo describe nuestro poeta en el *Polifemo*? «No a las palomas concedió Cupido / juntar de sus dos picos los rubies, / cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes. / Cuantas produce Pafo, engendra Gnido / negras violas, blancos alhelios, / llueven sobre el que Amor quiere que sea / tálamo de Acis ya y de Galatea». Es suntuoso, exquisito, pero no oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia» (*Prosa*, Madrid, Alianza, 1969, pp. 120-121). El texto íntegro de la conferencia sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora» puede leerse entre las pp. 93 y 127.

<sup>54</sup> Peter Cherry, «Velázquez y el desnudo», en Javier Portús (ed.), *Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 241-269 (pp. 261

*ruptura* de la norma por parte del genial artista sevillano podría en cierto modo servir de contrapunto a la actual reflexión en torno al conjunto de términos encadenados en el epilio bajo la égida de lo visivo. Vaya como premisa que una parte no desdeñable de la elaboración de la materia lasciva de la *Fábula* aparece presidida por innegables valores plásticos.<sup>55</sup> De hecho, las afirmaciones de un hábil condiscípulo del pintor de cámara de Felipe IV permitirían calibrar las diferentes fórmulas de la *opsis* bajo un significativo enlace con lo pictórico:

En su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence a lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma. Todo es gloria de la ciudad de Córdoba, que no sólo tuvo a Séneca por único filósofo, sino a don Luis de Góngora por insigne poeta.<sup>56</sup>

y 264). Ha notado muy bien la *inversión* de roles en el poema Muriel Elvira-Ramírez: «L'habilité d'Acis consiste à *inverser* temporairement les rapports homme-femme. Le héros viril se place dans une position de vulnérabilité (en feignant de dormir). Il s'agit d'une *inversion* dans la mesure où c'était la position de Galatée au début du passage. De ce fait, les images qui sont traditionnellement associées au masculin sont désormais associées à Galatée. Par exemple, le fait de boire le poison de l'amour: *en el cristal de tu divina mano / de amor bebí el dulcísimo veneno* [1609, s. XCI]. Ce genre d'inversion de la polarisation habituelle des relations homme-femme était déjà apparue dans le poème quelques vers plus haut. Grâce à une comparaison, le poète associait la nymphe à une image de prédation et de menace, celle de l'aigle royal, revêtu de plumes, penché au dessus du nid d'un oisillon sans défense». Remito al artículo «L'image de la femme dans la poésie de Góngora», en AA. VV., *La femme dans la littérature et l'iconographie du Siècle d'Or: Vénus, Ève, Marie...?*, Lyon, Éditions du CRISOL, 2008, pp. 249-275 (p. 273). Se estudia el contexto de la *caza cetrera de amor* y la remota prolepsis que oculta el símil del águila en «Añagazas de un ave cetrera», *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.

<sup>55</sup> Pierre Civil, «Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 39-49. Desde otro enfoque, aporta interesantes datos sobre la imbricación *eros-mito* un ensayo de Javier Portús: *La Sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Turner, 2002, pp. 13-65.

<sup>56</sup> Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (ed. F. Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979, cap. IV, p. 210. Tampoco carece de interés el breve catálogo de pasajes literarios destacables por su *pittoricità*: «Y pues la Pintura habla en la poesía y la Poesía calla en la Pintura y entre las dos hay tanta semejanza, unión e intención (que —como dijo Aristóteles— a veces se deben imitar la una de la otra) oigan con admiración e imiten al grande Homero cuán noble y artificioosamente pinta el

No sería lógico estar en desacuerdo con la certera apreciación de Carducho: la *pluma* de Góngora «dibuja» sensuales figuras en un entorno agreste y con sus radiantes poemas «vence a lo que pinta». En este sentido, cabe señalar que la *potencia visiva* de las dos obras maestras del genio barroco delatan «una clara relación con la tradición erótica, en el sentido específico de la *enárgeia*, la representación de una fantasía visual».<sup>57</sup>

El recorrido de las miradas en el relato mítico se presenta bajo un esquema triangular. En el epilío «el encuentro de los amantes comienza con un intercambio de miradas, en el cual cada uno desempeña el papel de objeto pasivo de la mirada del otro». Perdido en el abandono carnal del sueño, el cuerpo de ambos jóvenes se ofrece al indiscreto recorrido visivo. Mas la red de proyecciones visuales no queda restringida a la pareja. De hecho, cabe asimismo distinguir (al menos) una doble tensión escópica, una trayectoria dual: de un lado, «las miradas eróticas intercambiadas entre Acis y Galatea», del otro, «la mirada celosa del cíclope, que conduce hacia la destrucción de Acis».<sup>58</sup> A tenor de dicho reticulado, puede establecerse una diferencia principal con el relato de Ovidio, ya que el poema latino aparecía presidido —según vimos— por una mirada aneróti-

---

airado Aquiles o el fuerte Áyax. Oigan a Virgilio cuando pinta a Dido furiosa y enojada contra Eneas, al Tasso en su *Jerusalem* al propio sujeto, el Ariosto pintando a Rugero o las locuras de Orlando, el Petrarca la belleza de su Laura, como Horacio la fealdad de otra mujer y Catulo de lo mismo» (p. 208).

<sup>57</sup> I. Navarrete, «La poesía erótica y la imaginación visual», en *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 73-87 (p. 84). Acerca de lo visivo en la obra gongorina, de gran calado resultan las aportaciones de A. L. Martín («Góngora y la visualización del cuerpo erótico», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy IX. «Ángel fieramente humano». Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007, pp. 265-291) y R. Béhar («Visualidad y Barroco: Góngora», en AA.VV., *Andalucía Barroca*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, t. III, pp. 17-30).

<sup>58</sup> E. L. Bergmann, «Violencia, voyeurismo y genética: versiones de la sexualidad en Góngora y Sor Juana», en *Venus venerada (op. cit.)*, pp. 89-106 (pp. 94 y 100).

ca (la portentosa *visio* de un cíclope que aparece en los versos preso del ensimismamiento, reo de una furiosa servidumbre destructora), en tanto que las octavas de Góngora componen una apoteosis sensual que radica principalmente en el más alto de los sentidos.

La cadena de *lo visivo* en el poema gongorino presenta un cerrado haz formado por múltiples elementos.<sup>59</sup> El simple encañamiento de los habituales *verba videndi* alterna con otros giros que revisten mayor originalidad: «*sus ojos dio* al cristal mudo», «el bulto *vio* y, haciéndolo dormido, / librada en un pie toda sobre él pende»,<sup>60</sup> «*viendo / colorido* el *bosquejo* que ya

<sup>59</sup> A continuación se detalla el listado de las principales muestras (para no hacer más prolijo el catálogo, excluimos voluntariamente casi todas las referencias aplicadas a la ponderación del sema *ojos*): «si ya los muros no te ven» (v. 7); «ninfa [...] la más bella / adora que *vio* el reino de la espuma» (vv. 97-98); «de ambas luces bellas / dulce occidente *viendo* al sueño blando» (vv. 189-190); «*dio sus ojos* cuanto pudo [...] al cristal mudo» (vv. 191-192); «la fiera brava / *mira* la ofrenda ya con más cuidado» (vv. 245-246); «ni lo *ha visto*, si bien pincel sūave / lo *ha bosquejado* ya en su fantasía» (vv. 251-252); «el bulto *vio* y haciéndolo dormido» (v. 257); «*viendo / colorido* el *bosquejo* que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con el pincel» (vv. 269-272); «*atenta mira* / en la disposición robusta aquello / que si por lo sūave no la *admira*, / es fuerza que la *admire* por lo bello» (vv. 273-276); «aquello que *dispensa / la brújula* del sueño vigilante» (vv. 289-290); «*Argos es siempre atento* a su semblante, / *lince* penetrador de lo que piensa» (vv. 292-293); «[en el] *espejo* de zafiro / [de] la playa azul [...] *míreme* y lucir *vi* un sol en mi frente» (vv. 419-421); «en el cielo un ojo se *veía*» (v. 422); «entre globos de agua entregar *veo* [...] / los aromas del sabeo [...] / las riquezas de Cambaya» (vv. 441-444); «colmillo fue del animal que el Ganges / sufrir muros *lo vio*» (vv. 455-456); «conculcado el pámpano más tierno / *viendo* el fiero pastor» (vv. 469-470); «*viendo* el fiero jayán con paso mudo / correr al mar la fugitiva nieve» (vv. 481-482).

<sup>60</sup> En fechas recientes se ha inaugurado una peculiar discusión académica en torno a la naturaleza del «bulto» de Acis. Abandonando la interpretación clásica, que remitía a la obvia relación con lo escultórico, Ignacio Navarrete lee ahora el término con el sentido lascivo y recóndito de «volumen que revela las dimensiones del miembro viril»: «Covarrubias ofrece otras posibilidades y define la palabra *bulto* como algo escondido bajo un vestido, una estatua tumbada o una efigie. Se empleó en numerosas ocasiones en la novela pastoril para describir a pastoras durmientes y en la *Diana* de Montemayor se refiere de modo específico a la forma del seno bajo el vestido. Vilanova concluye que Góngora de esta manera juega con la similitud entre Acis tumbado en la hierba que se finge dormido y una estatua o una efigie. Estos significados son sugerentes: enfatizan la visión que de Acis tiene Galatea como un cuerpo inerte que se valora estética y sexualmente por su vigor; igual que Montemayor usara *bulto* para referirse al seno, también puede sugerir la parte de la anatomía masculina que, por lo general, se oculta bajo la ropa». La extensa cita procede de *Los*

había / en su *imaginación* Cupido hecho», «*atenta mira* / en la *disposición* robusta aquello / que si por lo süave no la *admira* / es fuerza que la *admire* por lo *bello*», «aquello que dispensa la brújula», «*Argos es siempre atento* a su semblante, / *lince* penetrador de lo que piensa». Desde el plano verbal, expresiones como *dar los ojos*, *ver*, *mirar*, *admirar*, *atender*, *bosquejar*, *colorear*, *ser un lince* o *un Argos...* construyen en el poema un auténtico *triunfo de la mirada*, un canto exultante a la potencia del sentido de la vista, entendida repetidamente como placer *voyeurístico*.<sup>61</sup> La celebración de la primacía de la mirada (*oculi sunt in amore duces*, según el aforismo clásico reelaborado por Ficino) lleva como contrapunteado eficaz la alianza con el vocabulario técnico de las artes plásticas, ya que la *concepción* psicológica de la figura del amado por parte de la ninfa se establece a través de varias metáforas procedentes del entorno de la pintura: «*pincel süave lo ha bosquejado* ya en su *fantasía*» (vv. 251-252), «*colorido el bosquejo* que ya *había* / en su *imaginación* Cupido hecho / con el *pincel*» (vv. 270-272). No interesa ahora tanto subrayar la confluencia de tradiciones que subyace a este núcleo de ideas, baste por el momento apuntar que el abolengo neoplatónico de tales *tópoi* se reforzó durante la cronología áurea con ciertos estilemas petrarquistas («bel *viso* leggiadro che *depinto* / *porto nel petto*»), como permitiría apreciar el famoso *incipit* del soneto V de Garcilaso («Escrito está en mi alma vuestro gesto»), el soneto IV de Cetina («os *pinta* en mi

*Huérfanos de Petrarca: poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 255-256. Sin aducir un conjunto suficiente de testimonios afines de la misma época, creo que tal hipótesis se comenta sola.

<sup>61</sup> Todo ello permitiría a Mary E. Barnard sostener fundadamente que «Góngora's *Polifemo*, a poem full of eyes and brilliant spectacles, illustrates [the] primacy of vision». Remito a «The gaze and the mirror: vision, desire and identity in Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea*», *Calliope*, 8, 1 (2002), pp. 69-85 (la cita en p. 69).

alma *el pensamiento*) o la sexta égloga de Bernardo de Balbuena («la hermosura / que [...] en mi pecho el *Amor* dejó *pintada*», «tomando su dorada flecha / *Amor* por *pincel* vivo / la dejó *al vivo* tu *retrato* hecha»).<sup>62</sup>

*Fábula y pintura* se abrazan estableciendo un elocuente código para fijar la sensualidad a través de dos vías principales: en primer lugar (como se ha visto), los senderos de la visión y el deseo; en segundo término, la pan-erotización que llegará a implicar al espacio visivo, a la entera naturaleza. Nuevamente la importancia del *ars pictorica* resulta clave para la intelección de algunos matices del hermético poema, pues —como se ha señalado— tanto las *Soledades* como el *Polifemo* se erigen como dos textos «donde la narración, con ritmo lento, se organiza en *cuadros*; poemas donde el personaje humano se trata como *figura*, como cuerpo inmerso en un espacio, en aquello que no parecería excesivo denominar un *paisaje*». <sup>63</sup> A ese respecto, como no podía ser menos, la elaboración del *paisaje* en Góngora aparece sobresaturada de elementos simbólicos: la figura femenina de Galatea se presenta bajo el dosel vegetal (*arbore sub quadam*) de un «laurel», tal como resulta propio de una esquiva doncella que guarda celosamente su virginidad. Mas la nereida, impulsada por la curiosidad, pronto abandona la frágil seguridad de dicho espacio, internándose en la fronda para encontrar al joven que ha respetado su sueño. De la sombría pureza del *lauro*

<sup>62</sup> Petrarca, *Canzoniere* (ed. M. Santagata), Milano, Mondadori, 1997, p. 460 (XCVI, vv. 5-6). Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario* (ed. E. L. Rivers), Madrid, Castalia, 2001, p. 77 (siguiendo las estimaciones de Herrera, Rafael Lapesa consideraba que *escrito* asume el significado de 'dibujado', 'grabado', 'impreso' y *gesto* ha de entenderse como 'expresión', 'faz', 'rostro'). Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos* (ed. B. López Bueno), Madrid, Cátedra, 1990, p. 178 (soneto CI, v. 5). Bernardo de Balbuena, *El Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, égloga VI.

<sup>63</sup> M. Blanco, «Góngora et la peinture», *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 197-208 (p. 206).

(trasunto de la victoriosa Dafne y del incumplido deseo de Apolo), el lector asistirá poco después al encuentro físico de los amantes bajo otra especie paisajística, la del «mirto» (especie arbórea consagrada a la diosa del Amor), que va a componer un pabellón umbrío para el gozoso amplexo de ambos jóvenes (no en vano, desde uno de sus *epitalamios* anunciaba Pontano enfáticamente: «*myrtus honos Veneris, myrto laetantur amantes*»).<sup>64</sup> Entre las distintas tonalidades de las «verdes celosías» de hiedra se insinúan diversas notas de blanco, desde la pareja formada por «una y otra lasciva paloma» (en tanto prefiguración simbólica, pues han de leerse como «blancas señas de que la madre de Amor corona el aire») hasta el cristalino brillo del cuerpo de Galatea, albo y perfumado cual flores del jazmín (asimismo indicio floral, toda vez que en el sentir de Góngora su «*castidad lasciva / Venus hipócrita es*»).

El epilio barroco, fuertemente imbuido de valores plásticos, configura de algún modo un verdadero *triunfo de la visión*. La poderosa sugestión de las escenas *pintadas* por Góngora permite hablar de la ambiciosa construcción de un *paisaje heroico* (o *erótico*) con *figuras*.

### 2.3. ENTORNO BUCÓLICO Y ENTORNO EPITALÁMICO: INTERSECCIONES RENACENTISTAS

A través del estudio de elementos como el *lecho* o la *batalla amorosa*, o durante el examen del paradigma del *beso* y la *abeja* se ha aludido en varias ocasiones a la procedencia de diversas claves eróticas, pues éstas aparecen ligadas (de manera más o

<sup>64</sup> *Poeti latini del Quattrocento* (ed. cit.), p. 512.

menos difusa) al entorno de un género mal conocido en España: el de la poesía nupcial. Hasta hoy se había considerado que el hibridismo propio de un género alejandrino como el *epilio* podría haber impelido al escritor cordobés a abundar en determinados motivos sensuales, toda vez que «algunos géneros y temas permiten [claramente] la aparición del erotismo, como los poemas pastoriles o mitológicos durante los Siglos de Oro». En ese sentido, la inserción de ciertos elementos lascivos en la *Fábula de Polifemo y Galatea* estaría doblemente coonestada, ya que trata —en esencia— de un *mito* inserto en una *ambientación pastoral*.<sup>65</sup> Tal confluencia, de hecho, no resulta en absoluto descabellada, toda vez que en el abigarrado y sublime marco de las *Metamorfosis* podía también hablarse de la reiterada composición de un *paisaje bucólico*.<sup>66</sup> Esa ambientación campestre del amplexo contaba, de hecho, con venerables ejemplos ya en el mundo helenístico. Para acotar los cauces sensuales ligados a la égloga desde antiguo, bastaría con aducir ahora el ejemplo del idilio XXVII de Teócrito (el celeberrimo *Oarystis* o *Conversación íntima* entre un zagal y una pastora), llamado a fecundar con su modelado lascivo un importante conjunto de textos renacentistas que imitaron aquel exaltado canto consagrado a la unión física.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> J. I. Díez, «Asedios al concepto de literatura erótica», en *Venus venerada* (op. cit.), pp. 1-18 (pp. 9-10).

<sup>66</sup> «Dans l'univers des *Métamorphoses*, une place importante est accordée aux lieux qui sont associés à l'amour et au personnage de l'insensible. Ovide s'inscrit ici dans une tradition marquée para la poésie bucolique, qui donne pour cadre à la rencontre de deux amants ou au chant des bergers un paysage dont les composantes —il suffit de relire Théocrite— sont toujours les mêmes [...]. A trois constantes: arbres ou arbustes, antre et eau s'ajoutent fréquemment des mentions évoquant la brise ou le fond sonore propre aux pays méditerranéens. La description de ces éléments est aussi répétée à loisir dans les épigrammes de l'*Anthologie Palatine*». Tomo la cita de Jacqueline Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, pp. 266-267.

<sup>67</sup> Desarrollo esta perspectiva en «¿La pastoral de Eros? Con una gavilla de sonetos, canciones, octavas y madrigales lascivos», *Evaporar contempla un fuego helado* (op. cit.), pp. 256-279.

Entre las irisadas ramificaciones que asumieran los círculos afines de la égloga, los sonetos y las canciones pastorales en España e Italia durante el Quinientos, autores como Girolamo Parabosco y Francisco de Aldana dotaron a sus textos de una férvida sensualidad.<sup>68</sup> Por supuesto, retrotrayendo en unas décadas la cronología, tampoco les fueron a la zaga en esa modelación lasciva el importante conjunto de poetas que vivificaron los cauces de la *Bucólica* en el campo europeo de la poesía neolatina. Tras el magistral hallazgo de Sannazaro (que trasladó con genial arbitrariedad el entorno de los pastores al espacio de las riberas marinas), el entorno de la égloga habría de experimentar sucesivas ramificaciones que fueron dando lugar a diferentes subgéneros: la piscatoria, la venatoria, la holitoria, la vinitoria, el epilio pastoril, la égloga epitalámica...<sup>69</sup> Como fecha simbólica, la publicación en 1505 de las siete *pompae* que integran la égloga *Lepidina* de Pontano ofreció a un público culto ávido de novedades una fusión perfecta de abigarramiento lírico y sensualidad, ya que los distintos *cortejos* descritos por el maestro napolitano guiaban a sus lectores hasta los esponsales de Parténope y Sebeto en un nebuloso tiempo mítico. Todo ello presentaba además un espejeante aspecto que venía a incidir en el principio de *unidad en la variedad*... dado que una *pompa* se estructuraría como canto de bodas amebeo, otra incorporaba rasgos de la piscatoria, otra enlazaba con el panegírico...<sup>70</sup> Des-

<sup>68</sup> Un panorama general ofrece Soledad Pérez-Abadín en *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2004 (de singular interés la visión diacrónica incluida en pp. 9-44). De la misma autora, puede verse el estudio microgenérico: *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.

<sup>69</sup> W. Leonard Grant, «New forms of Neo-Latin Pastoral», *Studies in the Renaissance*, 4 (1957), pp. 71-100 (para el enlace *égloga-epitalamio*, véanse las pp. 88-89).

<sup>70</sup> Remito a mi estudio, «*Sic gemini servant in amore columbi*: Góngora, Pontano y el cortejo nupcial de la *Soledad Primera*», *Analecta Malacitana* (en prensa). En verdad, desarrollo aquí una

de el entorno ibérico, podría recordarse asimismo el complejo poema de Sá de Miranda rotulado, precisamente, como *Epitalamio pastoril*.<sup>71</sup>

En definitiva, dos autores tan apreciados por Góngora como Pontano y Sannazaro establecieron los rumbos más novedosos de la égloga en los albores del siglo XVI y dicho estímulo resulta acaso apreciable en las obras más complejas del vate cordobés: el *Polifemo* y las *Soledades*. Por todo ello, quizá sea lícito sospechar que la configuración del erotismo en el relato gongorino no llegue a entenderse del todo si no se contempla a la luz de aquellos importantes vínculos que llegó a asumir lo bucólico con otro tipo de géneros, principalmente con el *epitalamio*.<sup>72</sup> Si el magno poema inconcluso elaborado entre 1613 y 1614 viene

---

importante sugestión del maestro Juan F. Alcina: «[la égloga neolatina presenta] un campo muy amplio en el que no podría extenderme ahora, pero hay un texto que me sorprende que ningún crítico haya intentado poner en relación con esta tradición: se trata de las *Soledades* de Góngora. Es un poema difícil de clasificar [...]. Góngora quiso reunir en las *Soledades* la tradición pastoril grecorromana y europea. Y en ese punto, un encuadre sencillo es la polifacética égloga neolatina, como la *Lepidina* de Pontano, que incluye entre las diversas escenas o *pompae* que la conforman una mini-piscatoria, la narración de un mito y un epitalamio». Véase «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses, 1993, pp. 3-27 (la cita en p. 9).

<sup>71</sup> I. Osuna, «La égloga como género de circunstancias», en *La égloga*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 357-385 (en especial, pp. 364-365). Puede verse asimismo el apartado sobre «La fusión eclógica de Sá de Miranda», en *Evaporar contempla un fuego helado* (op. cit.), pp. 95-100.

<sup>72</sup> La intersección de géneros se producía ya, como indica E. Faye Wilson, a lo largo y ancho del mundo antiguo: «throughout their history in Greek and Latin literature the threads of epithalamium and pastoral have been interwoven». De hecho el marco eclógico de las nupcias se habría ya conformado plenamente: «by the time of Fortunatus, more over, the epithalamium has its full pastoral setting, including the rural deities which had appeared in the Greek and Roman pastoral literature». Por todo ello es posible afirmar que la configuración de un *espacio venusino* concebido para el goce de los esposales se revistió literariamente con todos los atributos de la bucólica: «It is chiefly in the paradise of Venus that pastoral details are found. It is a land of fecund spring, a bright meadow, a shady grove filled with the song of birds, perfume-bearing plants». Véase el estudio: «Pastoral and Epithalamium in Latin literature», *Speculum*, 23, 1 (1948), pp. 35-57 (la cita en pp. 33 y 38).

considerándose con toda justicia un deslumbrante crisol de géneros líricos, quizá no sea del todo errado pensar que la *imitatio* ecléctica había obrado (con igual libertad y brillo) en la *Fábula* compuesta algunos meses antes. De hecho, una y otra vez se ha apuntado hacia la deslumbrante *conciación* de un epilio barroco, que participaría de un caudal de géneros (epopeya, elegía, égloga, poesía nupcial):

La concentración gongorina en el *Polifemo* —suma, por asunción y apropiación, de una vastísima tradición literaria que se agolpa en sus octavas— es un buen ejemplo de ese proceso en el que tantas obras maestras del Barroco son, más que un desarrollo, epítome de toda una tradición literaria sometida a reducción, o como diría Leo Spitzer, a hipogramas que concentran los más amplios significados en una palabra o en una sílaba.<sup>73</sup>

Al aire de esa «tradición literaria sometida a reducción» la crítica más reciente está intentando dilucidar la importancia de algunos elementos esenciales (como *lo arcádico*) para comprender algunos rasgos de las obras más ambiciosas de Góngora.<sup>74</sup> Por mi parte, creo que —junto al *hipograma bucólico*, en íntima y eficaz alianza con él— resulta lícito intuir rasgos dispersos de un *hipograma nupcial*.

A la fértil *contaminatio* renacentista de la égloga y el epitalmio, vendría a sumarse otra milenaria alianza que establecía

<sup>73</sup> Aurora Egido, *De la mano de Artemia. Estudios sobre Literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Olañeta, 2004, p. 199.

<sup>74</sup> Acerca de este argumento, presenta indudable interés el reciente trabajo de G. Poppenberg, «Góngoras Version Arkadiens in der *Fábula de Polifemo y Galatea*», en *Arkadien in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 295-321. Véase también el artículo de R. Cacho, «Góngora in Arcadia: Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*», *Romanic Review*, 98, 4 (2007), pp. 115-135.

desde tiempos remotos la fusión del *pequeño poema épico (epilio)* y la *lirica nupcial*. Como primer jalón conservado en dicho recorrido figuraría el décimo octavo *Idilio* de Teócrito, la famosa «Canción de bodas para Helena». Recientemente, Mercedes Blanco señalaba alguna coincidencia significativa entre el delicado poema del «Corpus Bucolicorum Graecorum» y el canto nupcial de la «Soledad primera», lo que permite sospechar una lectura atenta del poeta siciliano por parte de Góngora. Mas no resulta necesario buscar antecedentes tan remotos para el sutil experimento gongorino, ya que la inserción de un segmento epitalámico en el marco genérico de un *epilio* latino podía apreciarla en uno de sus autores más admirados, entre los hexámetros de un texto que sabemos que leyó con la mayor atención, me refiero al *De raptu Proserpinae* de Claudiano.<sup>75</sup> Seguidamente espigo algunas octavas de la traducción secentista que acotan bien los importantes giros epitalámicos presentes en el epilio:

No lleva bien que allá lo sepan ellos  
 y él ignore lo que es *cama de esposo*,  
*regalos de marido, miembros bellos*,  
*confusos brazos y mirar gracioso*,  
*dos almas juntas, dos ceñidos cuellos*,  
*común aliento, competir gustoso*,  
*quiere gozar* —dando a sus hijos madre—  
*del dulce nombre y título de padre [...]*.  
 Neptuno *entre los brazos* de Anfitrite  
*se entretiene, se enlaza y se recrea*  
*y con un dulce y otro dulce envite*  
*bebe el aliento* a quien el mar le orea.

<sup>75</sup> Sobre el tema, se ha convertido en clásico el trabajo de Eunice Joiner Gates, «Góngora's indebtedness to Claudian», *Romanic Review*, XXVIII (1937), pp. 19-31.

Tu *Juno*, sin que Amor la solicite,  
*a sus faldas te llama y te desea*,  
 y en el fraterno pecho alivio tienes  
 cuando cansado de los rayos vienes [...].  
 Ya en el orbe infernal resplandecía  
 la *estrella* que al partir del sol parece  
 y ya al *lecho nupcial* llevar quería  
 el gran Plutón la virgen que enmudece.  
 Ya la noche pintada de alegría  
 por madrina del acto les ofrece  
 eterna unión y los Elisios santos  
 al dormir les cantaban estos cantos:  
 —«De ti, gran reina Juno y madre mía,  
 y de ti, del gran Jove hermano y yerno,  
 copia feliz de descendencia vuestra  
 nos ilustre los muros de este Averno.  
 Gozad en paz el bien que Amor os muestra  
 y esos cuellos ceñid con lazo eterno  
 y el aliento común y los abrazos  
 el sueño ligue con estrechos lazos.  
 Y de esta unión proceda la dichosa  
 progenie, por mil siglos deseada:  
 nazcan dioses, de quien la generosa  
 Naturaleza espera ser honrada.  
 Aumentad deidades a esta umbrosa  
 región que ya tenéis glorificada  
 y dando nietos a la santa Ceres  
 mitigue su dolor con sus placeres».

El narrador apunta los goces lícitos del tálamo según las pausas del *kateunastikòs lógos* y luego inserta un canto coral para acoger bajo los mejores auspicios las bodas de los soberanos

del Hades, con el preceptivo augurio que les desea una rica progenie.

Buen conocedor de los círculos poéticos granadinos, durante los primeros años de la centuria Góngora debió de leer con cierto cuidado el texto antiguo así como la reciente traducción del doctor Faría, un hermoso texto en octavas que pretendía (en coincidencia con las aspiraciones expresadas por el racionero en una famosa epístola) «enriquecer la lengua castellana con la latina». <sup>76</sup> De hecho, la alta apreciación de los segmentos nupciales presentes en el *epilio* claudiano puede rastreadse asimismo en las filas de los seguidores del *estilo culto*. A ese propósito, Trillo y Figueroa habría de recordarnos cómo entre los «más singulares epitalamios que hay escritos» destacan algunos «atendidos de pocos por estar incorporados en continuadas obras», hay uno «en Claudiano, al fin del libro II *De raptu Proserpinae*, donde por mucho trozo de versos continuados describe el mejor epitalamio que hay escrito, si algo vale mi opinión». <sup>77</sup>

Bajo mi punto de vista, el *hipograma* nupcial que yace oculto entre las octavas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* sustenta buena parte del núcleo central del relato amoroso y se iría tejiendo a través de la conjunción de elementos como el tálamo, los cortinajes de la cama, las ofrendas rituales, el bozo, la caracterización del varón (como novio ardoroso e impaciente), el beso, la lluvia floral y, por último, la aclamación del garzón como «yerno» por parte de la diosa de las aguas. En verdad, tampoco estimo demasiado original dicha sospecha, pues idéntico parti-

<sup>76</sup> Llamaba la atención sobre algunas concomitancias entre el *epilio* gongorino y la versión claudiana José María Micó, «Verso y traducción en el Siglo de Oro», *Quaderns. Revista de traducció*, 7 (2002), pp. 83-94 (fundamental el apartado «Una mediación desconocida: entre Góngora y Claudiano», pp. 90-93).

<sup>77</sup> *Obras de Don Francisco de Trillo y Figueroa* (ed. A. Gallego Morell), Madrid, CSIC, 1951, pp. 323-328.

cular fue entrevistado con suma perspicacia por el propio Dámaso Alonso, quien lo acotaba en una de esas frases rotundas e intuitivas con que acostumbraba a regalar a sus lectores: «en las estrofas XL-XLII *el poeta ha descrito el matrimonio (a lo mitológico) de Acis y Galatea*». <sup>78</sup>

En apartados anteriores se ha insistido bastante en las conexiones de la *cama*, el vocabulario de la *guerra de amor* y la imagen del *beso* con la secular tradición enclavada en el *kate-unastikòs lógos*. Abundando en tales vínculos con la literatura nupcial, cabe asimismo subrayar que los perfiles de Galatea y Acis entran de lleno en el radio de acción de aquel motivo enmarcado bajo la caracterización dual de «la novia remisa y el novio ardiente». <sup>79</sup> Como sucede siempre en todos los textos epitalámicos del mundo antiguo y del entorno humanístico, también la ninfa tratará de poner «términos» a la «audacia» de un ardoroso varón espoleado por el deseo. La pujanza viril del cazador se enfrenta (ennoblecida míticamente con el ejemplo de Tántalo) a los pudorosos «desvíos» de la nereida, que quiere mas no se atreve. Bajo el púdico velo de la metáfora, otros pasajes remiten asimismo a una tópica bien conocida de la literatura nupcial, tal como ocurre en la alusión al incipiente vello facial del *Symaetius heros* («flores su bozo es»). <sup>80</sup>

El lírico jardín de la *Fábula de Polifemo y Galatea* una y otra vez aparece constelado de toda clase de *flores* («purpú-

<sup>78</sup> Góngora y el *Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, vol. III, p. 734.

<sup>79</sup> Antonio Serrano Cueto, «La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 23 (2003), pp. 153-170.

<sup>80</sup> Me ocupo de dilucidar la ambivalencia semántica del pasaje en el estudio «*Serio ludere*: agudeza y humor en el *Polifemo* de Góngora», *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009. Desarrollo, además, las conexiones del fragmento con otros textos epitalámicos en el apartado 2.1.3. del mismo libro («*Airoso sin afectación, galán con descuido*: Góngora ante la estampa de Acis»).

reas rosas», «lilios cándidos», «negras viólas», «blancos alhelíes»...). En efecto, el hermético texto se adorna con los más bellos elementos de la naturaleza al tiempo que plantea a los lectores más cautos una serie de deslumbrantes «trampas» (o, lo que es lo mismo, *flores*) que habrá de sortear con ayuda de su ingenio. A la luz de tales juegos cultos convendría ahora releer con alguna atención la exquisita reescritura de ese lugar común epitalámico que podríamos denominar la «lluvia floral». Ante todo, puede intuirse que nos hallamos ante otro logrado ejemplo de un procedimiento creativo habitual en Góngora, la técnica de imitación por recomposición selectiva. Desde un plano general podría afirmarse que en una ambientación epitalámica, el escritor engasta una cláusula virgiliana que —de manera tan sesgada como sutil— apunta al entorno conceptual de la *égloga*. Desde el punto de vista del *genus maior* del elogio, el motivo epitalámico de la *lluvia floral* irrumpe por vez primera en la poesía latina entre los versos del *Epitalamio de Estela y Violentila*, de Estacio (*Silua I, 2, vv. 19-23*):<sup>81</sup>

*Nec blandus Amor nec Gratia cessat  
amplexum niueos optatae coniugis artus  
floribus innumeris et olenti spargere nimbo.*

<sup>81</sup> Dechado ya reconocido —junto a otros secundarios— por el siempre avisado Pellicer, según apunta en las *Lecciones solemnes* (ed. cit.), col. 273: «toca aquí don Luis lo ritual de las bodas, que era esparcir flores sobre el tálamo, imitando a Claudiano *Epithalamium Honorii et Mariae*, Estacio *Epithalamium Stellae*, Lucrecio *Liber II* y Luciano *Dialogus Zephyri et Noti*, en las bodas de Júpiter y Europa [...]». Como reconociera el cronista real, entre los *Diálogos de los dioses marinos*, como parte de la suntuosa escena del *thiasos* oceánico, Luciano refería una parte del cortejo nupcial, de la *hierogamia* entre la princesa fenicia y el soberano del Olimpo: «Dos Tritones arrastraban la concha de Afrodita, con la diosa reclinada sobre ella, en tanto hacían llover sobre la novia [Europa] todo tipo de flores». Traduzco la cita de Luciano: *Complete Works*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2002, vol. VII, p. 236.

*Tu modo fronte rosas, violis modo lilia mixta  
excipis et dominae niveis a vultibus obstas.*<sup>82</sup>

Ni el tierno Amor ni la Gracia cesan  
de llover sobre ti innúmeras flores  
y vierten una perfumada nube cuando abrazas  
los miembros níveos de tu deseada esposa.  
Ya recibes sobre la frente las rosas,  
ya las violas mezcladas con los lirios  
y proteges la faz nívea de tu dueña.

Probablemente, el pasaje podría postularse como fuente principal para la *inuentio* gongorina, ya que resulta común a ambos la idea central de una *lluvia* de innumerables flores que se vierte púdicamente sobre el amplexo de los amantes. También de aquí vendría acaso el motivo de la contraposición de armonías cromáticas: «*violis lilia mixta*» («violas mezcladas con lirios»). A zaga del autor de la *Tebaida*, el alejandrino Claudiano insertaba asimismo en el *Epitalamio de Honorio y María* otro floral diluvio (vv. 295-298) que calca no pocas cláusulas estacianas: «*Candidus interea positus exercitus armis / exultat socerum circa; nec signifer ullus / nec miles pluviae flores dispergere ritu / cessat purpureoque ducem perfundere nimbo*» (‘Depuestas las armas, en el candor de la toga, ya el ejército exulta en torno al suegro y todos los portaestandartes, todos los soldados no cesan de verter flores como una lluvia, recubriendo a su caudillo con una nube purpúrea’).<sup>83</sup> La pujante copia exornativa del poeta tardo-

<sup>82</sup> *Silvae* (ed. John S. Phillimore), Oxford, Clarendon Press, 1962.

<sup>83</sup> Claudio Claudiano, *Epitalami e Fescennini*, Firenze, Le Càriti Editore, 2004, p. 88. Se ha de recordar asimismo que en dos ocasiones apuntaba Claudiano la presencia de las oscuras violetas en el epilío *De raptu Proserpinae* (libro II): «[Zephyrus] sanguineo splendore rosas, vaccinia nigro /

latino se puede apreciar asimismo en la *floral tempestad* descrita en el *Epithalamium dictum Palladio et Celerinae* (vv. 110 y 116-119):

*Laetantur Amores [...]. Ut thalami tetigere fores, tum uere rubentes  
desuper inertunt calathos, largosque rosarum  
imbres et violas plenis sparsere pharetris  
collecta Veneris pratos.*

Los Amorcillos se regocijan [...]. No tocaron apenas las puertas del tálamo cuando comienzan a verter desde lo alto rojizos cestillos primaverales, una abundante lluvia de rosas y las faretras llenas de violas, flores recogidas en los prados de Venus.<sup>84</sup>

Las especies florales que los Cupidillos derraman sobre el lecho nupcial aparecen ahora contrastadas como «rosas» y «violas»: poco tiempo después de componer el *Polifemo* el escritor aún habría de emular este pasaje en su inconclusa obra magna.

*imbuit et dulci violas ferrugine pingit* ('[Céfiro] impregna de sangriento esplendor las rosas, de negro los jacintos y pinta con suave tonalidad las violas', vv. 92-93). «*Pratorum spoliatur honos: haec lilia fuscis / intexit violis*» ('Despojan los prados de su gloria: una enlaza los lirios con las oscuras violas', vv. 128-129). Tomo la cita de *Il rapimento di Proserpina. La guerra dei Goti*, Milano, BUR, 1994, pp. 84 y 88. Más allá de la mezcla de lirios y violetas (que coincide en esencia con la modelación epitalámica de Estacio), interesa evocar ahora el texto de la traducción de Francisco Faría (*Robo de Proserpina*, Madrid, Oficina de Alonso Martín, 1608), ya que el doctor granadino coincide (al menos en una ocasión) en la aplicación del calificativo virgiliano a la flor, resultando poco fiel al original claudiano: «Zéfiro pintó de sangre la venérea rosa / y al jacinto de púrpura algo oscura, / de celestial azul a la olorosa / violeta, que a ser negra se apresura»; «Cuál teje el blanco lirio y la violeta / de olor fragante y de color morada».

<sup>84</sup> *Epitalami e Fescennini*, Firenze, Le Càriti Editore, 2004, p. 120. Pedro Díaz de Rivas había señalado con sumo rigor el trasfondo claudiano de un semicoro nupcial de la «Soledad Primera» (vv. 793-797): «Plumas no vulgares / al aire los hijuelos den alados / de las que el bosque bellas ninfas cela: / de sus carcajes éstos argentados / flechen mosquetas, nieven azahares» (*Soledades*, ed. cit., p. 359).

La presencia de dicho motivo epitalámico se puede rastrear asimismo en el relato de las nupcias de Cupido y Psique, tal como lo refiere Apuleyo (libro VI, 24): «*Horae rosis et ceteris floribus purpurabant omnia, Gratiae spargebant balsama*» ('Todo lo teñían de una tonalidad purpúrea las Horas con rosas y otras especies florales, las Gracias esparcían aromáticos ungüentos').<sup>85</sup> A imitación de los autores antiguos, en una de las primeras composiciones nupciales redactada en lengua vernácula (el famoso *Epitalamio nelle nozze del signor duca di Mantova*, de Bernardo Tasso) aparece una lluvia de rosas: «Vieni, Imene Imeneo, che già ti aspetta / la vergine reale, i cui bei lumi / piovon gioia e piacer casto e divino; / Amor è seco e la tua madre a canto, / che d'onesti desir l'han pieno il grembo. / Ella, come del ciel vera angioletta, / sospirando talor tacita accusa / la tua dimora, mentre *un vago nembo* / le figliole del Sol con dolce canto / *le versan sopra di celesti rose*». <sup>86</sup>

La configuración de la escena por parte de Góngora se presenta, pues, bajo especie epitalámica según los cauces tópicos del nimbo formado por unas flores que «llueven sobre el tálamo», ahora bien, no parece algo baladí el detalle que se inserta en el arranque del verso 334 («*negras violas, blancos alhelíes*»), toda vez que se ofrece como el calco de una modulación virgiliana («*nigrae violae*») procedente del entorno de las *Bucólicas* (X, 39).<sup>87</sup> Por supuesto, se trata de la evocación de un

<sup>85</sup> *Las Metamorfosis o El asno de Oro* (ed. S. Segura), Bilbao, Universidad de Deusto, 1992, p. 265.

<sup>86</sup> Son los versos 15-24 del poema tassesco. Cito por la edición de las *Rime* (ed. Domenico Chiodo), Torino, Edizioni R.E.S., 1995, vol. I, p. 241.

<sup>87</sup> *Bucólicas* (ed. V. Cristóbal), Madrid, Cátedra, 1996, p. 240. Pese a que no se pretende apurar aquí las implicaciones sensuales del diluvio de flores, no deja de llamar poderosamente la atención el sentido general del pasaje virgiliano del que procede dicha *tesela* (égloga X, vv. 37-40): «*siue esset Amyntas [...] / furor (quid tum, si fuscus Amyntas? / et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra) / mecum inter salices lenta sub uite iaceret*» ('Si fuera Amintas mi enloquecedora pasión

colorido sintagma clásico que —significativamente— también había empleado otro de los poetas dilectos del cordobés, Torquato Tasso, como atestigua alguna que otra evocación galante («negre viole»).<sup>88</sup> A ese propósito cabría afirmar que en la mejor poesía italiana del Quinientos podía haber hallado también Góngora ciertos estímulos para elaborar su contrastada combinación de flores blancas y negras violetas, según el cauce ejemplar de autores como Girolamo Fracastoro («*Questi bianchi papaver', queste nere / viole Alcippo dona / al Sonno*») y Bernardo Tasso («O dio del sonno [...] / di *papaveri bianchi* un pieno lembo / e di *negre viole* ampie corone / onoreranno i tuoi sacri altari»).<sup>89</sup> No alargaremos más el catálogo por evitar la formación de un elenco ya prolijo, con todo —desde un punto de vista genérico— conviene subrayar ahora cómo en el sintético orbe del remate de la estancia XLII Góngora podría estar operando una síntesis prodigiosa de elementos bucólicos y epitalámicos. De Virgilio a los dos Tassos, de Claudiano a Fracastoro, de Estacio al africano Apuleyo... con toda justicia, al referirse al sexto verso de la estancia XLII, Giulia Poggi identificaba en aquellas «negras violas, blancos alhelies» «un endecasillabo denso di quello che chiamerò memoria poetica gongorina».<sup>90</sup>

(¿qué más da si es moreno Amintas? Negras son también las violetas, negro el arándano), se acostaría conmigo entre los sauces, bajo las flexibles vides'. El atezado y bello Amintas, cuya hermosura va en paralelo a la de las más oscuras violetas, yacería amorosamente junto al locutor poético —entre otras cosas— para entonar canciones.

<sup>88</sup> Se trata de la *Canzone in lode de la signora Porzia Mari Grillo* (vv. 17-20): «Qual purpureo color d'onde sanguigne / fu sí vago giammai / di tremolanti rai / o di *negre viole* in su l'aurora?». Tomo la cita de *Le Rime* (ed. Bruno Basile), Roma, Salerno Editrice, 1994, vol. II, p. 1.287.

<sup>89</sup> Tomo ambas citas de la magnífica antología que Stefano Carrai incluye en *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990, pp. 155 y 158.

<sup>90</sup> Giulia Poggi, «*Negras violas, blancos alhelies: una nota di cromatismo gongorino*», en B. Perinán y F. Guazzelli (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Manzini*, Pisa, Giardini Editori, 1989, vol. II, pp. 469-480.

Densidad, concisión, plasticidad, sugerencia lasciva... en un preciso marco epitalámico se inscribiría aquella lluvia floral descrita por Góngora y a él volverá a revertir con el paso de las décadas, tal como atestiguan los suntuosos ecos del fragmento de la *Fábula* diseminados por algunos poemas nupciales redactados por sus discípulos:

Y del tálamo dulce a los amores  
 que en tan glorioso empleo  
 sacro ligó Himeneo  
 lasciva fueron *tempestad de flores*  
 los *lirios* que en el seno más florido  
*pompa de Pafo son, pompa de Gnido.*<sup>91</sup>

Dijo Amor y la sílaba postrera  
 en los maternos espiró rubíes;  
 y el número de Amores semejante  
 en la edad, en las armas y el semblante,  
 en media hermosa esfera  
*la esmalta de claveles y alhelíes.*<sup>92</sup>

En suma, un lugar común procedente de la mejor poesía nupcial latina y humanística se inserta de manera subrepticia en el epilio barroco. Tras la compleja modelación vernácula operada por Góngora, el pasaje cristaliza nuevamente y revierte no ya al en-

<sup>91</sup> Anastasio Pantaleón de Ribera, *Fescennino a los condes de Niebla*, vv. 194-199. Tomo la cita de la *Obra selecta*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, p. 122.

<sup>92</sup> Gabriel de Corral, *Epitalamio a doña Guiomar de Guzmán*, inserto en *La Cintia de Aranjuez*, Madrid, CSIC, 1945, p. 371. El listado de ejemplos podría ampliarse, como en el *Epitalamio en las bodas de don Fernando de Guzmán y doña Isabel de Zúñiga*, también debido al ingenio pinciano (estancias IV y V): «Oyó en canoras / voces que forman aplauso semideo / intercalar el nombre de Himeneo. / En *lluvia de jazmines y alhelíes* / cesó el conuento del sagrado coro / y Venus de sus labios los rubíes / en estas engastó palabras de oro» (*Obras de Gabriel de Corral*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1982, p. 93).

torno de las fábulas secentistas, sino que regresa con paso decidido hacia las novedosas formas romances que está asumiendo su género de origen (trazando un recorrido que podría esquematizarse en el siguiente movimiento «epitalamio clásico > epilio secentista > epitalamio barroco»).

#### 2.4. PEQUEÑAS DILUCIDACIONES SENSUALES

El examen del *tapiz narrativo* del *Polifemo* permite contemplar la configuración del *relato mítico* como una singular conjunción de revelaciones y ocultamientos: llamativos hilos de vívidos colores se anudan con otros hilos invisibles, cuya presencia no se percibe claramente, pero se intuye de un modo turbio. Si resulta cierto que «el erotismo, con sus juegos del *aludir-eludir* y del *velar-revelar* participa de las fórmulas de dicción propias de [la poética culta secentista]», el epilio gongorino constituiría uno de los casos más expresivos de una sensualidad que a un tiempo se presenta desnuda y encubierta.<sup>93</sup> De hecho, la alusividad máxima de algunos pasajes haría *pendant* —desde el plano microtextual— con la estrategia máxima de la *omisión*, la *elipsis narrativa*. En un singular ensayo, el silenciamiento alusivo propio de los giros *perifrásticos* se ponderaba de la siguiente manera:

Los versos constituyen una serie de perífrasis: círculos que recorre la lectura y cuyo centro, aunque elíptico, está siempre presente. El significado elíptico de la perífrasis gongorina funciona como ese *nudo patógeno* de que habla Jacques Lacan: en la lectura longitudinal del discurso es ese tema regularmente repetido (repetido

<sup>93</sup> Jaime Siles, «Erotismo y Barroco: singularidad de un modo culto de ficción», en *El Barroco en la poesía española*, Pamplona, EUNSA, 2006, pp. 175-181 (la cita en p. 177).

como ausencia estructurante, como lo que se elude), frente al cual la palabra falla. Y ese fallo señala el significado ausente. La cadena longitudinal de la perífrasis describe un arco: la lectura radial de esos fallos permite descifrar el centro ausente.<sup>94</sup>

Seguidamente ensayaremos una «pequeña dilucidación sensual» en torno a un pasaje controvertido del *Polifemo*, la estancia XXVI, consagrada a exaltar las ofrendas que Acis deposita ante Galatea. Ante todo, conviene destacar cómo «en estas octavas preparatorias de la *coniunctio* del joven cazador con la bella ninfa, el narrador extradiegético introduce el motivo de los dones».<sup>95</sup> Los endecasílabos rezan así:

El celestial humor recién cuajado  
que la almendra guardó entre verde y seca,  
en blanca mimbre se lo puso al lado,  
y un copo, en verdes juncos, de manteca;  
en breve corcho, pero bien labrado,  
un rubio hijo de una encina hueca,  
dulcísimo panal, a cuya cera  
su néctar vinculó la primavera.

Desde un punto de vista antropológico, se ha identificado en los tres elementos de la sencilla ofrenda de Acis el carácter propio de «varios símbolos de la fecundidad presentados al natural (almendras, leche, miel)».<sup>96</sup> Según la simbología más extendida en

<sup>94</sup> Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo: ensayos de crítica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, pp. 55-60 (la cita en p. 58).

<sup>95</sup> Giulia Poggi, «Mi voz por dulce, cuando no por mía: Polifemo entre Góngora y Stigliani», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 53-74 (p. 62).

<sup>96</sup> Walter Pabst, *La creación gongorina en los poemas de Polifemo y Soledades* (trad. Nicolás Marín), Madrid, CSIC, 1966, p. 118.

la antigüedad, «entre los griegos, la almendra estrujada se comparaba a la eyaculación de Zeus en cuanto potencia creadora»; «la leche, símbolo de fecundidad, se asocia con el fuego celeste o uránico en numerosas tradiciones»; «la miel es el símbolo de la dulzura [y] de protección y de apaciguamiento; [...] la miel es exaltada como principio fecundador, fuente de vida y de inmortalidad, a semejanza de la leche».<sup>97</sup>

El culto Pellicer insiste en un aspecto capital para comprender la reconstrucción poética del mundo antiguo: al mencionar la costumbre de arrojar flores sobre el tálamo el erudito afirma: «toca aquí don Luis *lo ritual* de las bodas» (col. 273). Ese mismo empuje de reavivar los *misterios paganos* con el fuego de la cultura humanística subyace también bajo la tortuosa sintaxis de las *Soledades* (cols. 352-353):

Anduvo don Luis con espíritu poético examinando cazas y pescas en Opiano; *en Claudiano epitalamios y bodas*; palestras y juegos en Píndaro; alabanzas de la soledad en Horacio; tormentas y borrascas en Virgilio; boscajes y selvas en Valerio Flaco; transformaciones fabulosas en Ovidio... *sin que se le pierda rito ni desatienda ceremonia*, tan frecuente en las fórmulas de la Antigüedad que, a perderse en los griegos y latinos, se hallarán en las *Soledades* las noticias. Éstas he tomado yo a mi riesgo explicar, sacándolas de lo más retirado de la frase, para que se conozca que no se halla vergonzosa la erudición en el idioma de España, antes honrosamente retocada del aliño, más lucida.

Como acota el sustancioso párrafo, el cronista real establece una analogía entre el suntuoso ejercicio de imitación ecléctica

<sup>97</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (coords.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007, pp. 83, 632 y 710-711.

(que genera un híbrido sin igual, donde se funden el epinicio y el epodo, el *kateunastikòs lógos* y el poema didáctico, la bucólica y la epopeya, la piscatoria y el relato mítico...) y la reconstrucción de las antiguas prácticas greco-latinas según las pautas de una inagotable pasión anticuaria que recorrió la Europa de los siglos XVI y XVII. Para interpretar correctamente a Góngora (según estimación de Pellicer) convendría, pues, situar cada segmento del relato en la plantilla que compone un doble parámetro, el de los *modelos* literarios y el de los *ritos* o ceremonias referidos. La reflexión en torno a las *Soledades* se hace prácticamente extensible al *Polifemo*, ya que, de hecho, al referirse a la *estancia de los dones*, el cronista real subrayaba sin ambages ese mismo matiz anticuario: «[se ha de entender como] clara señal de *idolatría* la ofrenda, pues fue como *sacrificio*, no como soborno. Luego lo explica don Luis en la estancia XXIX: *su deidad culta, venerado el sueño*; y más abajo en la estancia XXXI, *mira la ofrenda ya con más cuidado y aún siente que a su dueño sea devoto*».<sup>98</sup> A la luz de dicho vocabulario religioso («culto», «venerado», «ofrenda», «devoto»), en breve hemos de volver a examinar los aspectos *rituales* del ofertorio, pues ahora deben dejarse un tanto de lado para elucidar los aspectos más recónditos de los tres llamativos regalos.

Si volvemos al arranque de la vigésimo sexta estancia, el poeta «llama *celestial humor* al jugo o la savia procedente del agua de la lluvia y del rocío del cielo, recién cuajado en los tiernos frutos del almendro» y, al parecer, sitúa allí una misteriosa alusión a la remota leyenda frigia que revelaba los orígenes orientales de dicho árbol.<sup>99</sup> Pese a que el pasaje no fue anotado

<sup>98</sup> *Lecciones solemnes* (ed. cit.), col. 186.

<sup>99</sup> Tomo la primera interpretación del monumental estudio de Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992, vol. II, p. 100. El erudito catalán no dice

ni por los comentaristas antiguos, ni por el profesor Vilanova, conviene aquí recordar un curioso fragmento de las *Geórgicas* donde Virgilio emplea el mismo sintagma que Góngora («*caeli umor*» / «celestial humor») para hablar de la condensación del rocío o la lluvia en un acendrado tono poético (vv. 417-419): «*Ubi tempestas et caeli mobilis umor / mutavere vias et Iuppiter uvidus Austris / denset erant quae rara modo, et quae densa relaxat*» ('Cuando el clima y el móvil humor celestial se han modificado y Júpiter, húmedo por los Austros, espesa lo que hace

nada allí sobre posibles antecedentes latinos del sintagma «humor celestial». Por otra parte, el motivo legendario está vinculado, como indica Antonio Ruiz de Elvira, con los orígenes del «mito de Atis, cuya principal versión es la que lo relaciona con Agdistis (en Pausanias VII, 17, 1-2, tomada de los pesinuntios y con alguna variante en Arnobio, V, 5-14, en donde Agdistis es llamado Accestis). Agdistis o Accestis es en ambas versiones un hermafrodita. En la versión pesinuntia reproducida por Pausanias se origina al caer a tierra el semen de Zeus dormido; los dioses le cortan los órganos masculinos, que arrojan a tierra, de donde brota un almendro. Una almendra de este árbol es cogida por la hija del río Sangario (de Frigia); se la mete en el regazo, queda grávida y da a luz a un niño, Atis, al que abandona y que es criado (o cuidado al menos) por un macho cabrío. Crecido Atis, su belleza es extraordinaria y de él se enamora Agdistis. Enviado por sus parientes (no precisa Pausanias cuáles) a Pesinunte para que se case con la hija del rey, se presenta Agdistis en la ceremonia y Atis se vuelve loco y se castra; lo propio hace también su suegro. Agdistis, arrepentida, pide y obtiene de Zeus que el cuerpo de Atis sea incorruptible». Remito al volumen: *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995, p. 103. Por otra parte, la *hierogamia* (o nupcias sagradas) entre el Cielo y la Tierra (Júpiter y Gea) se podía translucir en casos como el de la *almendra*, aunque de modo similar en otros elementos naturales, como la *concha* y la *perla* engendrada por el rocío, una tradición naturalista evocada asimismo en el epilio gongorino: «Pisa la arena que en la arena adoro / cuantas el blanco pie *conchas* platea, / cuyo bello contacto puede hacerlas / sin *concebir rocío, parir perlas*» (estancia XLVII). A este propósito conviene recordar el soneto que un autor anónimo presentó en Sevilla a un *Certamen poético en honor de la Inmaculada*, ya mediada la centuria (1653), pues apura dicho paralelo y usa significativamente el sintagma «*celestes humor*»: «Nada en su formación al mar le debe / aquel portento que en sus senos cría; / que opuesto su candor a su porfía / aun le resiste la impresión más leve. / Sólo le admite para cuna breve / dura *concha*, si fiel, pues que le fia / el concepto mayor que forma el día. / De aquel *celestes humor* que su luz bebe / no su mal te imprimió Naturaleza. / ¡Oh *perla* celestial! Que fuiste rara / y parto del albor que Dios previno / tanto que al ver tu cándida pureza, / si por el hombre no, por ti bajara / Dios a gozarse en tu esplendor divino». Según se infiere de la lectura del soneto, la cándida *perla* —al igual que la blanca *almendra*— nace al cuajar un *celestes humor*. El texto fue dado a conocer por el erudito hispalense Santiago Montoto en 1917 en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras.

poco era líquido y aclara lo que era denso’).<sup>100</sup> Tras un examen detenido de los dos pasajes podría concluirse que las concomitancias entre ambos resultan —cuanto menos— llamativas, aunque quizá la hipótesis resulte más plausible a la luz de algunas lecturas intermedias. De hecho, una primera y vaga reminiscencia virgiliana quizá podría hallarse en la erudita obra de Fernando de Herrera, pues éste —en la celebérrima «Canción al sueño»— daba ya acogida a un sintagma muy semejante al del epilio: «Sueño amoroso, / ven a quien espera / descansar del ejercicio de sus males / con el humor celeste desparcido».<sup>101</sup> El fragmento del refinado vate hispalense se antoja aquí de cierto interés por establecerse ya en él la conexión entre los *humores celestiales* y una especie vegetal, como señalara el más conocido análisis del léxico herreriano, que entendía el sentido de la voz «*humor*» como «líquido destilado del jugo de la adormidera u otra planta».<sup>102</sup> En suma, dos poetas estudiados y asimilados

<sup>100</sup> Virgilio, *Eclogues, Georgics, Aeneid I-VI* (ed. H. R. Fairclough), Cambridge-London, Harvard University Press, 2006, p. 128. En la traducción luisiana del primer libro de las *Geórgicas* se mantiene el núcleo nominal (*humor*) pero se pierde el adjunto (*caeli*): «cuando el tiempo variable / y el movedizo *humor* su senda altera / y el ábrego con sopro deleznable / lo ralo espesa, afloja lo que fuera / espeso» (vv. 745-749). Tomo la cita de Fray Luis de León, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 416.

<sup>101</sup> Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 514-515 (así como las variantes recogidas en p. 840).

<sup>102</sup> D. A. Kossoff, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, RAE, 1966, p. 160. En el volumen se aporta como posible fuente el pasaje de las *Metamorfosis* (lib. XI, vv. 605-607) referido al dios *Hipnos* y su palacio: «*Ante fores antri fecunda papauera florent / innumeraque herbae, quarum de lacte soporem / Nox legit et spargit per opacas umida terras*» ('Florecen fecundas adormideras e incontables hierbas a la entrada de la gruta, / de cuyos jugos la Noche recoge el sopor y lo difunde con su rocío por las tierras sumidas en la tiniebla') [tomo la cita de *Metamorfosis*, Madrid, CSIC, 1994, vol. III, p. 40]. Por supuesto, el *lac papaueræ* o *herbarum lac* podría haberse contaminado con los ecos de Virgilio. Quizá también fundiera aquellos remotos ecos virgilianos con los gongorinos otro poeta barroco, el conde de Rebolledo, en un delicado poema funeral que trata asimismo del *rocío*: «Caduco lirio que a usurpar se atreve / el celestial humor que el Alba llueve / y de nocturno hielo apenas siente / la opresión inclemente» (*Égloga II. Lamentando la muerte del cardenal infante don Fernando*, vv. 235-238). Tomo la cita de la edición crítica

por Góngora desde su primera juventud habían hecho uso de *iuncturae* afines («*caeli umor*», «el humor celeste»), vinculándolas a fenómenos como la *condensación* («*denset quae rara erant*») y la ensoñación erótica («*Sueño amoroso, ven a quien espera descansar con el humor celeste*»). Si se amplía el arco de búsqueda, otros paralelos significativos pueden encontrarse en la poesía italiana. Baste aducir el caso de un soneto de Giulio Camillo referido al rocío que hace engendrar las perlas, pues en el arranque del segundo cuarteto acoge el sintagma «celeste humor»: <sup>103</sup>

Lucida perla in quella conca nata  
dove già la gran madre Citherea  
co' pargoletti Amor premer solea  
il mar tranquillo a la stagion più grata,

mentre il celeste humor l'acqua beata  
con le man sante insieme raccogliea,  
il più caro figliuol dentro mettea  
e pregio e luce da me tanto amata.

Ridea l'aere intorno, e'l ciel diè segno  
dal manco lato con un tuon soave  
di tanto bene acciò sentisse il mondo.

Perla da ornar ogni corona e regno,  
perché il mio stil per voi non è più grave?,  
e perché non ho ingegno più profondo? <sup>104</sup>

cuidada por Rafael González Cañal: *Ocios del conde de Rebolledo*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 291.

<sup>103</sup> Tomo la cita de *Il primo volume delle rime scelte di diversi autori di nuovo corrette e ristampate*, In Venetia, Appresso I Gioliti, 1586, p. 133 (manejo el ejemplar B.N.M. 5-5230). Seguidamente espigaré otro ejemplo de p. 135.

<sup>104</sup> En el mismo volumen, otro soneto de autor incierto se refiere asimismo a las perlas orientales producidas en el Índico y al rocío que las fecunda: «Come piena d'*humor* puro e celeste / conca,



La inclinación de Giulio Camillo por esta troquelación queda de manifiesto en otro bello texto epigramático que versa sobre las dulzuras gustadas durante una ensoñación erótica (las gotitas matinales de menudo aljófara aparecen aquí vertidas como «matutini celesti humor»):

Ruggiadose dolcezze in matutini  
 celesti humor che i boschi inargentate,  
 dolci canne da noi tanto pregiate  
 e voi, doni de l'api almi e divini,

hor tra gli oscuri e lucidi confini  
 de la notte e del dì (cose beate)  
 in due labbra dolcissime rosate  
 gustato ho i vostri alberghi pellegrini.

Deh, chi mi ruppe il sonno al gran bisogno  
 e da le braccia mie dai novi ardori  
 trasse il mio bene e fece il dolce vano?

Il sogno mio, diva Lucretia, il sogno  
 ne' suoi più dolci e gratiosi errori  
 vi fa pietosa e'l ver fors'è lontano.

Los «rosados labios dulcísimos» de la *divina* y esquivada Lucrecia superan los dulces aljófara matutinos, la esencia de la caña de azúcar y la miel, regalo de las benefactoras abejas.

Hasta aquí se ha podido —acaso— iluminar algo acerca del origen del sintagma gongorino, mas queda aún por esclarecer

---

de l'Indo mar pompa e honore, / apre le sue ricchezze e mostra fuore / il bel ch'agli alti Regni orna  
 le teste [...]» (p. 183).



el vínculo de ese «celestial humor» con la almendra. Tal como señalara Celina Sabor de Cortázar, la perífrasis alusiva guardaba secretas conexiones con un relato etiológico de la Grecia oriental: el complejo mito del *Genius* llamado Agdistis. Según refería la investigadora, a la luz de los elementos que integran dicho relato, la perífrasis «el celestial humor» debería leerse con el sentido del «esperma vertido por Júpiter durante una ensoñación erótica». <sup>105</sup> Al contrario de lo que ocurrió en el mito, la ingeniosa semilla no cayó en terreno fértil e, infortunadamente, la hipótesis esbozada por la profesora Sabor de Cortázar fue recibida por la comunidad gongorista con un silencio tan sólo roto por la constante atención de Antonio Carreira, quien —a pesar de todo— no la consideraba arrojada por argumentos suficientes. De hecho, por cuanto se sabía hasta la fecha, el eximio gongorista llegaba a plantear lícitamente que «el mito de Agdistis —que habla del origen del almendro— los mitógrafos lo ignoran», para después inquirir con cierta premura: «suponiendo que Góngora conociera mito tan recóndito, hay que preguntarse cómo y por quién esperaría ser comprendido». <sup>106</sup>

En verdad, hasta donde llegan mis noticias, nadie ha tratado de dar respuesta durante las tres últimas décadas a esas dos cuestiones candentes. Con toda modestia, a lo largo de los párrafos siguientes se tratará de aclarar ambos detalles: de qué modo llegó hasta Góngora el mito de Agdistis y por quién esperaba ser entendido. Para ilustrar el primer aspecto conviene centrarse, ante todo, en las teorías renacentistas en torno al *Genius* y después abordar de forma escueta la difusión del mito de Ag-

<sup>105</sup> Celina Sabor de Cortázar, «Sobre los versos 201-202 del *Polifemo* de Góngora: *el celestial humor recién cuajado*», *Cuadernos del Sur*, 11 (1969-1971), pp. 133-136.

<sup>106</sup> *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 66.

distis en los principales tratados de mitografía a lo largo del siglo XVI.<sup>107</sup> Por cuanto atañe al punto inicial, «the Ancients thought that *Genius* was a god who had the power of begetting or generating all things [...]. Also they thought *Genius* to be a deity of every place [...]. Some defined *Genius* as a god of nature and nature itself».<sup>108</sup> La relación del Genio con la voluptuosidad y la generación aparece así codificada en el mundo antiguo y a zaga de tal tradición se repetirán sus ecos durante la Edad Media y el Humanismo.<sup>109</sup> Según testimonian las más difundidas tradiciones eruditas del Renacimiento (como recogía hasta el propio Calepino: «*ab aliquis Genius dicitur vis et naturae deus hospitalis et ipsa voluptas*»), la identidad establecida entre el Genio como fuerza de la naturaleza y como placer nos guía hasta el *Thesaurus* (1543) de Robert Estienne, quien había aseverado que el *Genius* «*deus est, cuius in tutela quisque natus est et vivet [...]. Fuere etiam qui dicerent genios deos, aquam, terram, ignem et aerem: quae rerum semina sunt [...]. Certe a gignendo [seu genendo ut antiqui efferebant] Genius appella-*

<sup>107</sup> Sobre la presencia del Genio en la obra de Alain de Lille y Jean de Meun puede verse el estudio pionero de E. C. Knowlton, «The allegorical figure *Genius*», *Classical Philology*, 15 (1920), pp. 380-384. A propósito del *De Planctu Naturae* se afirma allí que «*Génius est cette force surnaturel qui doit aider Nature dans son oeuvre féconde pour que la passion soit respectable et sainte*» (p. 384). El mismo autor estudiaba la proyección de esa figura mítica en la literatura renacentista (Jean Lemaire, Ronsard, Clément Marot) en otro trabajo posterior: «*Genius as an allegorical figure*», *Modern Language Notes*, 39 (1924), pp. 89-95. Matiza algunas cuestiones Denise N. Baker en «The priesthood of *Genius*: a study of the Medieval Tradition», *Speculum*, 51 (1976), pp. 277-291. Desde el punto de vista exclusivamente latino, H. J. Rose había indicado poco antes que «the *Genius* is the life or reproductive power appearing in a masculine and a feminine form». Véanse sus notas «On the original significance of the *Genius*», *The Classical Quarterly*, XVII (1923), pp. 57-60 (p. 59).

<sup>108</sup> D. T. Starnes, «The figure *Genius* in the Renaissance», *Studies in the Renaissance*, XI (1964), pp. 234-244 (p. 236).

<sup>109</sup> Al inicio del volumen *De die natali liber* (238 d.C.), el erudito Censorino disertaba sobre la relación léxica existente entre el nombre *Genius* y el verbo *gigno* ('engendrar'). Contamos hoy con una ajustada traducción del opúsculo tardo-latino: *El libro del cumpleaños* (ed. M. N. Fidalgo), Barcelona, Alba Editorial, 2008 (sobre la figura mítica, véanse las pp. 29-31).

*tur*». <sup>110</sup> Una de las varias advocaciones del Genio (conectada al connubio de lo terrenal y lo celeste, en tanto principios elementales del cosmos) era aquella epiclesis que recibía en el culto de Asia Menor: Agdistis, hijo de Júpiter y la Tierra (*Zeus / Gea*). En ese contexto, conviene recordar pues que Agdistis es una deidad menor que pertenece al grupo de los *Genii* y que en tanto *Genius Natalis* se asocia a la fecundidad portentosa, tal como apunta la precisa información recogida por Vincenzo Cartari: «altri —come Censorino— hanno detto che il Genio fu adorato dagli antichi come Dio della generatione». <sup>111</sup>

En cuanto a los manuales mitográficos más empleados por los estudiantes europeos del siglo XVI, comenzaremos evocando las noticias que en 1551 refiere el erudito Natale Conti:

Se dice que Genio fue hijo de Júpiter y la tierra, según afirma Pausanias en *Los asuntos de Acaya* (VII, 17, 10-12). Se dice que aquí nació sin unión con mujer del semen de Júpiter caído en tierra durante el sueño una figura humana, pero de sexo dudoso, a la que llamaron Agdistis. Cuando se hacían sacrificios en honor a éste por los antiguos, se esparcían en tierra muchas flores y se le ofrecía vino en páteras [...]. Otros contaron mediante fábulas que Júpiter, durante el sueño, dejó caer a tierra su semen. De éste, recibido por la tierra, nació un almendro cuyos frutos arrancó la hija del río Sangario y los ocultó en su seno. Pero al desaparecer éstos, la joven quedó grávida y después dio a luz a un niño, Atis, que, tras haber sido despositado en el bosque y criado por una cabra, creció con una belleza mayor que la humana. Y Agdistis cayó presa de un gran amor por éste cuando había llegado a la

<sup>110</sup> Cito el texto de la edición: *Roberti Stephani Thesaurus Linguae Latinae*, Basilea, J. R. Thurnisiorum, 1740, t. II, p. 454 (según el moderno facsímil: Bruxelles, Culture et Civilization, 1964).

<sup>111</sup> *Le immagini degli dèi* (edición y estudio de Caterina Volpi), Roma, Edizioni de Luca, 1996, p. 504.

madurez. Al estar Atis a punto de casarse con la hija del rey de Pesinunte, con la llegada de Agdistis se introdujo tan gran furor que no sólo Atis, sino también su suegro, se cortaron los miembros viriles, por lo que Rea —debido a su belleza— lo adoptó como uno de los Galos, sacerdotes suyos (según dice Pausanias en *Los asuntos de Acaya*, 17, 10-12).<sup>112</sup>

Apenas un lustro más tarde, en 1556, aparecen ampliadas las referencias en la imponente obra ilustrada de Vincenzo Cartari:

Pausania scrive che in certa parte della Grecia fu un tempio dedicato alla Dea et ad Ati insieme, e che alcuni dissero che ei fu ammazzato da un cinghiale mandato per questo da Giove, che si hebbe a male che egli fosse tanto domestico della dea e tanto amato da lei. E racconta poi un'altra favola del medesimo, la quale è tanto favola apunto che mi pare che meriti di essere riferita. Et è che del seme sparso in terra da Giove, che sognava di essere forse di qualche bella giovane, nacque un Genio —ò Demone che vogliamo dirlo— in forma di uomo, ma che haveva però l'uno e l'altro sesso, e fu chiamato Agdiste. Di che spaventati gli altri Dei come di cosa mostruosa, gli furono subito attorno e gli tagliarono la parte maschile e la gittarono via. Di questa da lì a poco nacque un nocchio, de frutti del quale la figliuola di Sangario fiume passando di là se n'empìe il grembo per mangiarseli. Ma questi sparvero quasi subito et ella restò gravida, et al suo tempo partorì un bel bambino, qual per vergogna nascose in certa selva, ove una capra andò sempre a dargli il latte, si che non perì, ma fatto già grande fu nomato Ati, et era tanto bello che piuttosto cosa divina che humana pareva essere. Onde il Genio Agdiste ne fu ardentissimamente innamorato. Avvenne che il bel giovane mandato dai

<sup>112</sup> He optado por reproducir la moderna traducción castellana: Natale Conti, *Mitología* (trad. R. M. Iglesias y M. C. Álvarez), Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 230 y 672.

suoi andò a Pessinunte, città principale della Frigia, ove il Re del paese se lo fece genero, dandogli per moglie la figliuola. E già era tutto in punto per celebrarsi le nozze quando Agdiste, che andava dietro all'amato giovane, arrivò quivi e tutto pieno d'ira e di rabbia, vedendo che altrui era per godere la cosa da lui tanto amata, cacciò subito con suoi incanti, o come si facesse, una così fatta pazzia nel capo di Ati e del Re suo suocero che furiosamente si tagliarono ambi con le proprie mani il membro genitale. Ma pentito dappoi Agdiste di ciò che aveva fatto, perche l'amore che portava ad Ati non se ne era anco del tutto andato, pregò Giove (e l'ottenne) che le altre parti del corpo dell'amato giovane non potessero corrompersi ne infracidirsi più mai.<sup>113</sup>

Más allá del testimonio de los mitógrafos, que tanto contribuiría a la difusión de la leyenda de Agdistis y el origen prodigioso del *almendro*, conviene tener en cuenta otro hecho: la *Periégesis* de Pausanias circuló por toda Europa durante la segunda mitad del Quinientos traducida a varias lenguas modernas, como es el caso del italiano. Baste pensar en la ajustada versión del caballero ferrarés Alfonso Bonacciuoli, que en el aludido pasaje del libro VII acota del modo siguiente la antigua tradición en torno al hermafrodita y su incestuoso deseo:

I Dimei hanno medesimamente un'altro tempio, fatto alla Madre Dindimena e ad Atte. Ma chi fosse questo Atte, io non ho mai potuto ritrovare di lui cosa alcuna secreta. Ma Hermesianatte, poeta d'elegie, scrisse ch'egli fu figliuolo di Calao di Frigia e che dalla madre fù partorito impotente a generare. Dappoi ch'egli fu venuto grande, andò a stare in Lidia; per quanto scrive Hermesia-

<sup>113</sup> Vincenzo Cartari, *Le immagini degli dèi* (ed. cit.), p. 232.

natte. Et a' Lidi ordinò le solennità della Gran Madre, essendo venuto appresso lei tanto honore che Giove, havendolo a male, mandò un cinghiale nelle campagne di Lidia, dal quale oltre agli altri Lidi, fu anche ammazzato l'istesso Atte. Et quello che fanno i Galati, habitatori di Pesinunte, pare che a questo si confaccia; poiche non toccano carne di porco. Ma non hanno però essi questa opinione, quanto ad Atte; anzi se ne parla molto diversamente in quel paese. Et dicono che Giove dormendo sparse il seme in terra, del quale di là ad un tempo n'uscì un Demone ch'aveva l'uno e l'altro sesso, di maschio, cioè, e di femina, al quale posero nome Agdiste. Gli Iddii, havendone paura, gli tagliarono il membro virile. Del quale, essendone nato un mandorlo, quando i suoi frutti furono maturi, la figliuola del fiume Sangario dicono che se ne prese uno e sel pose in seno. La mandorla subito disparve, ma ella rimase gravida. Partorito ch'ella hebbe, una capra si prese cura d'allevare il figliuolo, il quale havevano esposto. Costui crescendo venne di bellezza eccellente e assai più che humana. Onde Agdiste gli pose grandissimo amore. Poi ch'Atte fu fatto grande, i suoi attinenti il mandarono a Pesinunte, per dargli la figliuola di quel Re per moglie. E già si faceva la festa delle nozze quando Agdiste vi sopravvenne; Atte divenuto furioso si tagliò il membro, se'l tagliò medesimamente il suocero suo. Agdiste, malcontento di quello, ch'Atte haveva fatto, impetrò da Giove che niuna parte del corpo d'Atte si marcisse mai o infracidasse. Queste sono le cose che d'Atte s'hanno per manifestissime.<sup>114</sup>

<sup>114</sup> *Descrittione della Grecia di Pausania, nella quale si contiene l'origine di essa, il sito, le città, la religione antica, i costumi e le guerre fatte da que' popoli. Insieme co' monti, laghi, fiumi, fontane, minere, statue, colossi, tempi e tutte le cose meravigliose che l'hanno illustrata*, Mantova, Per Francesco Osanna Stampator Ducale, 1593, p. 282 (manejo el ejemplar B.N.M. G.M.G.-355). Como es bien sabido, el volumen apareció dedicado a Alfonso II d'Este (1533-1597), duque de Ferrara. La moderna traducción castellana reza: «Los de Dime tienen también otro santuario construido para la madre Dindimene y para Atis. Sobre quién era este Atis no fui capaz de desvelar el secreto sobre él, pero Hermesianacte, el autor de elegías, dice que era hijo del frigio Cálaos y que nació eunuco de su madre. Cuando creció se trasladó a Lidia, según dice Hermesianacte, e inició en los misterios de la Madre a los lidios, llegando a ser tan honrado por ella que Zeus por envidia de Atis envió un

Del modo que fuere, a través de la mediación de mitógrafos tan famosos como Natale Conti o Vincenzo Cartari, o quizá por medio de traducciones como la de Bonaccioli, lo cierto es que cualquier persona medianamente culta interesada por las *antiquitates hellenicae* podía tener acceso a aquel sangriento relato donde se refería la polución de Júpiter durante un lascivo sueño, el consiguiente nacimiento del andrógino Agdistis, la posterior eviración de aquella criatura, el milagroso crecimiento de un árbol a partir del miembro amputado y el maravilloso poder fecundante de una almendra que dejó embarazada a la hija de una deidad fluvial.<sup>115</sup>

Si volvemos al texto de la estancia XXVI, destaca en el mismo la utilización de una voz clave (*humor*), que apenas oculta

---

jabalí contra los cultivos de los lidios. Entonces algunos lidios y el propio Atis fueron muertos por el jabalí. Los gálatas de Pesinunte hacen algo que está de acuerdo con esto, pues no tocan el cerdo. Sin embargo, no creen en esta leyenda de Atis, sino que tienen otra leyenda local relativa a él: que Zeus estando dormido dejó caer semen en la tierra y que con el tiempo la tierra hizo brotar un Genio que tenía dos órganos sexuales, uno de hombre, otro de mujer. Le pusieron el nombre de Agdistis. Pero los dioses, encadenando a Agdistis, le cortaron los órganos sexuales masculinos. Nació de ellos un almendro que tenía un fruto en sazón y dicen que una hija del río Sangario tomó del fruto. Aquel fruto desapareció al punto en el pliegue de su vestido y ella quedó embarazada. Dio a luz y un macho cabrío cuidó del niño expuesto. Cuando creció, tenía una belleza más que humana. Entonces Agdistis se enamoró de él. Pero una vez crecido, sus parientes enviaron a Atis a Pesinunte para que se casara con la hija del rey. Se cantaba el himeneo cuando Agdistis se presentó y Atis, volviéndose loco, cortó sus genitales y también se los cortó el que le dio a su hija en matrimonio. Pero Agdistis se arrepintió de lo que había hecho a Atis y consiguió de parte de Zeus que no se pudriese ni se corrompiese ninguna parte del cuerpo de Atis. Ésta es la leyenda más conocida de Atis» (Descripción de Grecia [trad. M. C. Herrero], Madrid, Gredos, 1994, t. III, pp. 58-59).

<sup>115</sup> Cabe recordar asimismo que el Genio, en tanto figura asociada a la fecundidad, suele aparecer repetidamente en los textos nupciales, como el *Epithalamium in nuptiis Eugeniae Filiae* de Pontano: «*Tu quoque felices iam nacta, Aurelia, taedas / ad primos postis compta sororis ades; / hic Genium accipies, Genio sua munera fundes, / quaeque Cypros mittit quaeque Sabaeus ager*» (Poeti Latini del Quattrocento, ed. cit., p. 522). Lo mismo ocurre en la lírica de época manierista, como el radiante *Epithalamion* (1595) de Edmund Spenser (estancia XXII, vv. 9-15): «*And thou glad Genius, in whose gentle hand / the bridale bowre and geniall bed remaine, / without blemish or staine, / and the sweet pleasures of their loves delight / with secret ayde doest succour and supply / till they bring forth the fruitfull progeny, / send us the timely fruit of this same night*» (*Amoretti and Epithalamion*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 300).

su prurito latinizante. De hecho, en la lengua del Lacio el término *umor-oris* designaba líquidos de toda especie, la humedad, el agua, las lágrimas, el rocío... Los poetas solían presentarlo con algún calificativo o junto a algún elemento contextual que precisaba su alcance: como el virgiliano «*dulcis musti umorem*» ('el dulce humor del mosto' de *Geórgicas*, I, 295), o el llanto que Horacio apunta como «*umor in genas furtim labitur*» ('por sus mejillas corren furtivas gotas', *carmen* I, 13, 6), o el «*lacteus umor*» de que habla Ovidio ('lácteo humor' de *Metamorfosis*, IX, 358 y XV, 79), o el menudo aljófara que Catulo observa sobre la vegetación «*umor roscidus*» ('rociante humor', *carmen* LXI, 25). Adiestrado en el amor a los clásicos y en la imitación de los dechados antiguos, la voz poética latina aparecerá asociada reiteradamente en la obra de Góngora a un impreciso contexto sensual, como puede evidenciar el famoso *incipit* de un soneto juvenil de 1584: «La dulce boca que a gustar convida / un *humor* entre perlas distilado». <sup>116</sup> La referencia al *amoroso néctar* que atesora la boca de la dama no constituye, claro está, un fenómeno aislado. De hecho, en los versos gongorinos mediante dicho vocablo llegará a contemplarse casi todo el amplio espectro de fluidos corporales: saliva («un humor entre perlas

<sup>116</sup> *Sonetos completos* (ed. B. Ciplijauskaité), Madrid, Castalia, 1992, p. 135. J. I. Díez estudia el poema en el contexto áureo de los besos: «*Pequeña puerta de coral preciado: ¿con lengua?*», *Calíope*, 12, 2 (2006), pp. 33-56 (especialmente, pp. 48-49). Por otro lado, cabe indicar que la sensual referencia a los *humores* o a la «materialidad» del beso pudo llegar hasta los poetas quinientistas italianos por mediación de la *Antología Palatina*, donde pueden leerse epigramas del siguiente tenor: «Cuando sediento besé a aquel tierno muchacho durante el verano, exclamé al calmar mi sed ardiente: ¿Padre Zeus, así chupas de Ganimedes el beso de néctar?, ¿es éste el licor que vierte en tus labios? También yo, besando a Antíoco, el más hermoso entre los garzones, he sorbido la dulce miel de su alma». Traduzco el texto de Meleagro (epigrama XII, 133) según lo recoge el volumen *Poeti ellenistici*, Milano, Mondadori, 2008, p. 567 (el poema lleva allí el número LXXXII). Entre los latinos, cabe recordar asimismo la estampa del beso apasionado que pinta Lucrecio en *De rerum natura* (IV, 1108-1109): «*adfigunt auide corpus iunguntque salivas / oris*» ('ávidamente juntan sus cuerpos e intercambian salivas con sus bocas').

distilado»), esperma («el celestial humor recién cuajado»), sangre («el blanco moral, de cuanto / *humor* se bebió *purpúreo*»),<sup>117</sup> lágrimas («enjugó el viejo / del *tierno humor* las venerables canas»)..<sup>118</sup> A zaga del ejemplo del racionero, un destacado elenco de poetas secentistas habría de emplear asimismo el término para designar distintos fluidos humanos: la leche que mama un niño recién nacido (según el texto de *Los fragmentos de Adonis*, de Soto de Rojas: «Rumena / de *blanco humor* con abundancia llena, / copias ministra en el pezón que chupa / el tierno labio con lascivo orgullo»)<sup>119</sup> o la sangre que vierte el pie de una dama al practicársele una sangría (como afirma el aragonés Vicente Sánchez: «ese instrumento / la breve hermosa planta mordiera / y venganza me diera / en el *purpúreo humor* que en tu pie ardía»)..<sup>120</sup> En suma, los refinados matices de uso que presenta dicho término cohonestarían de alguna manera la interpretación que liga la perífrasis gongorina del *celestial humor* a la polución nocturna del divino Júpiter y al prodigioso nacimiento de Agdistis. La *almendra* que Acis ofrece en devoto testimonio de adoración a Galatea permite al narrador referir de manera oblicua un episodio mítico bastante lejano y misterioso, marcado a un tiempo por la tragedia y la sensualidad. En definitiva, la ofrenda del *celestial humor* encerraría, de alguna manera, el significado latente de la voluptuosidad y la generación.

Ahora bien, resta aún por explicar la segunda cuestión capital en torno a la perífrasis alusiva que subyace bajo el *celestial humor*

<sup>117</sup> Se trata de los octosílabos 481-482 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* (*Obras completas*, t. I, p. 512).

<sup>118</sup> Son los versos 513-514 de la *Soledad primera*. Tomo la cita de la monumental edición de Robert Jammes, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 301.

<sup>119</sup> *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. *Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 171 (se trata de los versos 514-517).

<sup>120</sup> *Lira poética* (ed. J. Duce), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Departamento de Cultura del Gobierno de Aragón, 2003, vol. I, p. 210.

de la almendra: ¿por quién esperaba Góngora ser entendido? La contestación podemos escucharla de labios del propio poeta: «en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina [...], demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego». <sup>121</sup> Con las palabras del escritor en la memoria, volvamos ahora a la alusión perifrástica del «celestial humor recién cuajado que la almendra guardó». En verdad, el problema de la espinosa *recepción* de la alusión mítica podría no ser tan complicado como en un principio parece. Al llegar a este punto, quizá fuera lícito sospechar más un acto de omisión voluntaria que un estricto caso de ignorancia por parte de los comentaristas. En nuestra opinión, el hecho de que un autor tan avisado como José de Pellicer no apuntara aquella leyenda de Pesinunte relacionada con el andrógino Agdistis acaso no se deba tanto al desconocimiento de dicho relato (lo que en verdad resulta poco plausible, tratándose de un «titán» de la erudición noticiosa), sino a una cierta reluctancia a incidir en temas algo escabrosos, o lo que es lo mismo, a una cohibición instigada *pudoris causa*. Baste pensar que para algo tan morigerado como el beso floral de Acis y Galatea, el cronista real tampoco quiso esbozar comentario alguno: «No me parece explicarlo más, por guardar la decencia a la frase, que en lo escondido de la locución es gallarda, aunque en lo significado lasciva». Si un simple beso había de causarle tal desasosiego, qué reparos no habría debido vencer para explicar una polución nocturna del soberano del Olimpo, el nacimiento de un ser andrógino, la posterior

<sup>121</sup> *Epistolario completo* (ed. A. Carreira), Zaragoza, Pórtico-Hispánica-Helvética, 2000, p. 2.

emasculación del mismo, el surgimiento de un árbol a partir del miembro viril amputado y la concepción de un niño a través del contacto con un fruto producido por dicho árbol.

Hasta aquí hemos tenido ocasión de examinar el eje de los modelos literarios, ahora conviene abordar el segundo *vector* (el contexto cultural de los antiguos *ritos* y *ceremonias*), tal como deseara Pellicer en una sentencia memorable: «los Poetas sólo se han de leer para examinar la erudición o ritual» (col. 272). Como es bien sabido, en el mundo helénico existían «sacrificios sin víctimas animales o *sacrificios no cruentos*. En ellos se ofrecen alimentos de todo tipo: panes de formas y composiciones diversas, frutas, pasteles, platos cocinados o incluso vegetales o perfumes que se ofrecen a los dioses por medio de la llama encendida sobre el altar». Según los diversos códigos religiosos de la Antigüedad, «ciertos cultos requieren de manera explícita y exclusiva sacrificios no cruentos, como el de Deméter Melena en Arcadia (Pausanias, VIII, 42)». Junto a los mismos, en un rango más o menos análogo, se encuentran también los «*depósitos de ofrendas*, abandonados sobre las mesas consagradas a este uso al lado del altar o en cualquier lugar investido de un valor sagrado». <sup>122</sup> A la luz de tales prácticas, conviene ahora atender a las diversas tradiciones rituales existentes en el mundo greco-latino en torno a los *depósitos de ofrendas* y los *sacrificios no cruentos* consagrados a las divinidades: frutos, leche y miel. <sup>123</sup> Resulta interesante asimismo observar cómo entre

<sup>122</sup> Louise Bruit Zaidman y Pauline Schmitt Pantel, *La religión griega en la polis de la época clásica*, Madrid, Akal, 2002, pp. 30-31.

<sup>123</sup> Véase la copiosa información sobre ofrendas rituales que se recoge en Pauly-Wisowa, *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* (Stuttgart, Alfred Duckenmüller, 1939) en el apartado que dedica a «Unblutige opfer», más en concreto interesan las secciones de «Früchte», «Honig» y «Milch» (vol. XVIII, 1; cols. 582-585). A las ninfas se ofrecían libaciones de leche (Longo II, 30) y ante Deméter Chthonia se depositaban ofrendas de manteca o aceite.

los elementos líquidos, la libación «más extendida era la del  $\mu\epsilon\lambda\lambda\acute{\iota}\ \kappa\rho\alpha\tau\omicron\nu$ , mezcla de leche y miel [...]. Tal compuesto se ofrecía a las ninfas y a las divinidades rústicas, quizá porque los elementos que se unían en tal ofrenda eran parte de aquellos sencillos lujos propios de los habitantes del campo».<sup>124</sup> Las ofrendas rituales a Deméter y a las ninfas vienen a coincidir con los dones que en tierras itálicas se presentaban a las deidades equivalentes en el Panteón latino. Según refiere Virgilio, a la reverenciada Ceres había que consagrarle al inicio de la primavera presentes no sangrientos: «*Cuncta tibi Cererem pubes agrestis adoret: / cui tu lacte favos et miti dilue Baccho*» (en la dicción luisiana: «Adore, pues, a Ceres lo aldeano / y tú el panal le mezcla y leche y vino»)<sup>125</sup> Al fundir en los presentes de Acis la manteca y el panal, Góngora podía evocar lejanamente un tipo de ofrenda ritual propia de aquel mundo geórgico. Tampoco se ha de olvidar que en el entorno sículo que sirve de espacio legendario a los amores de la nereida y el héroe del Simeto una de las divinidades principales era precisamente la misma Ceres.<sup>126</sup> En cuanto al segundo elemento, la ofrenda del «copo de manteca» protegido «en verdes juncos» también se puede relacionar con la donación a la amada de algunos derivados lácteos, ya presente en la tradición bucólica antigua y fácilmente ras-

<sup>124</sup> Traduzco el pasaje de C. Daremberg y E. Saglio (dirs.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris, Librairie Hachette, 1881, t. IV, 2, p. 964 (s. v. «sacrifice»).

<sup>125</sup> *Geórgicas* libro I, vv. 343-344 (*Georgics* [ed. cit.], p. 122). Fray Luis de León, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 2001, p. 411.

<sup>126</sup> Se sigue leyendo con gusto el clásico estudio de Arthur Bernard Cook, «The bee in Greek mythology», *The Journal of Hellenic Studies*, XV (1895), pp. 1-24. El helenista británico refiere allí cómo las ninfas depositaron ante la tumba de Hesiodo una ofrenda de leche y miel (según se recoge en la *Antología Palatina*, VII, 55). Por otro lado, Susan Scheinberg recuerda que Porfirio anunciaba en el librito *De antro nympharum* que «la miel es el alimento de los dioses». Puede ampliarse esta información en «The Bee Maidens of the Homeric *Hymn to Hermes*», *Harvard Studies in Classical Philology*, 83 (1979), pp. 1-28 (en especial pp. 5-6).

treable entre sus herederos vernáculos (nótese el cambio nominal que se produce en los versos 225-226 del epilio: «Fruta en mimbres halló, *leche exprimida* / en juncos, miel en corcho»).<sup>127</sup> Baste como ejemplo el vaso líneo «lleno de blanca y pura cuajada» que se encuentra en la sofisticada *Égloga de Pilas y Damón*, de Barahona de Soto, o el «panal» y la «cuajada / leche» que presenta en su *Égloga de Felicino y Cleanto*:

Un tarro de cuajada blanca y pura  
llevaba Pilas a su Tirsa lleno,  
de dura oliva el suelo y cobertura  
de blanda haya el ancho vientre y seno,  
del viejo Alcimedón era escultura.<sup>128</sup>

Cuál con sencillo rostro y pecho tierno  
al levantar del sol o al trastornarse  
te ofrecerá el panal recién cogido [...],  
o el tarro de cuajada  
o de la leche apenas resfriada.<sup>129</sup>

Junto al «celestial humor» de la almendra y la «leche exprimida», con suma reverencia el garzón sículo depositaba también a los pies de la ninfa dormida «un rubio hijo de una encina hue-

<sup>127</sup> El contraste de colores *albo* / *verdoso* debía de ser muy grato a su pupila, ya que lo había aco- tado —en una troquelación muy similar— entre los endecasílabos del juvenil soneto «A una dama muy blanca vestida de verde» (v. 7): «cuajada leche en juncos exprimida» (E. Orozco, *Los sonetos de Góngora. Antología comentada*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, p. 75).

<sup>128</sup> J. Lara Garrido, «Poética del género bucólico y *ekphrasis* en la *Égloga de Pilas y Damón*», en J. Lara Garrido (ed.), *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 297-429 (p. 422).

<sup>129</sup> Luis Barahona de Soto, *Tres églogas* (ed. A. Cruz Casado), Lucena, Ayuntamiento de Lucena, 1997, p. 83 (los versos se encuentran en la estancia XXII). Un estudio de la producción bucólica del lucentino se encuentra en José Lara Garrido, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)*, Málaga, Diputación de Málaga, 1994, pp. 238-268.

ca», un «dulcísimo panal» donde se recogen las esencias del «néctar» de la «primavera». Sobre ese tercer elemento cabe recordar cómo en el cortejo de la «Primera Soledad» donde se describen los regalos que los aldeanos llevan a las bodas, el único presente que no pertenece al reino animal es precisamente una «orza de miel». En ese preciso contexto de la *poesía nupcial* aludido en el *opus maximum* pueden localizarse interesantes paralelos con la *estancia de los dones* tal como viene presentada en el epilio, baste ahora con aducir el radiante ejemplo del cierre del *Epithalamium in nuptiis Aureliae Filiae* de Pontano. A finales de 1484 el humanista partenopeo celebraba en la quinta de recreo de Antignano la boda de su hija Aurelia con el noble Paolo di Caivano; con entonación pagana Giovanni Pontano convoca al final de la composición a las divinidades rústicas para que presenten sus regalos a los nuevos esposos:

*Age, ruris alumnae / et nemorum dominae silvicolaeque deae,  
mane novo nuptisque novis de flore recenti  
serta date et calathis spargite ruris opes;  
ipsa favos et mella ferens et lactis honores  
dic Fescenninos, Antiniana, sales.*<sup>130</sup>

El cierre del *epitalamio* («Y tú, Antiniana, portando panales de miel y ofrendas de leche, canta los salaces fescenninos») coincide de forma bastante elocuente con dos de los presentes de Acis y con uno de los regalos rústicos de las bodas de la «Soledad Primera».

<sup>130</sup> Doy una traducción del fragmento (vv. 149-154): 'Vamos, hijas de los campos, señores de los bosques, diosas de las selvas, ofreced con la nueva mañana a los nuevos esposos guiraldas de flores recién cogidas y de vuestros cestillos se esparzan los rústicos dones; y tú, Antiniana, canta las sales fescenninas en tanto traes panales de miel y selectas ofrendas de leche'. Tomo la cita del volumen *Poeti latini del Quattrocento* (eds. F. Arnaldo, L. G. Rosa, L. Monti), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1964, pp. 516-518.

A la luz de este tipo de testimonios (el entorno geórgico de Virgilio, las églogas amorosas de Barahona, el epitalamio de tonalidad pastoral de Pontano), resultaría lícito preguntarse si en la *ofrenda ritual* que el joven sículo presentaba ante Galatea no se anunciaba ya todo cuanto luego habría de ocurrir, como una prefiguración simbólica del inminente *matrimonio a lo pagano*: la voluptuosidad ligada a la semioculta figura del *Genius* (latente en el origen mítico de la almendra), la suavidad propia de los regalos lácteos, la melosa dulzura de un beso profundo que dará inicio al largo amplexo.<sup>131</sup>



<sup>131</sup> Para verificar la operatividad del sema «miel» en el entorno erótico de la *descriptio amplexus* conviene evocar el testimonio de una canción anónima del Siglo de Oro dada a conocer por J. M. Blecua: «Entre los tiernos brazos / Celio de Fili se traspuso el día / y hechos los dos amantes firmes lazos / ninguno el aire de la voz perdía, / que mientras uno hablaba con abrazos, / siendo abeja de labios respondía / otro y ambos riendo / en las bocas la miel están cogiendo [...]. / —«“Oh, Fili —dijo Celio a la belleza— / ¿qué serán las virtudes de tu boca / si anima con sus flores donde toca?”. / —“En tu sabrosa miel mis flores veo / —responde Fili—, que cual rey abeja / tu boca, no la herida, la miel deja / y en mis gracias, por tuyas, me recreo / y si han de ser salud a tus dolores, / deja la miel y llévate las flores”». El texto entero de la canción aparece recogido en J. Lara, «*Columnas de cristal. Códigos y discursividades entre un soneto de Lope y un famoso romance anónimo*», en AA. VV., *El cortejo de Afrodita: ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 23-68 (pp. 58-59).

SOTTO LE TENEBRE DEL SILENZIO:  
A MODO DE CONCLUSIÓN

Como puede inferirse de la lectura de las páginas precedentes, en nuestra opinión las construcciones del erotismo en la *Fábula de Polifemo y Galatea* adquieren indudable relieve al cotejarse con las diferentes opciones sensuales que escogieron aquellos poetas que precedieron a Góngora en el tratamiento de dicha materia mítica. El rápido panorama esbozado en torno a los varios desarrollos del mito polifémico permitía identificar al comienzo del ensayo la sorprendente estampa de un Ovidio morigerado; la insólita escena del triunfo carnal del cíclope cantada por el sensual Pontano; el aire catuliano de una aritmética oscular presente en los sonetos de la *Polifemeide* de Marino, junto al llamativo amplexo acuático descrito en la *Galeria*; amén del salaz relato de un Stigliani que no dudaría en referir la tórrida ensoñación lasciva del jayán y su peculiar anhelo de transformarse en escabroso animal marino. Gracias al riquísimo contraste que aporta dicho telón de fondo, resulta más fácil apreciar cómo Góngora rompe en verdad con toda la cadena previa de refracciones polifémicas y nuclea todas las sugerencias lascivas en torno a las figuras de Acis y Galatea. La innovadora apuesta del poeta de Córdoba va así eternizando en las octavas centrales del epilio el nacimiento del amor en una radiante pareja, las estrategias de seducción de un joven que sabe alternar el comedimiento y la audacia, la simultaneidad del temor y el incipiente deseo en el ánimo de la ninfa, la incomparable dulzu-

ra del primer beso, la sensualidad gozosa y floral del amplexo compartido por los amantes...

Sin duda, el estudio de la *obscuridad honesta* presente en el epilio nos ha guiado a través de una profusa serie de estilizadas imágenes que se caracterizan por su refinada elegancia, siguiendo una sensual cadena que se basa en «principios de hibridación y deslizamiento entre los códigos». <sup>1</sup> A la luz de los modelos literarios, cabría afirmar que la mayor parte de tales imágenes hunden sus raíces en un género de escritos por desgracia hoy mal conocido en España: la literatura nupcial. En efecto, la omnipresencia del *lecho* en el relato amoroso, la suntuosa y polícroma *lluvia floral*, el conceptuoso *paradigma de la abeja y el beso*, el simbolismo lascivo de las ofrendas... van conformando un intrincado nudo de referencias que tiene su remoto origen en la suave, elegante cadencia propia del *kateunastikòs lógos*, género sensual por excelencia, en el que sobresalieron poetas como Claudiano, Giovanni Pontano, Johannes Secundus o Jean Salmon Macrin. Desde el punto de vista del modelado lingüístico de tales composiciones, destacarían aquellos *discursos del lecho nupcial* por el sabio uso de la metáfora y la perífrasis alusiva, en tanto elementos distanciadores. A zaga de maestros como el poeta alejandrino o el humanista partenopeo, Góngora lograría alcanzar ese estilo recóndito que le permitía condensar en apenas un breve sintagma todo un caudal de evocaciones míticas y sensuales («el *celestial humor* recién cuajado»). <sup>2</sup>

La contemplación del soberbio *tapiz narrativo* del *Polifemo* permitía asimismo relacionar dos estratagemas afines que dis-

<sup>1</sup> J. Lara Garrido, «Columnas de cristal» (art. cit.), p. 24.

<sup>2</sup> Como bien enfatizara Robert Jammes: «la antigüedad pagana, y más especialmente la mitología, representó a menudo para Góngora la vía de acceso a un dominio prohibido» (*La Obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 459).

currirían en paralelo: la *elipsis* y la *perífrasis* alusiva. La primera ejerce su función sobre la entera arquitectura macrotextual de la fábula; la segunda, en cambio, opera *in tenui labor*, en la configuración microtextual de la misma. El nombre omitido y la parcela de tiempo silenciado representan, en verdad, muestras afines de elaboración poética: determinados actos pueden revelarse a través del circunloquio; otros, por el contrario, han de permanecer forzosamente (según aconsejara Tasso) *bajo las tinieblas del silencio*.<sup>3</sup> Por ello, Góngora alude y elude, descubre y oculta con vanos velos de templado viento... incitando constantemente a sus lectores a reconstruir un código tan sutil como complejo. Se podría mantener con alguna firmeza que, al insertarse en el tapiz narrativo del mito, el erotismo va revistiendo las formas de un suntuoso y enigmático tejido de silencios y penumbras. Al hilo de una famosa sentencia de Alfonso Reyes (que sostenía que las armas con que Góngora había acometido su revolución estética fueron las *armas de la sensualidad*), Emilio Orozco Díaz ponderaba como parte distintiva de la escritura gongorina la «exaltación de luces, colores y sonidos», la «exaltación hiperbólica también de formas, todo apretándose y recargándose» y coronando todo ello la «exaltación de los íntimos impulsos de [una] naturaleza humanizada».<sup>4</sup> Tras la radiante estela del erudito mejicano y la importante sugestión del catedrático granadino, recientemente el profesor Lara Garrido ahondaba en una misma línea crítica de reconocimiento de

<sup>3</sup> Apuntaba bien este tipo de actitud Paul Ricoeur en un ensayo capital: «narrar es, según una expresión tomada de Thomas Mann, *dejar de lado*, es decir, *elegir y excluir* a la vez». Tomo la cita de *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1995, vol. II, p. 495. Insistía en tal idea Francisco Rico desde una nota periodística («Paradojas de la novela», *El País*, 14 de marzo de 1985): «la elipsis [tiene la] capacidad de movilizar factores no manifiestos en la estricta literalidad. Sin elipsis, claro, no hay [narración]».

<sup>4</sup> *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 63.

la *sensualidad* e intimidad de los *naturales impulsos* para afirmar: «transformar [a la enamorada pareja] en las ardientes figuras de una representación lírica que se trenza con sus cuerpos a través de indicios y símbolos que velan la plenitud física transparentando el prodigio del disfrute carnal y, hacer, al mismo tiempo, que el amor sea exaltado sin necesidad de su verbalización por los amantes era una hazaña singular». Tal *gesta* —refinada y lasciva— en verdad sería triple, pues parece obligado señalar que un mismo código de silencios e imágenes une las figuras de los recién casados de la canción de 1600 con los protagonistas de la *Fábula de Angélica y Medoro* y con la sensual pasión compartida por Acis y Galatea.

El carácter indeleble de la poesía gongorina radica, probablemente, en una fusión tan rara como prodigiosa, marcada por la búsqueda incansable de una estilizada finura de concepto, una sugestiva capacidad de evocación plástica, un melodioso timbre musical. Podría decirse que los mejores escritos del poeta barroco vienen a encarnar el remoto ideal helenístico de *λεπτοφύσος*, que tanto enfatizaba los valores propios de una elegancia plena de gracia y refinamiento, signada a fuego con los rasgos de lo breve, lo alusivo, lo esencial. De modo semejante al *estilo elegante* (u *oratio venusta*) definido por Demetrio de Falera, los *poemas mayores* de Góngora aparecen presididos por un *estilo aliñado y recóndito*, elogiado sin paliativos por Gracián. En el concentrado marco de las octavas, una y otra vez se identifican determinados procesos de imitación por recomposición selectiva, increíbles engastes que testimonian el virtuosismo de un escritor culto de la Edad Barroca. La fusión genérica de cauces como el epilio, la égloga o la poesía nupcial también se refleja microtextualmente en diminutas teselas, como el tenue eco de las *Geórgicas* («*caeli umor*») que apunta el connubio de lo ce-

lestial y lo terrestre; o como el insidioso guiño a un pasaje de la décima *bucólica* («*nigrae violae*») inscrito en una combinación de referentes florales procedente de los epitalamios tardíos de Estacio y Claudiano.<sup>5</sup>

En suma, la *honesta obscuridad* del epilio barroco aún hoy logra deslumbrar (con su radiante fusión de luz, tinieblas y silencio) a todos aquellos curiosos que se acercan a sus estancias con mente atenta y ojos escrutadores. En definitiva, por mucho que relea el *Polifemo*, el lector inteligente y sensible podrá llegar una y otra vez a la misma admirada conclusión del peregrino Polífilo mientras contemplaba el prodigio de una arquitectura bella y antigua: «no faltó allí nada que pudiera satisfacer mis ojos ávidos y mi insaciable apetito de mirar».<sup>6</sup>



<sup>5</sup> Mercedes Blanco reflexionaba a este propósito: «En virtud de lo que se ha venido llamando el *arte alusiva* (que se practica por primera vez de modo reflexivo y a gran escala en la épica alejandrina) la intertextualidad (o, concretamente, la reproducción con variantes de algún lugar de un modelo canónico, normalmente Homero) cobra valor de alusión. El poeta pretende que su lector perciba bajo el texto el hipotexto, el modelo que traslada. La presencia en filigrana del modelo vuelve el texto agudo y profundo, obligando al lector, si quiere calar en el pensamiento inscrito en el poema, a tener en cuenta no sólo lo que dice Calímaco, sino lo que decía Homero en el lugar imitado por Calímaco y no sólo en ese lugar y en su inmediata vecindad, sino también en una porción mayor o menor del poema homérico en su conjunto». Tomo la cita del artículo «*Cantastes, Rufo, tan heroicamente. La batalla de Lepanto y la cuestión del poema heroico*», que actualmente se encuentra en curso de publicación. Agradezco a la autora que me haya facilitado una copia del mismo, con proverbial generosidad. Pueden verse también dos estudios destacados: Giuseppe Giangrande, «*Arte allusiva and Alexandrian epic poetry*», *The Classical Quarterly*, 17, 1 (1967), pp. 85-97 y Alan Cameron, «Genre and style in Callimachus», *Transactions of the American Philological Association*, CXXII (1992), pp. 350-312.

<sup>6</sup> Francesco Colonna, *Sueño de Polífilo* (ed. P. Pedraza), Barcelona, Acanalado, 2008, p. 144.



## AGRADECIMIENTOS

El momento más grato en la redacción de todo libro no es otro que aquel que se acomete ahora: la sincera expresión de gratitud a aquellos que nos han animado, guiado y apoyado en el azaroso período de elaboración del estudio. El germen de este ensayo se encuentra en el sustancioso coloquio internacional «*Venus venerada: la literatura erótica en España*», celebrado durante los días 21 y 22 de abril de 2005 en Davis University bajo la dirección de los profesores J. Ignacio Díez Fernández y Adrienne Laskier Martín. A California llegué (*náufrago y desdorado, sobre ausente*) y tuve ocasión de apreciar allí cómo —de forma reiterada— se evidenció la necesidad de estudiar con algún detenimiento el tratamiento serio del erotismo en la lírica mayor de Góngora. Desde aquella primavera americana, dos eruditos y denodados investigadores del erotismo áureo (Adrienne e Ignacio) han insistido no pocas veces para que redactara unas páginas sobre los cauces lascivos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: este modesto y pequeño libro surge, pues, de una vieja promesa. Otra *copia gentil*, la formada por Álvaro Alonso e Isabel Colón, ha sido asimismo grata compañía en este largo periplo.

Me resulta muy grato evocar también aquí la figura de Gerhard Poppenberg, ya que con suma generosidad me invitó a presentar buena parte de las conclusiones de este ensayo en el Romanisches Seminar de la Universidad de Heidelberg. Escuchar

las ideas sobre el *eros polimorfo* gongorino del admirado hispanista alemán fue una lección de lo más ilustrativa.

Sin duda, este pequeño volumen no sería el mismo de no haber tenido el privilegio de contar con la lectura de tres amigos que —a mi entender— conforman una áurea guirnalda en el gongorismo de hoy. Consigno pues los nombres del terno de especialistas que leyeron el original con infinita paciencia y tuvieron a bien hacerme generosas precisiones sobre la materia: Mercedes Blanco, José Lara Garrido, José María Micó. Vaya para los mismos (como el *pensamiento* de raudas alas en la canción gongorina) la expresión más cálida de mi agradecimiento, así como mi completa y rendida admiración.

Por último, quisiera también dar las gracias al *Grupo de Investigación en Historia de la Creación Literaria* de la Universitat Pompeu Fabra (grupo consolidado reconocido por la Generalitat de Catalunya), que ha hecho posible la publicación de este ensayo.

Heidelberg, 30 de octubre de 2008

## BIBLIOGRAFÍA

### EDICIONES MODERNAS Y COMENTARIOS ANTIGUOS

- CUESTA, Andrés, *Notas al Polifemo*. B.N.M. Ms. 3.906, fols. 282 r. – 404 r.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Anotaciones al Polifemo*. B.N.M. Ms. 3.893, fols. y B.N.M. Ms. 3.726, fols.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética* (ed. A. Carreira), Madrid, Castalia, 1986.
- , *Antología poética* (ed. A. Carreira), Barcelona, Crítica, 2009.
- , *Canciones y otros poemas en arte mayor* (ed. J. M. Micó), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea* (ed. A. A. Parker), Madrid, Cátedra, 2000.
- , *Las firmezas de Isabela* (ed. R. Jammes), Madrid, Castalia, 1984.
- , *Obras completas* (ed. A. Carreira), Madrid, Fundación Castro, 2000, II vols.
- , *Poesía selecta* (eds. J. M. Micó y A. Pérez Lasheras), Madrid, Taurus, 1991.
- , *Romances* (ed. A. Carreira), Barcelona, Quaderns Crema, 1998, IV vols.
- , *Soledades* (ed. R. Jammes), Madrid, Castalia, 1994.
- , *Sonetos completos* (ed. B. Ciplijauskaitė), Madrid, Castalia, 1992.
- , *Sonetos. Antología comentada* (ed. E. Orozco Díaz, al cuidado de J. Lara Garrido), Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002.
- , *Sonetos* (ed. B. Ciplijauskaitė), Málaga, Junta de Andalucía, 2007

(edición facsímil: Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980).

- , *Teatro completo* (ed. L. Dolfi), Madrid, Cátedra, 1993.
- PELLICER, José de, *El Fénix y su Historia natural, escrita en veinte y dos exercitaciones, diatribes o capítulos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- , *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630 (existe edición facsimilar: Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1971).
- SALCEDO CORONEL, García, *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Juan González, 1629.
- VÁZQUEZ SIRUELA, Martín, *Notas gongorinas*. B.N.M. Ms. 3.893, fols. 55 r. - 233 v.

## ESTUDIOS

- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora. Parte primera*, Madrid, R.F.E., 1935 (2ª ed. 1950, 3ª ed. 1961). Recogido en D. Alonso, *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1978, t. V, pp. 9-238.
- , «Il debito di Góngora verso la poesia italiana», en AA. VV., *Prema-rinismo e Pregongorismo*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 9-31.
- , *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982.
- , *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, III vols.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987.
- BÉHAR, Roland, «Visualidad y Barroco: Góngora», en AA. VV., *Congreso Internacional «Andalucía Barroca». Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, t. III, pp. 17-30.
- BLANCO, Mercedes, «L'epitaphe baroque dans l'oeuvre de Góngora et

- Quevedo», en AA. VV., *Les formes breves*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1984, pp. 179-194.
- , «La estela del *Polifemo*», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (ed. Jules Whicker), Birmingham, University of Birmingham, 1995, t. II, pp. 42-59.
- , «*Les Solitudes* comme système de figures. Le cas de la synecdoque», en J. Issorel (ed.), *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Luis de Góngora*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 23-78.
- , «*Lienzo de Flandes: las Soledades* y el paisaje pictórico», en AA. VV., *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la A.I.S.O.*, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. I, pp. 263-274.
- , «Le burlesque mythologique de Góngora. À propos de la *Fable de Pyrame et Thysbé*», en D. Bertrand (ed.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 219-242.
- , «Góngora y el concepto», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy I-II-III. Balance de estudios gongorinos al filo del siglo XXI. Formación e influencia. Nuevas lecturas*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 319-346.
- , «Góngora y el humanista Pedro de Valencia», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 199-221.
- , «Italia en la polémica gongorina», en S. Vuelta (ed.), *Relazioni letterarie tra Italia e Penisola Iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2004, pp. 15-32.
- , «Góngora et la peinture», *Locus amoenus*, 7 (2004), pp. 197-208.
- , «Góngora o la libertad del ingenio», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 17-38.
- , «La *honesta oscuridad* en la poesía erótica», *Criticón*, 101 (2007), pp. 199-210.
- , «El toro nupcial de la *Soledad primera*. Idiolecto y agudeza en la

- poética barroca de las *Soledades*», en AA. VV., *Congreso Internacional «Andalucía Barroca». Literatura, Música y Fiesta*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, t. III, pp. 41-52.
- BONILLA, Rafael, *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006.
- , «*Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora*», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy IX. «Ángel fieramente humano»*, Góngora y la mujer, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007, pp. 157-263.
- CABANI, Maria Cristina, «Marino si diverte? Le armi del comico: gioco, scherzo e riso nell'*Adone*», en Simona Morando (ed.), *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 27-49.
- , *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- CANCELLIERE, Enrica, *Góngora: percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio Editore, 1990.
- , «La imaginación científica y el *Polifemo* de Góngora», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 19-51.
- CAREIRA, Antonio, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.
- , «Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo», *Paréntesis*, 12 (2001), pp. 8-15.
- , «El sentimiento de la naturaleza en Góngora», en F. Cazal (ed.), *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, Toulouse, Méridiennes, 2008, pp. 135-150.
- DADSON, Trevor J., «Rewriting the Pastoral: Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea*», en I. Torres (ed.), *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, London, Tamesis, 2007, pp. 38-54.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *La Poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.
- DÖRRIE, Heinrich, *Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des*

- griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht*, München, Ernst Heimeran Verlag, 1968.
- ELVIRA-RAMÍREZ, Muriel, «L'image de la femme dans la poésie de Góngora», en AA. VV., *La femme dans la littérature et l'iconographie du Siècle d'Or: Vénus, Ève, Marie...?*, Lyon, Éditions du CRISOL, 2008, pp. 249-275.
- GÜELL, Monique, «El crisol de las formas: Góngora», en M. Güell y M. F. Déodat-Kessedjian (eds.), *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail-Méridiennes, 2008, pp. 169-184.
- GUYLER, Samuel, «Gongora's *Polifemo*: the humor of imitation», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII (1972-1973), pp. 237-252.
- HUERGO, Humberto, «El zurrón de Polifemo. Naturaleza y alegoría en el *Polifemo* de Góngora», *Bulletin of Spanish Studies*, 83-2 (2006), pp. 187-212.
- JAMMES, Robert, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 99-117.
- , *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- , «Función de la retórica en las *Soledades*», en Begoña López Bueno (ed.), *La Silva*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991, pp. 213-233.
- LARA GARRIDO, José, «Construcción y sentido de los grandes poemas: del *Polifemo* al *Panegírico*», *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES, 1997, pp. 200-209.
- , «Un nuevo encuadre de las *Soledades*. Esbozo de relectura desde la *Económica* renacentista», *Calíope*, 9 (2003), pp. 5-35.
- , «La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo», en *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27* (ed. Andrés Soria Olmedo), Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 121-168.
- , «Nuevo escorzo para el Góngora del 27», *Mercurio. Panorama de libros*, 91 (2007), pp. 10-11.

- , «Adiós al Góngora del 27», en AA. VV., *La Hidra Barroca: varia lección de Góngora*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, pp. 321-332.
- , «Prolegómenos para una relectura desde el *Furioso* del *Romance de Angélica y Medoro*», en P. Tanganelli (ed.), *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: traducción y recepción*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 51-99.
- , «Patrón para-estrófico y organización narrativa: la incidencia formal del *Furioso* en el *Romance de Angélica y Medoro* de Góngora» (en curso de publicación).
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Las voces de Proteo. Teoría de la lírica y práctica poética en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 2008.
- MARTÍN, Adrienne Laskier, «Góngora y la visualización del cuerpo erótico», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy IX. «Ángel fieramente humano»*. *Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007, pp. 265-291.
- , *An Erotic Philology of Golden Age Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2008.
- MATAS CABALLERO, Juan, *Espada del olvido. Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*, León, Universidad de León, 2005.
- , «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I *La risa erótica*», *Lectura y signo*, 3 (2008), pp. 271-308.
- , «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II *Desnudo y violencia*», en F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), *Actas del Congreso Internacional sobre Francisco de Rojas Zorrilla*, Castilla-La Mancha, 2009 (en prensa).
- MICÓ, José María, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- , *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001.
- , «Verso y traducción en el Siglo de Oro», *Quaderns. Revista de traducció*, 7 (2002), pp. 83-94.
- , «Ariosto en el *Polifemo*», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 139-156.

- , *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, 2008 (especialmente los capítulos VI, «Verso y traducción en el Siglo de Oro», pp. 87-98; X, «El libro de Góngora», pp. 135-144; y XI, «Ariosto en el *Polifemo*», pp. 145-158).
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael, *Poética semiológica. «El Polifemo» de Góngora*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947 (ed. facsímil cuidada por Antonio Sánchez Trigueros: Granada, Universidad de Granada, 1989).
- , *En torno a las Soledades de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969.
- , *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.
- , *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- , *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988.
- PABST, Walter, *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades* (trad. Nicolás Marín), Madrid, CSIC, 1966.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Piedras preciosas...: otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009.
- POGGI, Giulia, «Fedeltà e infedeltà al modello letterario nella battaglia amorosa gongorina», en AA. VV., *Codici della trasgressività in area ispanica*, Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere di Verona, 1980, pp. 117-128.
- , «*Exclusus amator e poeta ausente*: alcune note ad una canzone gongorina», *Linguistica e Letteratura*, VII (1983), pp. 189-222.
- , «Góngora, Gracián e l'albero del mistero», *Studi Ispanici* (1986), pp. 83-122.
- , «*Negras viólas, blancos alhelies*: una nota di cromatismo gongorino», en B. Perinián y F. Guazzelli (eds.), *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Manzini*, Pisa, Giardini Editori, 1989, vol. II, pp. 469-480.
- , «El pavón de Góngora: intertextualidad e interdiscursividad de un

- motivo manierista», en AA. VV., *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1.255-1.266.
- , «Variazioni orfiche attorno alla *nueva poesía* gongorina», en A. M. Babbi (ed.), *Le metamorfosi di Orfeo*, Verona, Fiorini, 1999, pp. 237-255.
- , «Modalità e connessioni satiriche nei sonetti gongorini contro la Corte», M. G. Profeti y A. Redondo (eds.), *Représentation, Écriture et Pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Firenze, Università di Firenze-Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 27-48.
- , «Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy I-II-III. Balance de estudios gongorinos al filo del siglo XXI. Formación e influencia. Nuevas lecturas*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 179-199.
- , «*Mi voz por dulce, cuando no por mía*. Polifemo entre Góngora y Stigliani», en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 53-74.
- , «Rappresentazioni gongorine della notte nel teatro di Calderón», en Laura Dolfi (ed.), *Culteranismo e teatro nella Spagna del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 61-77.
- , «Ruisiñores y otros músicos *naturales*: Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola*, 10 (2006), pp. 257-269.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- , «El epitalamio barroco: algunas notas sobre la *narratio* mítica», en AA. VV., *Estudios sobre tradición clásica y mitología*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, pp. 83-94.
- , *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- , «En torno a la dilogía salaz: bifurcaciones eróticas y estrategias

- burlescas en la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos», en J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín (eds.), *Venus venerada. Tradiciones eróticas de la literatura española*, Madrid, Editorial Complutense, 2006, pp. 107-135.
- , «Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos», en Eukene Lacarra Lanz (ed.), *Asimetrías genéricas. «Ojos hay que de lagañas se enamoran»*. *Literatura y Género*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 195-239.
- , «La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres (Lectura de tres sonetos y dos epitalamios)», *Analecta Malacitana*, XXXI, 1 (2008), pp. 31-59.
- , «El ciclo a los marqueses de Ayamonte: *laus naturae* y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora», en Enrique Arroyo Berrones (ed.), *XII Jornadas de Historia de Ayamonte*, Huelva, Diputación de Huelva-Ayuntamiento de Ayamonte, 2008, pp. 105-132.
- , *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- , «Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo», *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146.
- POPPIENBERG, Gerhard, «Góngoras Version Arkadiens in der *Fábula de Polifemo y Galatea*», en R. Friedlein, G. Poppienberg, A. Volmer (eds.), *Arkadien in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 295-321.
- POZZI, Giovanni, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
- REYES, Alfonso, *El Polifemo sin lágrimas. La Fábula de Polifemo y Galatea, libre interpretación del texto de Góngora*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- , «La octava número X del *Polifemo*», *Cuestiones gongorinas. Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 53-55.
- ROMANOS, Melchora, «Grandeza y miseria de los comentaristas de Góngora en el siglo XVII», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy I-II-III. Balance de estudios gongorinos al filo del siglo XXI. Forma-*

- ción e influencia. Nuevas lecturas*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 201-218.
- , «Los *tan nuevos y peregrinos* modos del *Polifemo*. Ponderación de la poética gongorina en los comentaristas del siglo XVII», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 215-231.
- ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, London-Madrid, Tamesis, 1994.
- , *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- SANGER, Richard, «Courtship and poetry in Góngora's *Polifemo*», *Journal of Hispanic Philology*, 9 (1985), pp. 121-132.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- SMITH, C. C., «La musicalidad del *Polifemo*», *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pp. 139-166.
- TORRES, Isabel, *The Polyphemus Complex. Rereading the Baroque Mythological Fable*, número monográfico especial de *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 83, n° 2 (2006), 177 pp.
- , «Galatea descending... Rereading Góngora's *Polifemo* stanzas 13-23», en I. Torres (ed.), *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, London, Tamesis, 2007, pp. 55-70.
- VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, P.P.U., 1992, II vols.
- VITULLI, Juan M., «Polifemo reformado: imitación, comentario y diferencia en la poética de Góngora», *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XLI, n° 1 (2007), pp. 3-26.
- WAGSCHAL, Steven, «*El Polifemo*, la ékfrasis y el arte europeo», en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 75-88.
- , *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, Columbia-London, University of Missouri Press, 2006.
- WILSON DE BORLAND, Margaret, «La música de Polifemo: Orfeo y lo



BIBLIOGRAFÍA

pastoril en el poema de Góngora», en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 1.053-1.059.





