



## El amor y la expresión petrarquista en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora

Inmaculada Rodríguez-Moranta  
Universidad Internacional de la Rioja

### RESUMEN:

En el presente artículo nos proponemos analizar la *Fábula de Polifemo y Galatea* gongorina a la luz de la influencia petrarquista, con el propósito de examinar cuánto hay de presencia y cuánto de superación de dicho movimiento. Para ello nos centraremos, fundamentalmente, en el episodio amoroso entre Acis y Galatea, a fin de abordar tres cuestiones decisivas: 1) El tratamiento del concepto del amor y la conjunción de elementos renacentistas —la armonía, el mito de la Edad de Oro, el conflicto entre *arte* y *naturaleza*— y de elementos barrocos —la desmesura, la artificiosidad, el desorden—, ya asimilados a la lírica española durante el siglo XVI, que Góngora logra emular al introducirlos en su singular lenguaje poético; 2) El tratamiento gongorino de la imaginería petrarquista, especialmente notorio en dicho episodio, y 3) El empleo de ciertas estructuras petrarquistas.

PALABRAS CLAVE: *Fábula de Polifemo y Galatea*, Luis de Góngora, petrarquismo, barroco

### ABSTRACT:

In this article we propose to analyze the *Fábula de Polifemo y Galatea* of Luis de Góngora in the light of the Petrarchan influence, with the purpose of considering how much there is of presence and how much this movement has overcome. To do this we will mainly focus on the love episode between Acis and Galatea, in order to aboard three critical issues: 1) the treatment of the concept of love and the conjunction of renaissance elements -the harmony, the myth of the Golden Age, the conflict between *art* and *nature*- and baroque elements -the excesses, the artificiality, the disorder-, already assimilated to the Spanish lyric during the XVI century, that Góngora achieves to emulate when introducing it in his unique poetic language; 2) the Gongoristic treatment of the Petrarchan imagery, especially notorious in this episode, and 3) The use of certain Petrarchan structures.

KEY WORDS: *Fábula de Polifemo y Galatea*, Luis de Góngora, Petrarchism, Baroque

## 0. Introducción

El tema del *Polifemo* ya había sido tratado por diversos poetas griegos, pero la figura del gigante enamorado de Galatea —que, a su vez, ama a Acis—, aparece en el libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio. Este mito gustó especialmente a los poetas renacentistas españoles: con el *Canto de Polifemo* de Cristóbal de Castillejo se retoma la fábula antigua<sup>1</sup>, que inspirará varios poemas a lo largo del siglo XVI<sup>2</sup> para culminar en el barroco con la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo Sotomayor y la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. El tema será tratado también por Lope de Vega en *La Circe*, además de derivar en versiones burlescas de Miguel de Barrios, Castillo Solórzano, etc., estudiadas con detalle por Cruz Casado (1990, 2005) y por Bonilla (2006, 2010, 2012). La predilección del barroquismo por el contraste y la desmesura puede explicar que el tema polifémico gozara de fortuna entre estos poetas<sup>3</sup>. No sólo españoles como Góngora o Carrillo (Costa, 1984; Navarro, 1990), también Marino y Stigliani ofrecieron su versión sobre la historia mitológica, dentro del proceso poético de la *imitatio* renacentista (Poggi, 2005; Cabani, 2007; Bonilla, 2008). En este punto hemos de situar a Góngora, cuya obra «se deja analizar también como una trayectoria de la imitación» (Ball, 1980: 90), precursora del fenómeno de la originalidad poética. Si bien el texto ovidiano es el modelo que el poeta cordobés pretenderá emular, también es cierto que su barroco lenguaje poético está impregnado de una indudable impronta petrarquista<sup>4</sup>. Recuérdese que, en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Fucilla (1960) sitúa a Góngora y a otros poetas barrocos dentro de la «Tercera generación» de petrarquistas, marcada por una disminución de las imitaciones, pues el repertorio y la ideología petrarquista italiana habían sido ya enteramente asimilados a la lírica española<sup>5</sup>.

En el presente artículo nos proponemos analizar el *Polifemo*<sup>6</sup> gongorino a la luz de la influencia petrarquista, con el propósito de realizar una aproximación a cuánto hay de

1.- Véase la edición de las *Fábulas mitológicas* de Castillejo de Blanca Perinán (Castillejo, 1999).

2.- Se recomienda ver Alonso (1992) y el capítulo titulado «Los dos polifemos» (el de Carrillo y el de Góngora) de José M<sup>o</sup> Cossío (1998: 326-344). En este último leemos: «Con todas ellas [las fuentes] el *Polifemo* gongorino es el más original que hemos encontrado hasta ahora en nuestra investigación sobre estos temas, y él abre un nuevo ciclo en su tratamiento e infunde savia vigorosa en un género ya caduco y en trance de olvidado» (343).

3.- Escribe Dámaso Alonso: «Comprendemos en seguida que ese contraste, esa contradicción interna en el alma del cíclope tenía que ser especialmente grata a la época que busca por todas partes en arte (el claroscuro, etc.) y en literatura los contrastes y las contradicciones invencibles. Polifemo era una tema interesante para ese siglo, porque era desmesurado; y luego, porque encerraba esa tierna y terrible contradicción temperamental» (Alonso, 1984: 210).

4.- Como es sabido, la lírica española y barroca recibe una importantísima influencia del petrarquismo, «movimiento complejo que cristaliza en manifestaciones diversas pero que, muy especialmente, es por vía de la imitación poética por donde alcanza cotas más altas y principales» (Manero, 1987: 103).

5.- Escribe Fucilla: «La influencia y las cualidades artísticas sobresalientes en los versos de Quevedo, Lope de Vega y Góngora, que era indudablemente superior a la que podía por entonces ofrecer Italia, hicieron de éstos, en vez de los italianos, los modelos favorecidos de sus contemporáneos en la Península Ibérica» (1960: 308).

6.- El *Polifemo* tuvo buenos comentaristas en el siglo XVII, como Pedro Díaz de Rivas, José Pellicer, García de Salcedo o Andrés Cuesta, cuya labor dejó el problema de las fuentes prácticamente resuelto. Sin embargo éstos tuvieron, tal vez, demasiado preocupados en encontrar las coincidencias con otros poetas clásicos o modernos. Las conexiones entre la lengua poética gongorina y la corriente petrarquista han sido tratadas, en el siglo XX. Manero (1987: 99) señala que el primero fue Lucien Paul Thomas, a través de sus dos obras fundamentales, «Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne» (1909) y *Góngora et le Gongorisme considérés dans leurs rapports avec le Marinisme* (1911); en el artículo «Italian sources of Góngora poetry» (1929), J. P. Crawford expone algunos casos concretos de débitos gongorinos a petrarquistas italianos como Ber-

presencia y cuánto de superación de dicho movimiento. No debemos perder de vista, no obstante, que Góngora fue un atento lector de Garcilaso —como demostró Gargano (2011)—, y que ese petrarquismo de cuño italiano llega mediatizado, en buena medida, por Tasso y los textos del genio toledano.

En líneas generales, nuestro estudio abordará tres cuestiones: el tratamiento del concepto del amor y la presencia de elementos renacentistas y barrocos en el desarrollo del episodio amoroso; el tratamiento gongorino de la imaginería petrarquista; y el empleo de estructuras petrarquistas.

### 1. Presencia y superación del *amor* petrarquista

No cabe duda de que el eje temático es el amor entre la hermosa pareja Acis-Galatea —amenazada por los celos del monstruo— en el marco de una naturaleza áurea y propicia a los juegos sensuales. En este episodio reside la novedad temática que presenta Góngora respecto al modelo ovidiano<sup>7</sup> —donde el amor entre los dos jóvenes se declara en un solo verso: «Nam me subi junxerat uni», XIII, v. 752—, y además nos permite relacionarlo con las bases teóricas y estilísticas del petrarquismo<sup>8</sup>. El problema en torno al amor no es, por supuesto, una preocupación nueva en el Renacimiento. Son conocidos los textos medievales como el *De amore* de Andrea Capellanus o las teorías de Guido Cavalcanti o Bocaccio. El objetivo de estos escritos era dignificar el amor humano y justificar la pasión amorosa, pero el ámbito románico se había encontrado siempre con el escollo de tener que conciliar la espiritualidad pagana con la cristiana. En el Renacimiento, Marsilio Ficino reemprende el debate sobre la naturaleza y la función del amor en la vida espiritual del hombre, desde una posición neoplatónica. La aparición del *Canzoniere* de Petrarca marcará un hito no sólo en cuanto a la novedad de su expresión poética, sino también por haberse convertido en el manual de los escritores de amor, en especial de los líricos. En él asistimos al conflicto entre sensualidad y espiritualidad<sup>9</sup>, que el autor resuelve convirtiendo a Laura en una *donna angelicata*, un dechado de virtudes donde no cabe el rendimiento a la pasión física. De ahí

nardo y Torcuato Tasso, Luigi Grotto o Ariosto. En España, son insoslayables las aportaciones de Dámaso Alonso: en *La lengua poética de Góngora* (1927) inicia su tarea investigadora sobre el poeta y localiza débitos del autor hacia los poetas italianos, muchos de ellos petrarquistas, como Tasso, Chiabrera o Marino; más adelante, en sus *Estudios y ensayos gongorinos* (1970) dirige su atención hacia la influencia petrarquista visible en las estructuras, procedimientos retóricos, temas e imágenes; y en *Poesía española* dedica un capítulo al análisis del *Polifemo* gongorino, delimitando la presencia de Tasso como canalizador de los petrarquismos. Asimismo, son fundamentales los estudios de Antonio Vilanova, responsable del volumen *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* (1957), el capítulo que le dedica Robert Jammes (1987: 449-482) y las concretas aportaciones de Fucilla, recogidas en sus *Estudios sobre el petrarquismo en España* (1960), donde ejemplifica débitos a Bernardo y Torcuato Tasso, Ariosto, Minturno y al propio Petrarca.

7.- Joaquín de Entrambasaguas reflexiona sobre esta cuestión: «Lo que en Ovidio no es más que una manifestación bastante elemental, convencional y casi vulgar del corazón humano, se convierte en Góngora en un sentimiento asombrosamente profundo y diverso, enriquecido, podríamos decir, con toda la experiencia acumulada por la humanidad en el transcurso de los dieciséis siglos que separan las dos obras» (1975: 453).

8.- Sobre el aspecto erótico del poema es fundamental la monografía de Ponce (2011).

9.- En opinión de Ángel Crespo: «Lo que parece cierto es que la tragedia del amor petrarquesco reside —si nos atenemos al *Cancionero*— en la contradicción entre lo sensual y lo espiritual o, si se quiere, entre el placer sensual y el placer espiritual diamantes de un mismo objeto amoroso. Por eso hemos dicho que el *Cancionero* es un testimonio de la tragedia cristiana del amor humano, y en este sentido ha de ser entendida nuestra afirmación» (1983: 90).

la importancia de *Gli Asolani* (1505) de Bembo<sup>10</sup>, el primero de los grandes tratados renacentistas, donde la lírica de Petrarca aparece como ejemplificación de las teorías platónicas, logrando así una conjunción entre platonismo y petrarquismo (Manero, 1987: 117). Esta obra ofrece un concepto más mundano del amor que el de los ficianos, pero su verdadera originalidad consistió en «hacer, de forma decisiva, de la belleza femenina el objeto privilegiado del amor platónico» (Manero, 1987: 123). Si Platón había excluido a las mujeres del verdadero amor, el neoplatonismo renacentista las consideró como guías para acceder a Dios: «Gentil mia donna, i' veggio/ nel mover de' vostr'occhi un dolce lume/ che mi mostra la via ch'al ciel conduce», se lee en el poema LXXII del *Canzoniere* (Petrarca, 1992: 99). Este nuevo concepto del amor suponía un avance importante, sin embargo, no dejaba de enfrentarse con la verdadera realidad humana<sup>11</sup>.

En el siglo posterior, empiezan a surgir muestras literarias de dicha tensión, alentadas en parte por los religiosos de la Contrarreforma, que «condenaron la tradición literaria de idealización del amor humano no sólo por no ser religiosa, sino también por ser irresponsable dada su irrealidad puesto que, al no mostrar a sus lectores los problemas fundamentales de la vida, les incitaba a refugiarse en lo que hoy llamamos escapismo» (Parker, 1986: 131) El poeta cordobés constituye un buen ejemplo de la superación del amor petrarquista<sup>12</sup>. Si el autor antiguo había convertido en tema central de la obra la destrucción del amor entre Acis y Galatea por parte del cíclope, el poeta barroco se demora en el proceso del enamoramiento, que implica el acercamiento físico y sensual. De este modo, el *Polifemo* de Góngora se aleja del tratamiento ovidiano y también del concepto del amor neoplatónico<sup>13</sup>, puesto que incluye rasgos del amor cortés —Acis rinde tributo a su amada— y del amor neoplatónico —la devota admiración por la belleza—, inaugurando así una nueva sensibilidad.

### 1.1 La suavidad renacentista de Galatea frente a la pasión barroca de un Acis cortés

La tendencia a la *oposición* es uno de los rasgos que evidencian el barroquismo de la obra: las estrofas referidas a la ninfa destilan una blancura y armonía renacentista radicalmente opuesta a la lobreguez y monstruosidad del gigante, como ya mostró Dámaso (1966). Basta comparar unos pocos versos: «púrpureas rosas sobre Galatea/ la Alba entre liliros cándidos deshoja» frente a la «caverna profunda, que a la peña;/ caliginoso lecho, el seno oscuro/ infame turba de nocturnas aves». Es ya un lugar común afirmar que Acis y

10.- El tratado de Bembo desencadenó el surgimiento de abundantes tratados amorosos, de entre los cuales hay que destacar *El Cortesano*, de Baltasar Castiglione y los *Diálogos de amor* de León Hebreo, este último ya alejando de la pura inspiración petrarquista. Véase Reyes Cano (1989).

11.- Alexander A. Parker enuncia una interesante apreciación al respecto: «Si los neoplatónicos tenían razón al considerar al amor cortés un desorden irracional (y, por supuesto, superficialmente la tenían) podemos muy bien preguntarnos si su propio amor platónico no iría hasta el otro extremo, haciéndose irracional hasta el punto de dejar de ser real. ¿Tan fácil es, sin sufrimiento ni lucha, que un ser humano supere la sensualidad sólo con razonar que es mejor hacerlo?—» (Parker, 1986: 128-29).

12.- «En el poeta Luis de Góngora el amor sexual, cuando aparece, se nos presenta bello y gozoso cuando está inscrito en el ordenamiento natural, libre de egoísmo y de los componentes de lujuria, comercio y violencia que le confiere la civilización urbana a su expresión en la vida real» (Parker, 1986: 170).

13.- Sobre la superación del amor petrarquista y el trasvase de metáforas del *Canzoniere* a la literatura del Siglo de Oro, véanse los trabajos de Cabello (1990, 1991).

Galatea representan conjuntamente *lo bello*, opuesto a *lo horrible* de Polifemo. Sin embargo, es necesario matizar que cada uno de los miembros de la bella pareja contiene, a su vez, una oposición típicamente barroca: en la descripción de Galatea (estrofa 13-15) el poeta sigue el canon del Renacimiento, pues la dota de una belleza próxima a la de las damas petrarquistas (cabello rubio, tez clara, ojos luminosos, cuerpo níveo). En la estrofa que da pie al episodio amoroso, el poeta resalta la armonía que desprende la imagen de Galatea dormida («al sueño da sus ojos la armonía», estr. 23, v. 7), además de mostrarla como a una ninfa esquiva, muy petrarquista. Esquivez que se reitera cuando Acis trata de besar su calzado áureo y, por última vez, antes de entregarse al joven enamorado. Una ninfa cuyos ojos se cierran para no producir una luz desmesurada al sumarse a la del sol; una ninfa cuyos miembros son de *nieve*, y su cuerpo en reposo reflejado en el arroyo es un *crystal mundo* o un *fugitivo crystal*, por la inaccesibilidad que presenta. Galatea posee todos los atributos que cantan los poetas renacentistas. Pero el barroco es contraste, y esta serenidad idílica se trunca con la irrupción calurosa del también bello personaje masculino: «Salamandria del Sol, vestido estrellas,/ latiendo el Can del cielo estaba, cuando/ (polvo el cabello, húmidas estrellas,/ si no ardientes aljófares, sudando/ llegó Acis...» (estr. 24). La belleza y la pasión de Acis quiebra la armonía del plácido sueño de Galatea. Llega acalorado, con el cabello lleno de polvo y sudando centelleantes gotas. Esta brusca aparición, además de ser el contrapunto de la estrofa referida a la ninfa, marca una distancia entre el Acis gongorino y el Acis tradicional. Recordemos que, en versiones anteriores de la fábula, este personaje era el menos interesante de los tres<sup>14</sup>. La descripción que hace Ovidio es la de «una belleza grácil y un poco afeminada, como si hubiera querido extremar el contraste entre este efebo grácil y la potencia monstruosa del cíclope» (Entrambasaguas, 1975: 453). En cambio, el Acis gongorino parece venir de la caza, y es descrito con adjetivos que subrayan su vigor y su viril belleza, como deducimos de la escena en la que Galatea observa su fingido sueño: «de sitio mejorada, atenta mira,/ en la disposición robusta, aquello/ que, si por lo suave no la admira,/ es fuerza que la admire por lo bello» (estr. 35).

La voz lírica ya había expresado anteriormente que la isla entera de Sicilia está trastornada por los encantos de la ninfa. En las estrofas precedentes al fragmento escogido se había aludido a ese desorden –casi romántico– que ha originado una hermosura renacentista como la de Galatea: «Arde la juventud, y los arados...» (vv. 160-164). Es lógico, pues, que Acis no pueda dejar de sentirse atraído por ese «bello imán». Poco después se nos revela la razón de su fogosidad y belleza: «Era Acis un venablo de Cupido,/ de un fauno, medio hombre, medio fiera,/ en Simetis, hermosa ninfa, habido» (vv. 193-195). Ahora bien, su pasión dista mucho de la de los sátiros grecolatinos. En primer lugar, no comete la impulsividad de despertarla, sino que le deja una ofrenda de manjares rústicos. Este detalle «de cortesía no pequeño» es valorado por la ninfa, que sabe ya que no puede venir de un lujurioso sátiro («No al Cíclope atribuye, no, la ofrenda;/ no a sátiro lascivo, ni a otro feo/ morador de las selvas...», vv. 233-235). En segundo lugar, el pícaro enamorado se finge dormido para disipar los temores de la ninfa y facilitar que ella observe su belleza sin

14.– «Tradicionalmente el personaje de Acis es el menos interesante de los tres, Ovidio apenas sí esboza su silueta de adolescente, sugiriendo en pocas palabras una belleza grácil y un poco afeminada, como si hubiera querido extremar el contraste entre este efebo grácil y la potencia monstruosa del cíclope: 'Pulcher et octonis iterum natalibus actis,/ signarat dubia teneras lanugine malas', *Metamorfosis*, XIII, vv. 753.754» (Jammes, 1987: 453).

ser descubierta (estr. 32). Por último, Acis es un buen conocedor —como lo fue el cantor de Lura— del corazón femenino, tan a menudo amurallado —en este caso, con términos suntuarios como *bronce* y *diamante*, muy de sabor barroco— es incapaz de introducir el fuego de su amor sin dismantelar los muros exteriores, esto es, sin alterar a Galatea:

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. (estr. 37)

Hemos visto que la dualidad <Acis-Galatea> comparte el rasgo de la belleza y del amor adolescente. Más adelante veremos cómo el comportamiento de esta pareja es el responsable de esa sensualidad —casi *rococó*<sup>15</sup>— a la que ha aludido la crítica<sup>16</sup>. Pero estos personajes presentan también notables diferencias. Galatea posee una suave y armónica belleza, y actúa con la ingenuidad de una ninfa renacentista. A Acis le pertenece una belleza ruda y un espíritu fogoso, templado gracias a la contemplación del sueño sereno de Galatea. Su comportamiento es, sin embargo, el de un joven cortés y delicado, y «Galatea percibe que éste debe ser un tipo nuevo de amante, y la gratitud por la *civilizada* ausencia de todo intento de raptó, la lleva a romper del todo (para el tiempo de Góngora) su muy civilizada reserva (Parker, 2000: 106)<sup>17</sup>. La estratagema de Acis permitirá que ella se muestre «más agradable y menos zahareña» (v. 305) —«mientras los hombres son atraídos al amor por la belleza, las mujeres (se decía) se abrían a él por los tributos recibidos», apostilla Parker (2000: 106)—, y propicia la consecución del amor entre los jóvenes, episodio por el que el poema ha pasado como «la más hermosa presentación del amor erótico, delicadamente sensual, sin la más mínima insinuación de lascivia» (Parker, 1986: 170). He aquí la novedad del tratamiento del tema amoroso: Góngora recoge actitudes de la tradición medieval para superar el platonismo antiguo, pero supera también los tópicos renacentistas a través del contraste y el retorcimiento barroco, augurando, al mismo tiempo, elementos propios de la sensibilidad rococó.

15.— El adjetivo “rococó” es una apreciación nuestra. A pesar de que la época rococó ha quedado fijada para el siglo XVIII, consideramos que puede hablarse en este poema de sensualidad rococó por la búsqueda de una forma estilizada en el tratamiento de un tema que se acerca a lo sensual. El rococó es un barroco más dulcificado, que busca lo grácil, la pura vitalidad, alejándose de la seriedad barroca (Caso, 1985; Carnero, 1995). Los juegos amorosos entre Acis y Galatea entrañan un deseo de vitalidad, una concepción más ligera y sensual del amor. Si tenemos en cuenta que el gusto por este tipo de literatura se pone de manifiesto ya en el siglo XVII (con el *Anacreón* de Quevedo), puede considerarse que Góngora ya está auspiciando este nuevo tono poético.

16.— Opina Robert Jammes: «Que Góngora haya consagrado 160 versos —160 versos densos como el oro— a describir y prolongar ese delicioso instante, el nacimiento del amor en el corazón de una virgen, prueba hasta qué punto se sentía seducido por el tema: es asombroso que toda una parte de la crítica moderna siga empeñada en hacer de él, unilateralmente, una especie de parnasiano anticipado, un poeta marmóreo e insensible, sólo preocupado por los colores y las sonoridades» (1987: 457).

17.— Esta característica ha de relacionarse con el alcance de las teorías neoplatónicas. Parker insiste en la superación del platonismo antiguo, que excluía a las mujeres del verdadero amor, por no considerarlas enteramente racionales: «El neoplatonismo renacentista, por el contrario, confería a las mujeres un lugar mucho más importante en el amor humano ideal. En este sentido se revelaba heredero de la tradición del amor cortés de la que se nutrió en lo que respecta a la idealización de la mujer» (Parker, 2000: 106).

### 1.2. La ofrenda de bienes rústicos: el mito de la Edad de Oro

Las estrofas 25 y 26 nos muestran a un Acis «rico de cuanto el huerto ofrece pobre», depositando su ofrenda rústica: *rico* porque, aunque hijo de fauno y de ninfa, es uno de esos campesinos modestos que aprovechan la fertilidad de la isla; *pobre*, porque sus regalos son humildes hijos de la tierra. Estos bienes son exaltados hiperbólicamente: la almendra es descrita con evocaciones siderales («el celestial humor recién cuajado/ que la almendra guardó entre verde y seca», vv. 201-202); la miel queda unida al aroma y al dulzor primaveral («dulcísimo panal, a cuya cera/ su néctar vinculó la primavera», vv. 207-208); incluso el vaso que la contiene encierra la ambivalencia de la humildad y la elegancia («en breve corcho, pero bien labrado», v. 205). Con esta retahíla de alabanzas a los sencillos presentes que esconde la naturaleza, el poema se entronca, por una parte, con el mito de la Edad de Oro (Gallardo, 2005), y por otro, con el tópico del *aurea mediocritas* horaciano. No debe olvidarse, empero, que Góngora inserta estos tópicos en su realidad contemporánea<sup>18</sup>. En el momento en que vivió el poeta, el hombre había empezado a desasirse del ámbito rural y las virtudes del campo empezaban a no ser más que un recuerdo emocionado<sup>19</sup>. Ello explica que estos bienes rústicos sean un tesoro digno de ganar el favor de la desdeñosa ninfa. Cuando Galatea encuentra el cestillo de mimbre se desencadena el proceso de acercamiento hacia el anónimo admirador (estr. 29). La ninfa que había escapado del monstruoso Polifemo (estr. 17) deja ya de ser una *fiera brava*. Es entonces cuando el niño Cupido aprovecha para lanzar su dardo («carcaj de cristal hizo, si no aljaba,/ su blanco pecho de un arpón dorado», vv. 243-44), y Galatea empezará a buscar a Acis entre las ramas. Si a ello añadimos que el marco espacial del poema es la exuberante Sicilia, como se indica en los primeros versos (estr. 4), advertiremos la perfecta adecuación entre el entorno natural, el motivo temático de la ofrenda y el desarrollo del asunto amoroso.

El asunto amoroso tiene lugar en una isla rica de todo cuanto la naturaleza puede engendrar. El poeta alude a tres deidades mitológicas para expresar esta formidable vitalidad rústica. En la estrofa 18, Sicilia es descrita como «copa de Baco, huerto de Pomona», por la abundancia de vino y de frutos que ofrecen sus campos. En esta misma estrofa se dice también que las campiñas sicilianas cuentan con la protección de la diosa de la agricultura. Ceres, con su carro adornado de espigas hace rendir abundantemente sus cereales, tanto que las provincias de Europa «son hormigas» en hiperbólica comparación con las fértiles cosechas de Sicilia. La vitalidad rústica será responsable, en buena medida, de la vitalidad sensual de sus personajes. La plenitud y abundancia de dones naturales, además de remitir a un deseo de evasión hacia una idílica Edad de Oro, es un tema barroco por excelencia. Pero Góngora no nos la presenta en desorden, sino mediante perfectas correlaciones de tinte renacentista: «la norma y el orden vienen del Renacimiento; entre ellos se retuerce, pugnando por salir, la nueva pasión y la salvia; en esa lucha vemos simbolizado el drama de la expresión barroca», apunta Dámaso (1984: 215).

18.– Sobre los regalos naturales es de obligada consulta el trabajo de Rafael Osuna (1968) sobre el bodegón barroco.

19.– Apunta Jammes: «el tema de la abundancia rústica, sin dejar de ser un tópico literario heredado de la antigüedad, era también un tema a la orden del día en la literatura española de los años 1610, que se inscribía en una corriente de ideas particularmente fuerte, entre otras razones porque manifestaba una preocupación económica urgente para los españoles de aquel tiempo» (1987: 464).

### 1.3. La barroquización del locus amoenus y el conflicto entre arte y naturaleza

En la *Fábula de Polifemo y Galatea*, así como en otras muchas de sus creaciones poéticas, destaca como motivo central la descripción de la naturaleza, eso sí, siempre vinculado al asunto amoroso. Hemos aludido a la importancia que tiene la ofrenda de frutos y la vitalidad que encierra la isla-marco del poema. Ahora nos acercaremos al entorno natural más próximo a los enamorados, el marco del paisaje que es testigo y avivador de los juegos entre Acis y Galatea. Y nos preguntamos, ¿estamos ante un paisaje renacentista o barroco? Empezamos el episodio con la descripción del *locus amoenus* que va albergar el sueño de la ninfa:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde  
hurta un *laurel* su tronco al sol ardiente,  
tantos jazmines cuanta *hierba* esconde  
la nieve de sus miembros, da a una *fuelle*.  
Dulce su queja, dulce le responde  
un *ruiseñor* a otro, y dulcemente  
al sueño da sus ojos la *armonía*,  
por no abrasar con tres soles el día. (estr. 23)<sup>20</sup>

Las referencias al tópico clásico y renacentista son evidentes: el *laurel*, el símbolo del amor esquivo —recordemos la transformación de Dafne al huir de las caricias de Apolo—, el fluir de una *fuelle* en la que se refleja la belleza idolatrada, el canto dulcísimo de los *ruiseñores*. Pero aun siendo ésta una de las estrofas más próximas al lenguaje poético renacentista, contiene asimismo, el desgarramiento de la expresión barroca. Reparemos, por ejemplo, en los versos «tantos jazmines cuanta hierba esconde/ la nieve de sus miembros, da a una fuente». La complicación del decorado renacentista vuelve a ponerse de manifiesto en la siguiente escena:

En la rústica greña yace oculto  
el áspid, del intonso prado ameno,  
antes que del peinado jardín culto  
en el lascivo regalado seno:  
en lo viril desata de su vulto  
lo más dulce el amor, de su veneno. (estr. 36)

Los dos primeros versos hacen referencia a un adagio latino, que, como otros lugares de la poesía latina, se convierte en tópico del Renacimiento. La pluma de Góngora lo escoge, seguramente, por el elemento disonante de la «rústica greña» en medio de un «prado ameno», y lo barroquiza a través del hipérbaton. Esta estrofa plantea, por otra parte, la eterna cuestión ¿Arte o Naturaleza?. Góngora compara el desaliño del prado rústico con la belleza natural de Acis; y el pulido jardín ciudadano, con los atavíos de los personajes. Teniendo en cuenta que Galatea se enamora de la rudeza de Acis, podemos llegar a la conclusión de que el poeta apuesta por la naturalidad renacentista. La veneración por la capacidad engendradora de la madre Naturaleza va decayendo en la época barroca, de la que, tradicionalmente se ha afirmado que gusta de los afeites y cosméticos. Pero, ¿qué podemos decir, según esto, de la estrofa 40?:

20.— Las cursivas son nuestras.

Sobre una alfombra, que imitara en vano  
el tirio sus matices (si bien era  
de cuantas sedas ya hiló, gusano,  
y artífice, tejió la primavera)

Los amantes se han tendido sobre una alfombra de hierba, alfombra de matices con los que no pueden competir los colores de Tiro. Sin embargo, la alfombra natural sólo estaba hecha de las sedas que la Primavera hiló (como *gusano*) y tejió (como *artífice*). Con esta complicada metáfora, Góngora, fiel a su barroquismo, compara el elemento natural —la hierba— con el elemento artificioso —las alfombras de Tiro—, dejando vencer en belleza, sin embargo, a las primeras.

## 2. Tratamiento gongorino de la imaginería petrarquista

La presencia más acusada de imágenes petrarquistas en la *Fábula* se localiza en el episodio amoroso. El poeta se sirve del código petrarquista para dibujar, principalmente, la belleza de Galatea y Acis, pero también para describir los ardides de éste como cortejador, el enamoramiento entre los jóvenes, así como el *locus amoenus* en el que se enmarca el episodio. El poeta aretino recuperó estas imágenes de la poesía greco-latina y medieval, pero su labor contribuyó a fijarlas como modelo para una larga tradición poética. Nuestra intención es descubrir ahora cómo la técnica barroca gongorina transforma esos lugares comunes, superándolos y otorgándoles voz propia.

### IMAGINERÍA PETRARQUISTA

| [GALATEA-AMADA]   | [ACIS-AMANTE]                    |
|---|----------------------------------|
| Deidad, ídolo, imán<br>Ninfa esquiva<br>Estatua helada<br>Fiera brava, monstro de rigor<br>Gloria e infierno del amante   | Idólatra, acero                  |
| Ojos como soles/estrellas<br>Cuerpo como nieve/cristal mudo/jazmines (pies de marfil, senos como pomos de nieve, brazos como pámpanos cristalinos)<br>Tez como lilio<br>Mejillas como purpúreas rosas<br>Labios como claveles | Bozo florido                     |
| Identificación con el cisne<br>con el pavón   | Identificación con la salamandra |
| Identificación con el hielo/nieve   | Identificación con el fuego/sol  |

| ENAMORAMIENTO Y CONSECUCCIÓN DEL AMOR   | LOCUS AMOENUS   |
|---|---|
| A través de la <i>mirada femenina</i><br>Dama <i>esquiva, fugitiva</i><br>Intervención de <i>Cupido</i> y del <i>arpón dorado</i><br><i>Veneno del amor</i><br><i>Áspid</i> | <i>Laurel</i><br><i>Mirto</i><br><i>Hiedras</i> <i>ruiseñores</i><br><i>Negras violas</i> <i>campo de batalla</i> |

### 2.1. Descripción de Galatea. El canon petrarquista de la belleza femenina

Como hemos anticipado, el retrato físico es el convencional, lo mismo que el retrato moral. En realidad, es el mismo modelo que utiliza Góngora en sus sonetos amorosos, donde hallamos un importante caudal de imaginería petrarquista; no obstante, la nota específicamente gongorina en este dominio es la *intensificación*, varias veces señalada por la crítica moderna, de estos detalles.

- Ojos como *soles/estrellas*. Identificación con el *cisne* y el *pavón*.— Tal vez el rasgo más descollante en el retrato de Galatea es la luminosidad que desprende; en varias ocasiones sus ojos son asociados a elementos astronómicos. Este símil ha de vincularse al ideario neoplatónico renacentista, pues las «luces bellas» de la ninfa son las que atraen al acalorado Acis y le conducen a mostrarse cortés. La identificación de la amada (o metonímicamente de sus *ojos*) con el *sol* es una de las más recurrentes en la obra de Petrarca y de sus múltiples seguidores (Manero, 1990). Pero Góngora no se contenta con hacer uso de la ya gastada metáfora: «Son una y otra luminosa estrella/ lucientes ojos de su blanca pluma: / si roca de cristal no es de Neptuno,/ pavón de Venus es, cisne de Juno» (vv. 101-104). El primer verso nos remite al *Canzoniere* («l'una et l'altra stella», Petrarca, 1992: 373), pero el poeta cordobés logra emular la imagen e inscribirla en el código poético barroco. Así, compara la blancura de la ninfa con la de un *cisne*, en cuya blanca pluma se abren, como en un *pavón*, las estrellas/ojos de Galatea. En el *Canzoniere*, Laura aparece descrita como un cisne, por la semejanza entre la blancura de su piel y la de las plumas del animal. Siguiendo al maestro aretino, Garcilaso de la Vega compara a su amada Elisa, muerta, con la imagen de este ave, en la *Égloga* III («estaba entre las yerbas degollada/ qual queda el blanco cisne quando pierde/ la dulce vida entre la yerba verde», vv. 225-232). En Góngora, sin embargo, la comparación del cisne no se justifica por su blancura, sino por su canto. Pero no es ésta la única ocasión en que la ya trivial imagen petrarquista <ojos= soles> se viste de barroquismo: «al sueño da sus ojos la armonía/ por no abrasar con tres soles al día». Al introducir el término *abrasar*, refuerza el *arder la juventud* de los versos anteriores, es decir, preludia la atmósfera de pasión masculina que protagonizará Acis. Por otra parte, el hacer dormir a Galatea sugiere también el concepto de la desmesura: la ninfa cierra los ojos y da armonía al cuadro, pero el lector no puede dejar de imaginarse el exagerado efecto luminoso de sus ojos sumado al de los rayos solares.
- Cuerpo níveo (miembros de *nieve*, de *crystal* o de *marfil*). Como es habitual en la exaltación renacentista de la belleza femenina, el cuerpo de la ninfa se caracteriza

por una blanca identificada, aquí, con diferentes elementos: la nieve, el cristal o el marfil. Veamos cómo se mueven estas tópicas imágenes en la lengua poética gongorina: «tantos jazmines cuanta hierba esconde/ la nieve de sus miembros, da a una fuente» (vv. 3-4). En estos versos se describe a la cándida ninfa tendida sobre la hierba y próxima a un manantial, imagen que ha de vincularse a la tradición petrarquista<sup>21</sup>. Pero la identificación *blancos miembros = nieve = jazmines* no basta para desentrañar el sentido de la oración. Dámaso Alonso explica:

Galatea se echa junto a una fuente, y, al echarse, el cuerpo de la ninfa (que es nieve por su blancura) oculta la hierba, pero al mismo tiempo los jazmines de este blanco cuerpo, colocados sobre la hierba, hacen como florecer la hierba ocultada. Como si dijera: con la blancura nivea de sus miembros parece que la hierba se ha cuajado de jazmines. (Alonso, 1984: 660)

En la escena que representa el deseo insatisfecho del personaje masculino, el poeta vuelve a aludir a la albura de la piel de Galatea: «Entre las ondas y la fruta, imita/ Acis al siempre ayuno en penas graves:/ que en tanta gloria, infierno son no breve,/ fugitivo cristal, pomos de nieve» (vv.326-328). Acis, condenado como Tántalo a no poder gozar de las frutas que cuelgan sobre él, no puede tocar a Galatea, por ser sus cristalinos brazos huidizos como el agua, y sus senos, tan fríos como manzanas de nieve. El mito de Tántalo, sobradamente conocido por los poetas de la época, adquiere aquí un aire nuevo, pues el poeta relaciona los dos elementos del suplicio (el *agua* y la *fruta*) con partes del cuerpo de la ninfa (los *brazos* y los *senos*). El lenguaje metafórico petrarquista identificaba el *agua* con el cristal y, de este modo, con la piel blanca de la dama. El poeta sevillano aprovecha esta asociación de imágenes para hacer corresponder el cuerpo cristalino de Galatea con las *ondas* de cristal de la fuente de Tántalo sediento, y sus pechos con las *frutas* que el hambriento desea alcanzar<sup>22</sup>.

En su *Canzoniere*, el poeta aretino emplea metafóricamente la imagen del cristal para aludir a diferentes términos reales, por lo general asociados a la dama. Los términos metafóricos son concretos (por ejemplo, *lágrimas*) o abstractos (el *alma* femenina, la *esperanza* del enamorado). Esta imagen también pervivirá en los poetas petrarquistas, que se servirán de ella para establecer relaciones metafóricas o metonímicas referentes a la amada. En el *Polifemo* hallamos esta imagen para designar el pecho de la ninfa, depositario de la flecha del amor («Entre las ramas del que más se lava/ en el arroyo, mirto levantado,/ carcaj de cristal hizo, si no aljaba,/ su blanco pecho, de un arpón dorado», vv. 241-244), y para calificar la palidez de sus brazos, identificados al mismo tiempo con el término imaginario «pámpanos»: «Mas —cristalinos pámpanos sus brazos—/ amor la implica, si el temor la anuda» (vv. 353-354).

21.– La imagen de la amada tendida sobre la hierba y reflejándose está presente en el *Canzoniere*. En el poema CXXVI, Petrarca se refiere al agua del río Sorga, en la que se refleja a veces la figura de Laura (Petrarca, 1992: 167-69); y en el soneto CLX, el cuerpo albo de Laura aparece tumbado en la hierba, como si de una flor se tratase: «Qual miracolo è quel, quando tra l'erba/ quasi un fior siede, over quand'ella preme/ con suo candido seno un verde cespo!» (1992: 216, vv. 9-11)

22.– La comparación de los senos con las *pomas* de Tántalo era una imagen recurrente en la poesía antigua y renacentista. Explica Dámaso: «Los frutos de Tántalo — en latín, *poma*— se designan con este nombre en la poesía latina e italiana, *pommi di Tantalò, pommi di Tantalò*, y en la poesía italiana desde Ariosto al Tasso, y en algunos casos en la poesía española, como veremos luego, se designan también con este nombre los pechos femeninos» (Alonso, 1984: 727-28).

El marfil forma parte de los elementos utilizados en la descripción suntuaria de la mujer del *Canzoniere*. La identificación del marfil con la *mano*, el *cuerpo* o el *pecho* de la amada será recurrente en los poetas italianos del siglo XVI (Bembo, Ariosto, Tansillo), y también en los españoles, especialmente en relación al  *cuello* femenino, como vemos en la garcilasiana Égloga III («[i] o cuello de marfil, o blanca mano!»). En la obra que nos ocupa, Góngora disfraza la imagen a través del hipérbaton que distancia el complemento de su sustantivo: «y al marfil luego de sus pies rendido,/ el coturno besar dorado intenta» (vv. 299-300).

- Tez como *lilio* (o *nieve*) y mejillas como *rosas*.— La mezcla del color rojo y blanco en la tez de la dama —identificado, generalmente, con la rosa y la nieve— aparece con cierta asiduidad en las rimas petrarquescas, pese a que dicha imagen tiene origen en la poesía antigua<sup>23</sup>. Manero cita al poeta Fabio Galeota, quien «reserva los dos colores (*rosa* y *blanco*) y las dos imágenes que los designan para describir iconológicamente las mejillas de la amada», y ciertos versos de los poetas españoles Vadiello («La blanca y viva nieve matizada/ del purpúreo color de fina rosa») y Cueva («Viste mi rostro envuelto en lazos de Oro,/ entre rosas, y nieve recreando/ o el alma con aquel divino aliento») (1990: 393). Veamos cuál es el tratamiento que le da Góngora en el *Polifemo*:

Púrpureas rosas sobre Galatea  
la Alba entre liliros cándidos deshoja:  
duda el Amor cuál más su color sea,  
o púrpura nevada, o nieve roja. (estr. 14, vv. 105-108)

En el rostro de Galatea se entremezcla el rojo y al blanco, como si el alba hubiera deshojado sobre ella rosas rojas (como la púrpura) y cándidos (blancos) lirios. Estos colores están tan ligados entre sí que el Amor duda cuál es el color de la ninfa: rojo nevado o nieve enrojecida. En estos versos asistimos a un curioso juego de equilibrios. Tras la exposición del tema, aparece la indecisión que oscila entre el color rojo del primer verso y el color blanco del segundo, y que vuelven a reunirse en las dos partes del verso bimembre, logrando así un perfecto esquema correlativo, más propio de la lírica petrarquista que de la barroca. Sin embargo, no hemos de olvidar que el equilibrio renacentista queda truncado en la segunda mitad de la octava real:

De su frente la perla es, eritrea,  
émula vana. El ciego dios se enoja  
y condenado su esplendor, la deja  
pender en oro al nácar de su oreja. (estr. 14, vv. 109-112)

Con el enfado del dios Amor, irrumpe la complicación gramatical: el hipérbaton y los encabalgamientos. Se rompe así —barroquizándose— la serenidad conseguida en la descripción de las tonalidades faciales de la ninfa.

23.— Escribe al respecto Dámaso: «Todas las bellezas del mundo mítico, según los poetas, eran rosa y blanco: 'Fueron los antiguos atentos' —nos dice Pellicer— en hacer esta mezcla de lirios y rosas en las mejillas de las mujeres, que es lo blanco y lo rojo. Y amontona ejemplos. El arte de Góngora, consiste, precisamente, en venir después de todos ellos y conseguir movernos estéticamente» (1984: 624).

- Labios como claveles.— La comparación de los encarnados labios femeninos con la flor del *clavel* era ya trivial en el siglo XVII. El propio Góngora la utiliza también en su conocido soneto («mientras a cada labio, por cogello/ siguen más ojos que al clavel temprano»); y en el *Polifemo* esta imagen va unida a un pasaje delicadamente sensual: «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» (vv. 299-332). El hipérbaton le permite concentrar en el último verso la escena de un beso acorde con la naturaleza áurea que rodea a los amantes: el joven besa a la ninfa como *libando* —«chupa», escribe el poeta— dos pétalos carmesíes de un clavel. De este modo, la gastada metáfora se renueva, y evidencia la capacidad del poeta para explotar las múltiples posibilidades derivadas de la imitación.

## 2.2. Efectos que provoca en el enamorado

Como es sabido, el lenguaje amoroso petrarquista tiende a las oposiciones, a fin de ilustrar el abanico de contradicciones que entraña el amor humano. La amada, inaccesible como un ídolo, es cruel como una fiera, inflexible cual piedra, pero igualmente dulce y risueña; la amada es gloria e infierno, fuego y hielo al mismo tiempo. Todo ello forma parte del código poético petrarquista, que Góngora consigue abrir hacia nuevas significaciones y posibilidades a través de las siguientes imágenes:

- Amada como *divinidad/ ídolo/ imán*.— El enamorado adora a su ninfa como a una divinidad o a un ídolo: «deidad, aunque sin templo, es Galatea» (v. 152), «si bien al dueño debe/ agradecida,/ su deidad culta, venerado el sueño» (vv. 227-228). Podríamos asumir que esta visión amorosa entronca con el neoplatonismo renacentista, pero debe recordarse que en el poema se consuma la unión física entre los amantes: el ídolo se convierte en ser de «carne y hueso» y, el amor platónico, en un amor humano. Por otra parte, dentro del campo léxico de la *idolatración a la amada*, hemos de incluir la identificación de la ninfa con el «imán», y del enamorado con el «acero» que se siente irremediamente atraído por su belleza: «El bello imán, el ídolo dormido/ que acero sigue, idólatra venera» (vv. 197-198). Esta comparación aparece en Petrarca, pero ya antes en Guinizelli, de quien se cree que lo tomó el poeta aretino<sup>24</sup>. Los elementos de la correlación se unen para abrir nuevos rumbos a la gastada metáfora. Es significativa, en este sentido, la apreciación de Dámaso Alonso: «hay que notar que los adjetivos *bello* y *dormido* obligan a entender que “el bello imán que como acero él seguía, encontrándolo dormido lo veneró, idólatra, como ídolo”» (1984: 670).
- Amada *esquiva*.— Galatea, la dulce ninfa que Acis adora como a ídolo, en un primer momento se muestra esquiva, pues viene huyendo del monstruoso Polifemo. Veamos cómo en esta estrofa predomina el campo léxico de la huída: «Huyera, mas tan frío se desata/ un temor perezoso por sus venas,/ que a la precisa fuga, al presto vuelo,/grillos de nieve fue, plumas de hielo» (estr. 28). Esquivez que no po-

24.— Afirma Manero: «En la poesía española renacentista, la imagen, en comparación al que presentan otros metales de no muy gran recurrencia, ostentará, desde luego, algún vestigio en la forma más habitual con la que se ha venido presentando en la lírica italiana: identificación o comparación de la *calamita* con una dama» (1990: 449-450).

demos dejar de relacionar con la dama petrarquista, a quien el poeta persigue con afán desbocado. Laura —como Dafne, transformada en laurel para huir de Apolo— huye de los brazos del amante (Petrarca, 1992: 8).

- Amada como *estatua helada*.— Petrarca ya había descrito la dureza del alma de Laura en estos términos. La amada de piedra, en la lírica de los petrarquistas italianos y españoles, tiene una presencia destacable. También en el *Polifemo*, donde Galatea se muestra como *estatua*, no por su crueldad y dureza, sino por espanto: «A la ausencia mil veces ofrecida,/ este de cortesía no pequeño/ indicio la dejó — aunque estatua helada/ más discursiva y menos alterada» (estr. 29).
- Amada como *fiera*.— La amada impertérrita es identificada —en el *Canzoniere* y en toda la lírica del *dolce stil nuovo*— con una fiera. Tal designación no es originaria de Petrarca, pues aparece en un poeta anterior, Cino de Pistoia. En el movimiento petrarquista tendrá diferentes variantes adjetivas (*aspra fera, fera bella e cruda, vaga fera*, etc.), y los poetas del XVI la incluirán en el repertorio de imágenes asociadas a la descripción de la amada (Manero, 1990: 254). Góngora recoge la metáfora en el verso bímembre «el monstruo de rigor, la fiera brava» (v. 245) para referirse a la desconfiada Galatea, que no se ha rendido aún al deseo amoroso de Acis.

### 2.3. Descripción de Acis

- Bozo como *flores*.— En la descripción física de Acis se hace referencia al color crepuscular de su cabello y a su bozo, identificado con las «flores». Dicha comparación está ya en las *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, 753-54), y se trata de un tópico de la literatura latina y de la renacentista (Alonso, 1984: 704-705). Ahora bien, Góngora le otorga un nuevo matiz: «flores su bozo es, cuyas colores,/ como duerme la luz, niegan las flores» (vv. 279-280). La identificación <flores = bozo> es nítida, pero el resto de la metáfora es oscura y compleja: la perífrasis alusiva «como duerme la luz» significa que Acis tiene cerradas «las luces de los ojos» (metáfora petrarquista aplicada también a Galatea), por lo que no se pueden distinguir bien las tonalidades de las flores que cubren su bozo, pues están faltas de luz<sup>25</sup>.
- Amante *idólatra*.— Acis, como buen amante petrarquista, venera a su amada ídolo. Se muestra cortés con la ninfa, respeta su sueño y excita la curiosidad de Galatea dejándole un presente. Es un amante bello y refinado —pero igualmente viril y fogoso—, opuesto a la monstruosidad del cíclope; pero en él se advierte una nueva actitud: no se contenta con rendir tributo desinteresado a su amada, sus ardidés están encaminadas al enternecimiento de la ninfa y, así, al goce de su belleza y de su amor.

25.— Thomas Austin O'Connor trata de superar la interpretación que de este pasaje hacen Dámaso Alonso y Alexander Parker: «Como duerme la luz, se refiere, en tal versión, al mancebo que finge estar dormido: la luz sería el 'Esclarecimiento o claridad de la inteligencia' que no se le manifiesta a Galatea [...] Galatea no percibe el propósito amoroso de Acis, quien disimula astutamente y hace que ella se acerque a él y lo contemple. La luz resulta ser una dilogía que se refiere tanto a la luz del sol poniente como a la inteligencia de Acis, pero Galatea no capta esta última como agente activo de su encuentro. Los 'colores' del bozo 'niegan', ocultan o disimulan 'las flores', los galanteos y cortesías obsequiados por Acis (éste es donador de ofrendas a Galatea), que tienen por objeto ganarse el amor de ella» (1992: 147).

- Amante como *salamandra*.— Es significativo que el personaje entre en escena en un día de la canícula, cuando el Sol entra en la constelación del Can. La escena está teñida de un desmesurado calor, pues la estrella se ha unido al astro solar. Esta idea queda expresada a través de la imagen de la *salamandra* inserta en el Sol. Sin embargo, la metáfora puede extenderse a la descripción de Acis, que llega sudando. Así, hallamos la identificación del amante con un reptil capaz de resistir sin consumirse en el fuego. Esta imagen aparece sólo una vez en Petrarca, pero gozó de gran fortuna entre todos los petrarquistas italianos y españoles, quienes la repitieron con insistencia (Manero, 1990: 290-93).
- Amante como *fuego/ sol/ centellas*.— La imagen de Acis como *salamandra* pertenece a la isotopía del «fuego», que se opone a la del «hielo» o la «nieve». Acis llega sudando «húmidas centellas/ si no ardientes aljófares», y extremadamente acalorado, por lo que lleva sus manos al arroyo. La metáfora del fuego como representación simbólica del deseo amoroso no es original de Petrarca, pero su uso reiterado se debe al proceso de *imitación* del *Canzoniere* por parte de las sucesivas generaciones petrarquistas, donde tenemos que incluir a Góngora. En el *Polifemo* no hallamos la dualidad *fuego-hielo/ nieve* en un mismo verso —ni en una misma estrofa—, como era habitual en los poetas del siglo XVI. La imagen está ya fijada por la tradición lírica renacentista; el poeta acude a ella para describir el comportamiento o carácter del amante y de la amada, pero sin usarla para establecer paradojas o antítesis, excesivamente manidas ya en aquel momento.

#### 2.4. Descripción del enamoramiento y consecución del amor

En el proceso de enamoramiento y consecución del amor entre Acis y Galatea observamos ciertas imágenes presentes en el *Canzoniere* y en la lírica amorosa petrarquista: el enamoramiento a través de la mirada femenina, la intervención de Cupido, el arpón dorado clavado en el pecho de la dama y la ingesta del veneno del amor mediante el áspid.

- Enamoramiento de unos *ojos-luces* (cerrados).— En un primer momento, Acis se siente atraído por las «luces bellas» de Galatea, reflejadas en el arroyo. El enamoramiento a través de la mirada es uno de los tópicos petrarquistas, muy querido por Gutierre de Cetina, entre otros. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que en el *Polifemo* la ninfa se halla dormida, por lo que el tópico queda levemente modificado. Acis se enamora de unos ojos cerrados, porque incluso en ese estado, no pueden esconder su exagerada luminosidad (Galatea ha dado armonía al cuadro al entornar sus ojos, «por no abrasar con tres soles el día»). El sueño de Galatea se convertirá en un *imán* para <Acis-acero> y en un estímulo para sus capacidades como cortejador.
- El *arpón dorado* y la *aljabá*.— La estratagema de Acis conmueve a la ninfa y prepara el terreno para la actuación del dios del Amor, responsable de clavar el «arpón dorado» en el cándido pecho de Galatea. El motivo trovadoresco de la «flecha de amor» y, concretamente, del «arpón dorado» con que hiere Cupido para causar amor, tiene origen en la poesía clásica latina, pero se presenta con recurrencia en el

*Canzoniere* petrarquesco, de ahí que los líricos renacentistas y barrocos la asimilen a su lenguaje poético. Fucilla (1960: 167) cita la presencia de esta imagen e Pedro de Padilla, y Manero (1990: 115-116) extrae ejemplos de Herrera, de Baltasar de Alcázar y de Cervantes. Veamos el tratamiento de este motivo en el *Polifemo* gongorino: «carcaj de cristal hizo, si no aljaba,/ su blanco pecho, de un arpón dorado» (vv. 243-44). La acción del Amor queda expresada a través del hipérbaton «(Cupido) hizo el blanco y cristalino pecho de Galatea carcaj o aljaba de un arpón dorado»<sup>26</sup>.

- *Veneno del Amor y el áspid.* – La *serpiente* o el áspid forma parte de los bestiarios antiguos y medievales, motivo que tiene continuidad en el petrarquismo, adoptando diferentes valores: el áspid que deposita el veneno del amor, el áspid como amada cruel o como encarnación de los efectos del deseo amoroso (los celos, el pecado, la tentación, etc.) (Manero, 1990: 279-90). Nos interesa el caso de Poliziano, ya que en su poesía aparece la imagen virgiliana y petrarquesca de la *serpiente* moviéndose entre la hierba, como identificación de los *ardenti spiritelli* que provoca el amor<sup>27</sup>. En el *Polifemo*, la imagen del áspid oculto en la rústica maraña aparece unida a la descuidada virilidad de Acis, donde la serpiente ha disimulado lo más dulce de su veneno de amor:

En la rústica greña yace oculto  
el áspid, del intonso prado ameno,  
antes que del peinado jardín culto  
en el lascivo, regalado seno:  
en lo viril desata de su vulto  
lo más dulce el Amor, de su veneno;  
bébelo Galatea, y da otro paso  
por apurarle la ponzoña al vaso. (estr. 36)

Toda la estrofa está basada en la comparación entre el plano irreal de la primera parte (vv. 1-4) y el plano real de la segunda (vv. 5-8), de difícil comprensión, pues el poeta ha omitido las fórmulas comparativas. Nótese también que el tópico se ve enriquecido por la inserción de la cuestión renacentista ¿Arte o Naturaleza?, y por la imagen teatral de Galatea bebiendo el veneno, primero con los ojos, y después acercándose para mirar mejor a Acis, y apurar hasta el final el vaso de ponzoña amorosa.

### 2.5. Descripción del locus amoenus

La exuberante y fértil isla de Sicilia está trastornada por la belleza de la ninfa (estr. 21 y 22) y no se apaciguará hasta que Galatea se quede dormida sobre la hierba y comience el episodio amoroso protagonizado por la bella pareja. Este capítulo (estr. 23-42) abre un remanso de paz entre la persecución de Polifemo a Galatea y las dramáticas consecuencias de los celos del ciclope. A la serenidad renacentista de dicho episodio contribuye, en

26.– Dámaso se refiere a la ya estereotipada construcción barroca: «tenemos aquí el último límite del desgastamiento de la fórmula A sino B, tan empleada por Góngora: es ya el formulismo trivial, la manera, carente de significación lógica o de intención expresiva (todo lo más, la de contraponer las dos externamente bellas palabras ‘carcaj’ y ‘aljaba’)» (1984: 694).

27.– Sobre la «flecha de amor», a propósito de Acis, es fundamental el trabajo de Pozuelo (1996).

buena medida, el papel de la naturaleza, un «prado ameno», cuya descripción está preñada de imágenes petrarquistas.

- El *laurel* que huye del *sol*.– Desde el punto de vista de la imaginería petrarquista, es significativo que Galatea, la fugitiva, tras escapar del cíclope, se acueste bajo la sombra de un laurel. Es sobradamente conocida la función de este arbusto y el juego de palabras presente en el *Canzoniere* petrarquesco: *Laura-laurel*, la dama que huye del poeta como Dafne de los brazos de Apolo. En nuestro poema, sin embargo, no parece que este motivo cumpla la función de designar a la amada, pero su presencia contribuye a crear el espacio de evasión que busca la ninfa. Góngora entrelaza aquí, muy barrocamemente, la alusión al mito clásico (Dámaso, 1984: 659), pues el árbol huye del sol («hurta un laurel su tronco al sol ardiente»), como Dafne escapa de las caricias de Apolo. De este modo, en el *Polifemo*, el contenido simbólico del laurel experimenta una hermosa derivación: Dafne, aún convertida en árbol, sigue huyendo de Apolo (el sol), y da cobijo fraternal a la nueva ninfa huidiza (Galatea), que escapa de los brazos de Polifemo.
- El lamento de los *ruiseñores*.– Este motivo virgiliano aparece en la rima CCCXI del *Canzoniere*, donde el canto triste de los ruiseñores trae al poeta el recuerdo de Laura. Después, en una de las canciones de Bembo, aparece el ruiseñor comparado con el poeta, cuyos lamentos no encuentran confidente en la naturaleza que le rodea. Entre los petrarquistas esta imagen goza de cierta fortuna en Herrera, quien establece una identificación entre la desgracia de Filomena y el sufrimiento del poeta, llegando a transformarse este último en ruiseñor (Manero, 1990: 338-41). En el *Polifemo*, el dulce lamento de los ruiseñores puede identificarse con la dulzura de Galatea, además de entrar a formar parte de lo que antes hemos llamado “espacio de evasión”. El armonioso canto de los pájaros y la armoniosa composición de la estrofa propician el recogimiento, el sueño: «Dulce se queja, dulce le responde/ un ruiseñor a otro, y dulcemente/ al sueño da sus ojos la armonía» (vv. 181-183). En este punto, debe recordarse que la expresión «Dulce... dulce.../ y dulcemente» es de origen petrarquesco, como ya señaló Vilanova (1957).
- El *mirto*.– En la lírica petrarquesca y petrarquista la imagen del *mirto* aparece asociada generalmente a la del *laurel*. La mitología greco-latina vincula estas plantas al sentimiento amoroso, ya que el mirto es atributo de Venus, y el laurel, de Apolo. No es casual, pues, que en nuestro poema acompañe a los amantes en las tres fases del episodio amoroso: 1) En el preludio al enamoramiento. Después de haber advertido la presencia de la bella ninfa, Acis busca refresco en un arroyo donde, precisamente, habita la planta consagrada a la diosa Venus<sup>28</sup>: «Caluroso, al arroyo da las manos,/ y con ellas las ondas a su frente,/ entre dos mirtos que, de espuma canos,/ dos verdes garzas son de la corriente» (vv. 209-212). Estamos aquí ante uno

28.– Resulta interesante la nota de Dámaso Alonso: «Notan los comentaristas la propiedad con que Góngora pone los mirtos junto al agua, pues ‘aman las riberas del mar, ríos o arroyos’ (Salcedo), y citan las autoridades clásicas que lo testifican. No sé si Góngora tendría presente en el momento de escribir (como quieren los comentaristas) que el mirto está consagrado a Venus (‘Veneri gratissima myrtus’), aunque sí que parece más cuidado que casualidad llenar el ambiente de la *Fábula* de seres atribuidos al culto de la diosa, aquí los mirtos como las palomas otras veces» (1984: 677).

de los ejemplos más claros del tratamiento barroco de la imagería petrarquista. El poeta toma los elementos fijados por la tradición poética, uno del reino animal (*garzas*), y otro del reino vegetal (*mirtos*), unidos solo por su proximidad con el agua, pero no se limita a imitar la naturalidad renacentista. El lector primerizo lee *verdes garzas* y *mirtos canos* y cree haber entendido la expresión: los mirtos están blancos por la espuma y se asemejan a dos garzas, pero, además, el poeta ha entrecruzado el plano real (*mirtos*) con el plano imaginario (*garzas*) a través de la superposición de colores. Da el color verde a las garzas para hacernos olvidar el color real del mirto. Así, el lector imagina a los arbustos verdes bañados por la corriente espumosa, que les vuelve blancos como garzas. 2) En el enamoramiento. El *mirto* vuelve a aparecer vinculado al tema amoroso en la escena en la que Cupido, oculto entre las ramas de un mirto bañado en la corriente, dispara su flecha de Amor, a través del conocido hipérbaton gongorino: «Entre las ramas del que más se lava/ en el arroyo, mirto levantado» (vv. 240-41). 3) En la consecución del amor. Finalmente, el *mirto* es el lecho sobre el que el arrullo de dos enceladas palomas incita a Acis y a Galatea a acercarse físicamente: «reclinados, al mirto más lozano,/ una y otra lasciva, si ligera,/ paloma se caló, cuyos gemidos/ —trompas de amor— alternan sus oídos (vv. 317-320).

- El *campo de batalla*.— Al conocer la identidad del cauto donante de las ofrendas, Galatea se acerca hasta donde éste finge dormir, una alfombra de hierba que el poeta describe, en un verso bimembre, como «cama de campo y campo de batalla» (estr. 32, v. 255). Como recuerda Dámaso (1984: 698), la expresión «campo de batalla», referida al lecho, procede de un verso de Petrarca («e duro campo di battaglia il letto»). Los petrarquistas españoles gustarán de incluir esta imagen en su repertorio lírico. La encontraremos en los renacentistas Boscán, Hurtado de Mendoza, Cetina, etc., pero también en Góngora, quien se sirve de esta imagen para designar el lugar sobre el que se libraré la batalla, esto es, donde Acis conseguirá enternecer a la esquiva Galatea<sup>29</sup>.
- La *hiedra* que trepa por un tronco o por una piedra es imagen tópica en la lírica amorosa petrarquista y se asocia, por lo general, al entrelazamiento —físico o espiritual— entre los amantes. En nuestro poema, como antes el *mirto*, no cumple una función metafórica, únicamente forma parte del escenario que prepara el amor entre Acis y Galatea. Los protagonistas encuentran un lugar íntimo, el hueco de una peña al que le sirven de «verdes celosías unas hiedras,/ trepando troncos y abrazando piedras» (vv. 310-312). Advertimos, así pues, que la naturaleza no sólo propicia el juego sensual, también participa del goce amoroso y preludia el desenlace del episodio. Se presenta aquí otra idea renacentista: la imitación de la naturaleza; pues será el abrazo de la trepadora planta y el arrullo de las palomas lo que incitará a los protagonistas a imitar ese comportamiento amoroso.

29.— La consideración del amor como «guerra» es recurrente en la obra de Petrarca y tópica en el movimiento petrarquista. Se recomienda ver «El mundo de la guerra» contenido en Manero, 1990: 77-118. En este capítulo, Manero incluye motivos petrarquistas relacionados con este campo imaginístico: los amantes amados, guerreros y guerreras amorosos, batallas, asedios, armas eróticas, etc.

- *Negras violas*.– Después del largo preludio de sensualidad pastoril, son Acis y Galatea los que se retiran del lecho nupcial. El poeta pide que sobre este lecho lluevan las flores del amor, todas las que crecen en Pafos y Gnido, sus dos grandes aras: «Cuantas produce Pafos, engendra Gnido,/ negras violas, blancos alhelíes,/ llueven sobre el que Amor quiere que sea/ tálamo de Acis ya y de Galatea» (vv. 333-346). La alusión gongorina a las violas *negras* genera confusión, pues «la viola tiene, a menudo, un matiz más claro que oscuro en los poetas latinos (como también en Petrarca y sus sucesores)» (Parker, 2000: 107). Virgilio las llama pálidas en la segunda égloga (*pallentes violas*), pero las llama «negras» en la décima (*et nigrae violae sunt*). Parece ser que Góngora se decanta por el color oscuro para lograr un contraste enfático entre el negro de las violas y el blanco de los alhelíes, efecto que armoniza con el contenido trágico de ese amor<sup>30</sup>.

### 3. Presencia de estructuras petrarquistas: simetría y musicalidad

#### 3.1. La octava real

Dámaso apunta certeramente que los asuntos del *Polifemo* están dispuestos musicalmente, ya que algunos pasajes parecen recrear escenas de una obra de ballet: los personajes son mudos, pero a través de la palabra poética oímos una melodía que sólo puede explicarse a través de una cala en su composición métrica y en sus recursos fónicos<sup>31</sup>. La estrofa utilizada es la octava real, molde métrico italianista que se asienta en España en la primera mitad del siglo XVI, hasta llegar a ser uno de los más empleados por la poesía barroca (Alonso, 1970: 200-201). Tanto Marino como Góngora emplean la *ottava rima* para su *Polifemo*, cuyo manejo representa, según Parker, «la culminación de esta larga tradición (petrarquista) en sus respectivos países» (2000: 40-41). Es conocida la opinión de Dámaso respecto a la estructura del poema: Galatea y Polifemo representan dos temas contrastados (la *belleza* y la *monstruosidad*), que se corresponden con la estructura de la octava, pues «hay en su tradicional arquitectura una tendencia a la distribución equilibrada de masas» (1970: 201). Esta estrofa está compuesta por ocho versos que suelen estar divididos por una fuerte pausa en el 4º verso y que revela, además, una estructura simétrica<sup>32</sup>. En todo el poema lo más habitual es el respeto por la estructura tradicional

30.– «Recordará al lector, inevitablemente, el contraste entre blanco y negro establecido al principio del poema, si es que entonces había notado el simbolismo de estos colores –blanco para la belleza de Galatea; negro para la fealdad de Polifemo, con su fuerte sugestión de muerte [...]. Las flores negras están mezcladas a las blancas en el lecho nupcial, porque, aunque el amor una y perpetúe la vida, no puede escapar de la muerte que divide y destruye» (Parker, 2000: 107).

31.– Junto a los recursos propiamente líricos analizados magistralmente por Dámaso Alonso y la Estilística, no debe olvidarse que el poema de Góngora posee una perfecta y original estructura narrativa, siguiendo la tesis de J. M. Pozuelo Yvancos (1996), para quien «una de las más altas cualidades» del poema «es la dimensión estética de su organización narrativa en orden a una tensión cuidadosamente orquestada [...] La sabia alternancia que Góngora imagina entre una simultaneidad del canto de Polifemo y de la escena de amor y la interrupción de aquél por el descubrimiento de ésta, el mismo final abrupto que se desencadena precipitado y violento y que resuelve una tensión acumulada...; todo ello muestra no sólo a un poeta, también a un excelente narrador, cualidad ésta, la de una estructura narrativa perfectamente cuidada en la que Góngora sobresale por sus fuentes y contemporáneos» (438).

32.– Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la estrofa 23, donde la pausa central señala un momento de silencio entre el reclinar de Galatea sobre la hierba y el inicio de los cantos de los ruiseñores.

de la octava. Es un esquema métrico que parece no permitir las digresiones, puesto que tiende a la simetría y al orden. Sin embargo, esta perfecta simetría se trunca cuando el poeta desea un rompimiento estético y conceptual, como sucede en la estrofa que sigue:

Salamandria del Sol, vestido estrellas  
latiendo el Can del cielo estaba, cuando  
(polvo el cabello, húmidas centellas,  
si no ardientes aljófares sudando)  
llegó Acis; y, de ambas luces bellas  
dulce Occidente viendo al sueño blando,  
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo  
al sonoro cristal, al cristal mudo. (estr. 24)

En este caso, la rítmica binaria de la octava ha desaparecido, pues el poeta pretende plasmar —también métricamente— la perturbación que se origina con la llegada del sudoroso Acis. Asistimos a una intensa distensión provocada por un inciso que no permite la pausa en el cuarto verso:

-----  
latiendo el Can del cielo estaba, cuando  
-----  
-----  
llegó Acis.

El campo léxico del fuego, la distensión oracional y el truncamiento de la estructura binaria propician que el lector perciba nítidamente la entrada del acalorado héroe masculino.

### 3.2. La bimetración y la correlación

En la poesía gongorina es recurrente el uso de las *pluralidades*, definidas por Dámaso como «conjunto de *N* nociones (o juicios) que tienen la peculiaridad de expresar cada uno una última diferencia de un género común» (1970: 174). En el *Polifemo* abundan las pluralidades bimbres, tendencia que ha de vincularse al sistema estético petrarquista<sup>33</sup>, pues, como es sabido, el barroquismo de España e Italia no es más que una exacerbación de las características del petrarquismo. La nómina de casos sería muy larga, por lo que citaremos sólo algunos ejemplos: «de frescas sombras, de menuda grama» (v. 216); «grillos de nueve fue, plumas de hielo» (v. 224); «el monstruo de rigor, la fiera brava» (v. 245); «cama de campo y campo de batalla» (v. 255), «cíñalo bronce o múrelo diamante» (v. 294), «trepando troncos y abrazando piedras» (v. 312). La reiteración de estas construcciones no cansa al lector gracias a la extraordinaria musicalidad de los versos, conseguida en gran parte, por el endecasílabo italiano y por los efectos fónicos logrados<sup>34</sup>.

33.— Escribe Dámaso al respecto: «Hay una tendencia ya renacentista, intensificada por el barroquismo, a abrir en el desenvolvimiento de la estrofa una bifurcación mental que se serena, o, mejor, se ‘expresa’ por fin, en un riguroso verso octavo, exactamente bimbre» (1966: 323)

34.— Recordemos una de las más bellas del poema: «vagas cortinas de volantes vanos/ corrió Favonio lisonjeramente». El susurro de las fricativas se corresponde con el suave soplo del viento favonio. A modo de composición musical, estos fonemas están dispuestos con asombroso orden: *v---s v---s v---s*. Es destacada también la suavidad conseguida por la aliteración entre sibilantes, en la escena en que la ninfa se abandona al sueño: «el sueño a sus ojos la armonía,/ por no abrasar con tres soles el día», efecto fonético que contrastaría con la el de la estrofa 31, en la que las vibrantes sugieren la fuerza e

En relación al uso de la estructura bimembre, hemos de reparar también en la presencia de las correlaciones, fenómeno ampliamente analizado por Dámaso, y de indudable origen petrarquista<sup>35</sup>. El sistema correlativo permite comprimir la abundante materia dentro de los límites de la octava real. Así, en las estrofas 18 y 19, el tema de la abundancia de Sicilia se expresa triplemente y siguiendo un perfecto esquema correlativo y paralelístico:

|          |  |   |
|----------|--|---|
| Estr. 18 | <i>oculta</i> (A <sub>1</sub> )        | <i>ofrece</i> (A <sub>2</sub> )           |
|          | <i>copa de Baco</i> (B <sub>1</sub> )  | <i>huerto de Pomona</i> (B <sub>2</sub> ) |
|          | <i>racimos</i> (C <sub>1</sub> )       | <i>frutas</i> (C <sub>2</sub> )           |
| Estr. 19 | <i>siegan</i> (A <sub>1</sub> )        | <i>esquilan</i> (A <sub>2</sub> )         |
|          | <i>Pales</i> (B <sub>1</sub> )         | <i>Ceres</i> (B <sub>2</sub> )            |
|          | <i>granos de oro</i> (C <sub>1</sub> ) | <i>copos de lana</i> (C <sub>2</sub> )    |

### 3.3. Otras estructuras

- Hipérbaton petrarquista (demostrativo separado de su sustantivo). En los conocidos versos que dan inicio al poema, el hipérbaton no es propiamente gongorino, sino petrarquista: «Estas que me dictó rimas sonoras/ culta, sí, aunque bucólica Talía». El demostrativo «estas» va separado de su sustantivo «rimas»; y el «que» introductor de la oración de relativo «dictó» se presenta antes que su antecedente «rimas». Este tipo de hipérbaton lo encontramos en los poetas italianos del Renacimiento, pero gozó de fortuna y perduró en el Barroco. Además de Góngora, también lo usaron con cierta frecuencia Francisco de Medrano y Quevedo.
- Fórmula «de A en A y de B en B»

La estructura de esta fórmula, que produce una impresión de movimiento repetido o de lentitud, viene de Petrarca (Vilanova, 1957; Alonso, 1970), y la encontramos, por ejemplo, en la estrofa 22: «de cerro en cerro y sombra en sombra yace».

## 4. El léxico colorista

Góngora ha sido calificado por Walther Pabst (1966), como «poeta impresionista»<sup>36</sup>, y Cancelliere (1992) ha abordado parcialmente la importancia del color en el *Polifemo*, llegando a vincular algunos de sus versos a la pintura de Velázquez. No cabe duda de que Góngora fue un poeta muy dado a la descripción sensorial y al juego cromático, que logró hacer compatible con la precisión expresiva, circunstancia que le aleja de la difuminada

intensidad que merece el momento en que Cupido clava el arpón en Galatea: «Entre las ramas del que más se lava/ en el arroyo, mirto levantado,/ [...] el monstruo de rigor, la fiera brava».

35.– «Correlación y plurimembración no son en Góngora fenómenos propiamente barrocos [...] sino que son típicos manierismos de la tradición petrarquista del siglo XVI. La impregnación máxima de correlaciones y plurimembraciones está en los sonetos petrarquistas juveniles. Mucho, muchísimo, le viene a Góngora del mismo Petrarca, cuyo *Canzoniere* debió beber en las mocedades. Pero también le viene de la cadena (de bastantes eslabones oscuros) del petrarquismo italiano (y de algo del español) del siglo XVI. En ese sentido Góngora es hijo de Groto, nieto de Veniero, bisnieto de Tansillo y de Ariosto siempre en la directa descendencia de Petrarca» (Alonso, 1970: 243)

36.– Dámaso Alonso (1960: 334), en cambio, asegura que, en Góngora, no hay «nada de nebulosidad, nada de impresionismo», sino «impecable rigor, exquisito orden».

poesía impresionista. La impresión pictórica se manifiesta con los términos propios de su campo léxico. Aunque Galatea no ha visto todavía a Acis, con un «pincel suave/ lo ha bosquejado ya en su fantasía» (estr. 23), imagen que se amplía más adelante:

A pesar luego de las ramas, viendo  
colorido el bosquejo que ya había  
en su imaginación Cupido hecho  
con el pincel que le clavó su pecho. (estr. 34)

En estos versos el poeta establece una relación metafórica entre el *pincel suave* y la flecha de Cupido. El *bosquejo*<sup>37</sup> ya ha cobrado precisión y color, puesto que el dioscello ha estampado el sentimiento del amor en el pecho de Galatea. Esta imagen no es nueva. Vilanova señaló que procede de Bernardo de Balbuena: «Que allí, tomando su dorada flecha,/ Amor por pincel vivo/ la dejó al vivo tu retrato hecha»; y Pellicer que, por lo demás, «es encarecimiento de los amantes decir que tienen esculpidos en el alma los retratos de los que aman» (Micó, 2001: 18). Los poetas del Renacimiento aportaron ya un gran caudal de léxico colorista, a menudo, simbólico: el *blanco*, el *rojo* y la *plata* eran los tonos preferidos por la lírica española. Dicha tendencia llega a Góngora: «no hay estrofa y apenas verso en que no se dé una sugestión colorista» (Dámaso, 1970: 160). Es significativo el juego cromático que establece el poeta cordobés en el fragmento que nos ocupa. Los veremos, a modo de ejemplo, a través de tres estrofas, para analizar más adelante el juego cromático visible en el episodio amoroso:

|          |   |  |
|----------|---|--|
| estr. 23 | <i>verde laurel</i><br><i>blanco jazmines</i><br><i>dorado ruiseñor</i><br><i>rojo abrasar</i>  | <i>rojo sol ardiente</i><br><i>verde hierba</i>        |
| estr. 26 | <i>verde almendra</i><br><i>blanco blanca mimbre</i><br><i>blanco copo de manteca</i><br><i>dorado rubio</i><br><i>dorado panal, cera</i><br><i>dorado néctar</i> | <i>dorado tres soles</i><br><i>verde verdes juncos</i> |
| estr. 42 | <i>blanco palomas</i><br><i>rojo rubíes</i><br><i>rojo clavel</i><br><i>rojo carmesíes</i><br><i>negro negras violas</i>  | <i>blanco blancos alhelíes</i>                         |

37.- Apunta Cancelliere (1992: 794): «La elección del término *bosquejar* indica, pues, que la metáfora pictórica de poeta procede *sin líneas ni perfiles* [...] Ya desde finales del siglo XVI y principio del XVII el debate sobre cuál fuese el camino para la percepción del objeto real atraen tanto a los tratadistas como a los pintores [...] La polémica sobre el dibujo se enlazaba, luego, con la polémica sobre el contorno que constituye la parte principal del dibujo, así que sólo con éste se puede conseguir verosimilitud. Con Velázquez, en cambio, se afirmará el valor del color [...] Y la imagen gongorina que el *pincel suave* está representando no emplea líneas ni perfiles, sino que va adquiriendo forma a partir de una base de colores».

En primer lugar, observamos que las referencias cromáticas son abundantísimas, aunque la variedad de la paleta no es muy extensa. En estas estrofas aparecen algunos de sus colores predilectos y —a excepción del negro— coinciden con los que proliferan en la lírica renacentista. Algunos de ellos son designados mediante el adjetivo exacto, otros están metaforizados. Veamos cómo Góngora maneja estos mismos colores con su peculiar «pincel barroco»:

- El *verde*.— Se expresa casi siempre con el propio término. Este color, junto al amarillo y el blanco, contribuye a configurar el *locus amoenus* que alberga a los enamorados. En nuestro fragmento contamos con *almendra verde* (v. 201), *verdes juncos* (v. 204), *verdes márgenes* (v. 219), *verde soto* (v. 248), *verdes celosías* (v. 311). Pero también deben anotarse vocablos como *laurel* (v. 178), *hierba* (v. 179), *mirtos* (v. 211) o *grama* (v. 216), que reflejan esa “sugestión colorista” a la que alude Dámaso. La naturalidad renacentista es superada en virtud de la cuasi mágica superposición de colores que se produce en los versos comentados más arriba: «entre dos mirtos que, de espuma canos/ dos verdes garzas son de la corriente».
- El *blanco* designa, en el episodio amoroso: a) El cuerpo de Galatea, mediante la palabra exacta (*blanco pecho*, v. 244) a través de metáforas de corte petrarquista, como «nieve», «cristal» o «marfil»: *carcaj de cristal* (v. 243), *la nieve de sus miembros* (v. 180), *cristal mudo* (v. 192), *marfil* (v. 299), *fugitivo cristal*, *pomos de nieve* (v. 329); b) El estado psicológico de amor o de turbación (referidos a Galatea): *grillos de nieve*, *plumas de hielo* (v. 224), *estatua helada* (v. 232); c) Elementos de la naturaleza: el arroyo es un *sonoro cristal* (y aquí, el término de la naturaleza entra en correlación con el personaje femenino: el *cristal mudo* que es Galatea); los bienes rústicos: *blanca mimbre* (v. 204), *copo de manteca* (v. 204), *mirtos canos* (v. 211), *leche exprimida* (v. 255); las flores: *jazmines* (v. 179), *azucenas* (v. 220), *blancos alhelíes* (v. 334); las aves: *garzas* (v. 212) y *palomas* (v. 319).
- El *rojo* aparece a través de metáforas. En el inicio del episodio, como contrapunto de la albura del blanco, anuncia la fogosidad del personaje masculino. Así, en la estrofa 23, la candidez de la ninfa queda contrastada a través de los términos referidos a lo ígneo, que “colorean” las pasión de Acis: *sol ardiente* (v. 178) y *abrasar* (v. 184). Y, más adelante, con la irrupción de Acis: *ardientes aljófares* (v. 187), *caluroso* (v. 210), etc. Incluso cuando el enamorado baña su rostro en el arroyo, el agua no se mueve, sino que «bulle» («bullir sintió del arroyuelo», v. 219). El color ígneo vuelve a encenderse cuando Acis consigue enamorar a la ninfa, «sin romper muros, introduce fuego» (v. 296), es decir, sin desmontar el blanco exterior (la prudencia, la medida) hace penetrar el rojo de la pasión. De nuevo, estamos ante la superposición de colores. Y, finalmente, cuando está a punto de consumarse el amor entre Acis y Galatea, diversos términos designan al rojo, aunque metafóricamente. En una misma estrofa hallamos tres alusiones, en el momento culminante de la pasión amorosa: las palomas juntan los *rubíes* de sus dos picos (v. 330), lo que incita a Acis a besar el *clavel* (v. 331) de los labios de Galatea, comparados con *dos hojas carmesíes* (v. 332).
- El *dorado* está citado directamente en la calificación suntuaria del *arpón dorado* (v. 244) y el *coturno dorado* (v. 300).

- El *amarillo* aparece sugerido por el sema de la palabra, referido a: a) Elementos de la naturaleza: el *ruiseñor* (v. 182), los *soles* (v. 184), las *estrellas* (v. 185), el *rayo* (v. 301) y la ofrenda rústica de la *miel*, definida como *rubio hijo de una encina hueca* (v. 206), como *néctar* unido a la *primavera* (v. 208) o como *cera* (v. 206); b) El cabello y bozo de Acis: el poeta precisa que el cabello de Acis se asemeja al sol –tópico renacentista– cuando éste está a punto de esconderse por completo (Micó, 2001: 62) («del casi tramontado sol aspira/ a los confusos rayos, su cabello», v. 277-278). Lo que implica, entonces, otra superposición de colores: la cabellera del joven es del color del crepúsculo, rubicundo. Las sensaciones pictóricas son nítidas. En cuanto al color del bozo, la metáfora se torna complicada: «flores su bozo es, cuyas colores/ como duerme la luz, niegan las flores» (v. 278-279). La *luz* es la de los ojos de Acis (recuérdese el v. 180: «de ambas luces bellas...»): aquella *duerme* porque éstos están cerrados y, en consecuencia, las flores no dejan ver sus colores. Los términos *colores* y *flores* no tienen por qué sugerir el color amarillo, sino más bien esa mezcla de tonalidades a la que hemos aludido anteriormente.
- El *negro*. El poeta acude al tono más oscuro en una sola ocasión, para oponer vistosamente el color de los *blancos alhelies* al de las *negras viölas* que caen sobre el tálamo nupcial, siguiendo la expresión virgiliana «et nigrae violae sunt». Este contraste se ha visto como recurso puramente formal, pero también, según hemos anunciado más arriba, para introducir la dualidad conceptual Eros-Thanatos.

## 5. Conclusiones

En el tratamiento del tema amoroso en el *Polifemo* gongorino se percibe la presencia del código del amor cortés y del neoplatonismo petrarquista, pero también una novedosa inclusión de una sensualidad en la que participan todos elementos de la naturaleza y que acerca el poema a nueva sensibilidad. El episodio sensual entre Acis y Galatea permite, por una parte, un análisis de la conjunción de temas renacentistas —la armonía, el mito de la Edad de Oro, el conflicto entre *arte* y *naturaleza*— y temas barrocos —la desmesura, la artificiosidad, el desorden—. Por otra, ofrece un repertorio de imágenes petrarquistas que ya había sido asimilado a la lírica española durante el siglo XVI, pero que Góngora logra emular al introducir las en su lenguaje poético barroco. Hemos encontrado un mayor número de imágenes petrarquistas en la descripción de la belleza femenina, donde el poeta cordobés sigue de cerca el canon renacentista. Son escasas las referidas a la belleza masculina de Acis, y especialmente significativas las que aparecen en el relato del enamoramiento y consecución del amor, así como en la descripción de la naturaleza como marco del episodio sensual. En cuanto a los valores estructurales del poema, es preciso notar la elección de una estrofa italianizante (la *ottava rima*) y la tendencia hacia la bimetración y la correlación, además de algún caso aislado de ciertas fórmulas o tipos de hipébaton de raigambre petrarquista. Por último, en lo que atañe a los valores léxicos, Góngora reúne en su *Fábula* los colores de la paleta cromática propia del Renacimiento, colores que su barroco pincel manipulará con el logrado propósito de abrir nuevos caminos en la expresión poética.

## 6. Obras citadas

- ALONSO, Dámaso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1966.
- : *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- : *Obras completas. Góngora y el gongorismo*, VII, Madrid, Gredos, 1984.
- : «Originalidad del Polifemo (Góngora y Marino)», en *Historia y crítica de la literatura española. Siglo de Oro. Barroco: Primer Suplemento*, Aurora Egido (coord.), Barcelona, Crítica, 1992, pp. 226-229.
- BALL, Robert J.: «Imitación y parodia en la poesía de Góngora», *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Evelyn Rugg, Alan M. Gordon (coords.), Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 90-93.
- BLANCO, Mercedes: «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 31-68.
- BONILLA, Rafael: *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación Provincial, 2006.
- : «Con arguta sambuca il fier sembiente: La Polifemeida de Giovan Battista Marino», *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*, Granada, Junta de Andalucía, 2008, pp. 181-218.
- : «Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle y Caviedes», en *La fábula mitológica a nueva luz*, Alain Bègue y Jesús Ponce (eds.), monográfico de *Lectura y Signo*, 2010, pp. 241-276.
- : «Neoclásica y disidente: la *Fábula de Polifemo* de Francisco Nieto Molina. Estudio y edición», *Revista de Literatura*, vol. LXXIV, 147, 2012, pp. 207-248.
- CABANI, M<sup>a</sup> Cristina: *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, M<sup>a</sup> Rita Coli (trad.), Málaga, Anejo LXVII de Analecta Malacitana, 2007.
- CABELLO, Gregorio: «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí», *Estudios Humanísticos*, 12, 1990, pp. 255-277.
- : «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (2a parte)», *Estudios Humanísticos*, 13, 1991, pp. 57-75.
- CANCELLIERE, Enrica: «Dibujo y color en la *Fábula de Polifemo y Galatea*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (coord.), I, Barcelona, PPU, 1992, pp. 789-798.
- CARNERO, Guillermo, DEACON, Philip, GIES, David T.: «El Rococó poético», *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, I. Guillermo Carnero (ed.). Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 221-229.
- CASTILLEJO, Cristóbal de: *Fábulas mitológicas*, Blanca Perinán (ed.), Viareggio-Lucca, Mario Baroni Editore, 1999.
- COSSÍO, José M<sup>a</sup> de: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998.
- COSTA, Angelina, *La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*, Córdoba, Diputación Provincial, 1984.
- CRESPO, Ángel: «Introducción» a Francesco Petrarca: *Cancionero*, Barcelona, Ediciones B, 1983, pp. 1-117.
- CRUZ, Anne J.: *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1998.
- CRUZ CASADO, Antonio: «Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*, 49, 1990, pp. 51-59.
- : «El Polifemo a lo divino (Salamanca, 1666) de Martín de Paramo y Pardo: deudas gongorinas», en *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, J. Roses (ed. y coord.), Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 89-106.

- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: *Estudios y ensayo sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- FUCILLA, Joseph G: *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Revista de Filología Española. Anejo LXXII, Madrid, 1960.
- GALLARDO, Carmen: «El mito y sus interpretaciones: lecturas del mito clásico en la ‘Edad de Oro’», *Edad de Oro*, 24 (2005), pp. 81-92.
- GARGANO, Antonio: «Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad», en *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*, Begoña López (coord.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 123-148.
- GÓNGORA, Luis de: *Fábula de Polifemo y Galatea*, Alexander A. Parker (ed.), Madrid, Cátedra, 2000.
- JAMMES, Robert: *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- MANERO, M<sup>a</sup> Pilar: *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- : *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MICÓ, José M<sup>a</sup>: *El Polifemo de Luis de Góngora, Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001.
- NAVARRO, Rosa, Edición, introducción y notas a Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, Madrid, Castalia, 1990.
- O’CONNOR, Thomas Austin: «Sobre el bozo de Acis. Una apostilla a los versos 279-80 del Polifemo de Góngora», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 68 (1992), pp. 143-148.
- OROZCO, Emilio: *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- OSUNA, Rafael: «Bodegones literarios en el Barroco español», *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 23 (2), 1968, pp. 206-217.
- PARKER, Alexander A.: *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986.
- : «Introducción», Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 23-129.
- PETRARCA, Francesco: *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1992.
- POGGI, Giulia: «“Mi voz por dulce, cuando no por mía”: Polifemo entre Góngora y Stigliani», en *Góngora hoy VII. El Polifemo*. Joaquín Roses (ed.), Córdoba, Diputación Provincial, 2005, pp. 53-74.
- PONCE, Jesús: *El Polifemo. Eros y elipsis*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2011.
- POZUELO YVANCOS, José M<sup>a</sup>: «La Fábula de Polifemo como poema narrativo», en *Philologica. Homenaje al Prof. Ricardo Senabre*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 435-460.
- REYES CANO, José M<sup>a</sup>: «Sobre el diálogo filográfico en el Renacimiento: los “Asolanos” de Pietro Bembo», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo (coords.), I, Barcelona, PPU, 1989, pp. 541-560.
- VILANOVA, Antonio: *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid. Revista de Filología Española, 1957.