

DÁMASO ALONSO

EL POLIFEMO, POEMA BARROCO

EL *Polifemo* DE GÓNGORA, COMO EJEMPLO DE POEMA BARROCO

El canto del ciclope en las fábulas polifémicas del barroco. Al querer estudiar la *Fábula de Polifemo y Galatea* como ejemplo de poema barroco, lo primero que ocurre es compararlo, con los poemas más próximos en el tiempo, que cantaron el mismo tema: los de Marino (los sonetos polifémicos, anteriores al poema de Góngora, y el nuevo tratamiento de la fábula, posterior a Góngora, en *L'Adone*); el poema de Stigliani y el de Carrillo.

Una comparación conjunta no se podría hacer sino en la parte común a los cuatro, es decir, en el canto de Polifemo, pues ya dijimos que en Stigliani casi no hay más que el canto, que en Marino es enormemente predominante, y que en Carrillo lo es aún en sumo grado. Stigliani, dijimos, charla incansablemente y repite¹; Marino amplía y es desordenado; evidentemente, los dos escribieron casi como improvisadores. Carrillo, por el contrario, se adhiere a Ovidio y le sigue muy próximo y trata, en parte, de ordenarlo a la moderna². La comparación del espacio que cada poeta dedica al canto de Polifemo resulta bien elocuente: Stigliani, 472 versos; Marino³, 191; Carrillo, 120; Góngora, 104. Y más elocuente aún, el porcentaje de lo que ocupa el "canto" dentro de cada uno de los respectivos poemas (o conjunto de sonetos, en Marino): en Stigliani, un 95 por 100; en Marino, un 57 por 100; en Carrillo, un 43 por 100; en Góngora, un 20 por 100. He aquí, pues, cómo, en un primer acercamiento al poema, el de Góngora, desde su misma intención, desde su organización, se nos revela como algo esencialmente distinto.

El personaje Polifemo y su canto, tema barroco. Si en los principios del poema de Góngora Polifemo es sólo un monstruo de ferocidad,

dotado por la naturaleza de enorme estatura y descomunales fuerzas, pero señalado por ella con su grotesco único ojo, más adelante, al llegar al "canto" del cíclope, el lector percibe algo nuevo: hay una veta de dulce ternura en aquella alma monstruosa.

La ternura y la fiereza en un solo ser: dos contrarios en un solo sujeto. He aquí una complicación, tan grande y tan interesante, que en seguida se nos ocurriría suponerla invención de Góngora.

Nada de eso: en realidad, Góngora inventó poco en este punto. Esa complicación, creada por el arte en un alma humana, tiene más de 2.200 años, por lo menos. Esa coincidencia de contrarios en Polifemo, la hallamos ya en Teócrito (que florecía por los años 276 antes de Cristo): y Teócrito sabía muy bien que manejaba un viejo tema, pues llama a Polifemo "arcaico"⁴. Esa misma complicación psicológica del héroe la encontramos en Ovidio, y de él pasa a todos los imitadores: está en Marino, en Stigliani, en Carrillo. . .

Góngora la recibe y no la exagera. No iba quizá por ahí su temperamento. Hay pormenores deliciosos, en Ovidio, como el ya apuntado en Teócrito, de los dos oseznos —tan igualitos que apenas se pueden diferenciar—. Polifemo los ha cogido en la alta montaña para que Galatea juegue con ellos; Marino⁵ vio la graciosa ternura de este prepuesto regalo. Hasta, entre nosotros, Barahona de Soto lo comprendió también⁶. Góngora —probablemente el color de los oseznos no servía para sus fines— lo desdeña.

Góngora, aunque no especialmente atento a la ternura, puso, claro está, también matices tiernos en la voz del cíclope, el cual puede con justicia pedir a Galatea:

. . . escucha un día
mi voz, por dulce, ya que no por mía.

Ha reducido y ha condensado: las alabanzas introducidas con comparativo las ha limitado a una octava. Esta condensación resulta patente si consideramos algunas estrofas del canto: una, dedica a los ganados; otra, bellísima, a la miel; en otra, inolvidable, pondera su estatura. . .⁷

La antigüedad grecolatina, al crear este carácter complejo, este monstruo, físico y moral, traspasado de ternura, hizo una invención genial; una de esas invenciones que tienen consecuencias definitivas

en la evolución del arte literario. Góngora, aquí, como todos los demás, es una de esas consecuencias.

GÓNGORA Y EL MOMENTO BARROCO

Y si ahora meditamos un instante en esa predilección del barroquismo por la historia de Polifemo (Marino, Stigliani, Carrillo, Góngora, y, luego, Lope y tantos más), 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 un tema interesante para ese siglo, porque era desmesurado; y luego, porque encerraba esa tierna y terrible contradicción temperamental.

Y así, el Polifemo de Góngora es desmesurado en la descripción inicial; tiernamente gigantesco, o gigantescamente tierno, en su canto.

Pero en Góngora —y por primera vez en la literatura del mundo— el tema barroco del canto fue una pieza sólo para la organización, la estructura barroca, de un verdadero poema.

El Polifemo de Góngora, poema temático. ¿Cómo explicar esto? La *Fábula de Polifemo y Galatea*, que tanta musicalidad exterior tiene, y tanto y tan desbordado hervor de fuerzas naturales encierra, produce en el lector una impresión sinfónica. Góngora la pensó —o, por lo menos, genialmente la intuyó— en una distribución de temas distintos. Son temas, se diría, musicales.

La dedicatoria: la caza. Desligada de la *Fábula*, la dedicatoria nos introduce en el estruendo de la caza; el tono personal del poeta que lleno de humildad se dirige a su patrono⁸ —el Conde de Niebla— se hace grandilocuente al hablar de virtudes o méritos del “excelso conde”. Al final de la dedicatoria Góngora desea estruendos de trompa apoteósica: si mi Musa, dice,

puede ofrecer tanto
clarín (y de la Fama no segundo)
tu nombre oirán los términos del mundo.

Pero quitado este final bombástico —que la adulación exigía (y que quizá era necesario para que el breve poemita que por sí forman

esas tres estrofas pudiera tener una terminación súbita), la "Dedicatoria" está, sí, llena de lejanas resonancias de trompa, pero es de trompa de caza; vemos rápidamente esbozadas en ella, en dibujos que no se borrarán de nuestra retina, el pájaro cetrero que se alisa la pluma con el pico, el caballo generoso que se revuelve y tasca y muerde el freno que le reprime, los lebreles atraillados, que gimen pugnando por romper su atadura. Un momento de pausa: el poeta va a recitar sus versos al gran señor.

LOS TEMAS DE LA FÁBULA

Prescindamos de esta magnífica, matizada, intensa unidad inicial (en tres estrofas). Nos queda, entonces, la verdadera *Fábula*. Góngora la intuyó como una serie de temas de amor hacia Galatea, hacia la belleza: el amor del monstruo; el amor de toda una isla; el amor de Acis. Sólo el amor de Acis armoniza con la belleza de Galatea: sólo él será correspondido. El amor de Polifemo, amor monstruoso, grotesco, es repelido, antitético de la Belleza. En el centro, el amor de la isla es como un hervor incontenible de fuerzas de la naturaleza engendradora. Aparte, el tema de Belleza: Galatea.

Estos temas se suceden, se sustituyen, se contrastan.

Es esta distribución temática y la sustitución, ya por matices, ya por tremendo contraste, de los temas, lo que da al *Polifemo* su carácter ejemplar de poema barroco, lo que por la perfecta intuición del conjunto y de las partes hace del *Polifemo* el mejor poema barroco europeo⁹.

Tema de Polifemo. Un mar azul y plata, una isla, un llano cenizoso, una tenebrosa caverna donde vuelan aves nocturnas, de mal augurio, un habitante de esta caverna: un ser monstruoso, Polifemo. Este es el orden de las estrofas 4-7, comienzo del poema; el poeta apunta en dos versos (estrofa 4, versos 19-29) un feliz mar de plata, para sumergirnos en seguida en las lobregueces telúricas. La estrofa 5 y la 6 son dos pequeñas obras maestras de la poesía barroca: el paisaje tétrico y ensombrecedor surge así, como en un prenuncio del paisaje romántico. ¡Cuán lejos de los prados verdes, de los arroyos de plata de la tradición renacentista!

La octava 5 es la estrofa de la tenebrosidad; en la sombra absoluta están las fuerzas del mal, como representadas en esas aves infaustas

que vuelan en la caverna. Pero en la oscuridad profunda hay aún un equilibrio, un acompasado batir de alas de las aves agoreras.

En la estrofa 6, el dinamismo que todo lo va a distorsionar está indicado en el mismo comienzo: porque la caverna es ahora un enorme bostezo telúrico. Y algo hay como de terremoto en el aparente desorden y descolocación de todos los elementos de la octava. A la inmediata cercanía del horrible Polifemo —ya nombrado en esta estrofa— podemos atribuir la conmoción: se diría como los compases anunciadores de la aparición del monstruo.

Y llega la descripción de Polifemo, y de su fiereza, y de las frutas de su zurrón, y de su instrumento y su terrible música (estrofas 7-12). La selva se perturba, el mar se alborota, huyen asustados los bajeles. “¡Tal la música es de Polifemo!”, exclama el poeta, y parece en su exclamación cerrar y condensar todos los espantos de la música y de la figura del gigante.

Tema de Galatea. El choque u oposición contrastada de los temas no puede ser mayor. Tras el estruendo, un silencio breve y entran ahora, dulcemente, las palabras de la estrofa 13, que irán creciendo hacia color:

Ninfa, de Doris hija, la más bella
adora, que vio el reino de la espuma.
Galatea es su nombre y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma...

Imaginamos la orquesta, después de derrumbarse verticalmente el estruendo polifémico de la estrofa anterior, entrar ahora dulce y alegremente con sus más juveniles y graciosos colores claros. Y al final de la octava, un pequeño nódulo de colores blanco radiante, azul con ojos de oro, sobre un fondo mítico de bellas diosas —Venus, Juno— en que se nos disuelve un momento la forma humana de Galatea.

La cual reaparece otra vez, ahora diosa, mujer, entre blanca y rosada, como en un “boudoir”, o como en un pequeño esmalte de galanterías, en la estrofa 14.

La descripción de Galatea es bellísima, suavísima. En algún momento puede —en esa estrofa 14— llegar casi a lo convencional, pero con originalidad en la “academia”. Obsérvese que hemos sido llevados en el metaforismo que empleamos para explicar nuestras reacciones de lector, del mundo musical al de la pintura.

Y es la descripción de Galatea muy breve: en realidad termina con el verso 4º de la estrofa 15¹⁰. Y aun esos cuatro versos sirven más bien de anuncio o introducción a un subtema que va a seguir.

Subtema de transición: amor de las divinidades marinas. Subtema, porque es como una variación o una segunda fase del de Galatea. Nos ha descrito Góngora la belleza de Galatea; nos representa ahora su desdén. Dos divinidades o semidioses del mar, Glauco y Palemo (o Palemón), la aman: a los dos desdeña. Las dos estrofas están llenas de materia marina y de colores fríos (*crystal, plata, verde, cerúleo*) —hasta el *coral* que ahí se menciona también, por ser “tierno” no podía ser rojo, según la erudición que manejaba el poeta.

El desdén de la ninfa está subrayado con su huida (estr. 17): huida física que se parece a tantas otras de las que nos reseñan las *Metamorfosis* de Ovidio: ninfas desdeñosas que huyen de sus enamorados (como Dafne del mismo Apolo). Por eso el poeta compara, indirecta e ingeniosamente, la huida de Galatea con la de Eurídice y con la carrera de Atalanta (que, en el fondo, huía de sus pretendientes con vencerlos en la carrera).

El ambiente marino de estas estrofas, y su bajo color sirven así muy bien como transición, sobre la que va a resaltar la descripción de Sicilia y de su feracidad.

Tema de Sicilia: la abundancia. Pasamos ahora a colores calientes: es la primavera y el verano de Sicilia; es la abundancia; es la potencia incansable de la naturaleza engendradora. El poeta ha intuido una técnica para presentar ante nuestros ojos los frutos dispares de la naturaleza: racimos, frutas, cereales, lana, vino. Ha necesitado presentarnos todo esto, produciéndonos una sensación de abundancia, de plenitud; y produciéndonosla rápidamente, acumuladamente (en dos estrofas, 18 y 19). La correlación poética lo hace posible. Estas dos estrofas forman dos curiosos triángulos de materia, uno por octava.

en esta técnica constructiva del *Polifemo* son un modo orquestal de terminar una parte.

Acis, el amor y el verano. En las dos estrofas anteriores predominaba un color sombrío (“nocturno el lobo de las sombras nace”). Vamos a pasar al tema de Acis: bella virilidad, sol deslumbrante, fuerza del estío.

Pero el poeta no ha querido esta vez lanzar el nuevo tema en toda su intensidad contra las tinieblas del anterior. El tema de Acis tiene como una estrofa de introducción dedicada a Galatea (estrofa 23); en seguida veremos que esa palabra “introducción” es un término impreciso, que esta estrofa tiene una misión estética más importante. Es el verano: pero es un umbráculo que crea un oasis; es un delicioso sitio de sombra, un “lugar ameno”, con su fuente y su prado de verde hierba, donde cantan los ruiseñores. Allí Galatea se queda dormida. Afuera hay una ardiente sequedad abrasada por el sol del estío. Es curioso: el poeta ha dejado suave el contraste entre la nocturnidad de la estrofa última de los daños de amor (estrofa 22) y el delicioso escenario en el que Galatea se queda dormida, va a marcar ahora musicalmente, se podría decir orquestalmente, el contraste entre el verde lugar de húmeda sombra y la dureza del ardiente verano; entre Galatea, una ternura dormida, y Acis, una fuerza despierta y acalorada; entre la feminidad y la masculinidad. El contraste ha sido buscado por el poeta de la manera más deliberada. Las más dulces palabras —presididas por una que es clave de las demás: “la armonía”— describen suaves cantos, sueño iniciado, belleza recién dormida, en los cuatro últimos versos de la estrofa 23. Fuego, sol, ladridos furibundos —en un *tutti* de máxima sonoridad—, son las imágenes del tema del estío, que sirven para anunciar la inminencia del héroe: Acis llega, viril, abrasado él también, todo sudor ardiente. Es necesario transcribir aquí los versos de este violento contraste, otro de los que más claramente señalan la estructura de múltiples choques, de múltiples conflictos barrocos, como fue intuido todo el poema:

... Dulce se 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.

Salamandria del Sol, vestido estrellas,
latiendo el can del cielo estaba, cuando
(polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares, sudando)
llegó Acis...

Acis, acalorado, bebe. Ha visto a Galatea dormida, y la contempla largamente. Sigue (estrofa 25) una brevísima descripción de Acis —venablo de Cupido. El subtema de la duda entre amor o culto religioso a Galatea, surge de nuevo un instante.

Juegos del enamoramiento. Comienza ahora una larga serie de estrofas (26-39) en las que se desarrolla todo el proceso del enamoramiento entre Galatea y Acis. Si antes se nos han ocurrido imágenes casi siempre musicales, o en algún caso pictóricas, para traducir nuestras sensaciones ante el poema, ahora es una sucesión de escenas de *ballet* lo que contemplamos. Colabora en esta impresión la mudez de los personajes: en la *Fábula* no se oyen nunca palabras (salvo, después, el largo canto de Polifemo).

Acis se mueve en la escena: ha dejado sus ofrendas —almendras, manteca, miel— al lado de Galatea, que duerme; y ahora Acis se está lavando las manos y el rostro en el arroyo.

Al ruido, y al levantarse de un vientecillo Galatea se ha despertado; salta en pie. Tiene miedo: ha oído ruido. Ve las ofrendas. Teme su peligro. ¿Serán de un sátiro? ¿De Polifemo? No. ¿Cómo esos violentos monstruos hubieran respetado su sueño? ¿De quién serán? Y en su corazón hay ya agradecimiento. Pero Amor quiere más, quiere vencer el desdén amoroso de Galatea. Coge un arpón de los dorados, y se lo lanza al pecho a la ninfa.

Galatea está inquieta, siente algo nuevo, su inquietud se calmaría si pudiera conocer al donador de las ofrendas. Le llamaría... pero no sabe su nombre. Quiere buscarle. Y allí en la umbría, echado, encuentra a Acis: el taimado muchacho finge hallarse profundamente dormido.

El fingimiento tiene éxito con Galatea: le cree dormido, y, apoyada en un solo pie, se inclina sobre él para contemplarle; nótese la actitud, teatralizada, tan de pieza de baile escénico. Y ahora cambia de posición y le mira: ve su recia trama de hombre, su cabello y el

bozo que apenas le cubre las mejillas. Hay una belleza y una fuerza rural en Acis, que enamora a Galatea; no se sacia de mirarle.

Y el pícaro Acis sigue fingiéndose dormido, pero no se pierde movimiento de Galatea, y sabe leer lo que en el corazón de la muchacha está pasando. Luego, de repente, se pone en pie y ceremoniosamente se inclina para besar —como en religiosa adoración— el coturno de Galatea. Gran susto de ésta... pero se le pasa pronto. Y levanta a su adorador, permitiéndole, risueña, permanecer a su lado.

Lo aéreo e inocentemente malicioso, el movimiento y las simples reacciones psicológicas que se pintan en estas estrofas se nos proyectan en la retina con movimiento de juegos escénicos: todo mudo y rítmico. Escenas, digo, como de *ballet*, en las que Góngora ha derrochado gracia, ligereza, matización psicológica... Todo tan ligero, tan adorablemente refinado, que uno no puede menos de maravillarse. ¿De dónde le venían estas gracias al racionero cordobés?¹¹

Unión de Acis y Galatea. Buscan los ya enamorados un sitio umbroso, bajo una peña; por delante de ellos trepan unas hiedras que forman como una celosía natural (estrofa 39).

... Sobre ellos comienza a caer una lluvia de negras violas y blancos alhelíes.

Tema de Polifemo: tema de Galatea. Vuelve a producirse un fuerte contraste, también esencialmente musical. Recordemos la lluvia de "negras violas, blancos alhelíes" cubriendo la pareja de enamorados.

De repente echa mano Góngora de las mayores sonoridades, y surge una visión de humo y fuego:

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...

Hemos pasado de pronto, de la ternura y la suavidad, a la más abrasada dureza. Es el carro del Sol: va cansado, de tarde, inclinándose al océano por Occidente. Esa visión inmensa, de mito astronómico, en enorme contraste con lo que antecede, introduce ahora unos cuantos versos donde todo es gigantismo: Polifemo y su ambiente. El gigante se ha sentado en lo alto de una roca, y desde allí ha empezado a tocar su zampoña... (estrofas 43-44).

Pero Galatea lo ha oído. Se pasa aquí otra vez, en pocos versos, al tema de Galatea: los endecasílabos expresan ahora el miedo de la ninfa. Véase el paso del tema de Polifemo al de Galatea dentro de la misma estrofa:

Arbitro de montañas y ribera,
 aliento dio en la cumbre de la roca
 a los albugues que agregó la cera,
 el prodigioso fuelle de su boca;
 la ninfa los oyó, y ser más quisiera
 breve flor, hierba humilde, tierra poca...

Teme por su amor (y ahora ya el poeta nos anuncia que morirá por la venganza de los celos del cíclope).

Pero éste, después del preludio con la zampoña, va a comenzar su canto: el poeta, temeroso de su incapacidad para expresar las palabras del cíclope, pide a las musas que sean ellas las que lo refieran (estrofa 45).

Y sigue el canto de Polifemo (estrofas 46-58), de cuya belleza y cuyo contraste interno entre monstruosidad y ternura —tan hondamente barroco— hemos hablado al principio.

La venganza del cíclope. El canto queda interrumpido, pero no el dolor de Polifemo —porque unas cabras han entrado a unas vides. Desaparece el Polifemo tierno, y, ya sólo duro pastor, a pedradas las espanta, no sin que las piedras caigan cerca de donde estaban Acis y Galatea, los cuales asustados huyen hacia el mar.

Ahora todo se precipita: el jayán los ha visto, y lleno de furia sacude un bosque de antiguos árboles, y arrancando la punta de la alta roca la lanza sobre Acis. Invocadas las deidades marinas, hacen que la sangre y el cuerpo de Acis se transformen en agua fluyente; así llega al mar, y en él a Doris, que le llora, le saluda yerno y le aclama río.

No encontramos en el final el desarrollo esperable del tema de la venganza y de la transformación. Quizá el poeta iba cansado¹². Quizá creyó que el efecto de la venganza quedaría resaltado con una terminación abrupta. Quizá, sin saberlo, participaba en esa impaciente estética española de los finales, que llevaba, por ejemplo, a Lope,

a desmoronar —últimas escenas de la tercera jornada— el enredo más amontonado, en unos pocos minutos y unos pocos versos.

Los contrastes temáticos en el Polifemo de Góngora. Debemos ahora preguntarnos qué valor o qué sentido tienen estos contrastes del *Polifemo* gongorino, que, dentro de la literatura española, señalan a esta pieza como de una estructura excepcional: poesía que va hacia música sinfónica.

Para explicarlos hemos echado mano, una y otra vez, de comparaciones musicales. Ahora debemos expresarnos en elementos puramente estilísticos. No cabe duda de que en la mayor parte de esos contrastes el poeta ha establecido, en sucesión temporal inmediata, no sólo conceptos contrastados, sino que también ha elegido voces acomodadas a esos conceptos, imágenes adecuadas para grabármolos más, etc. El contraste se produce, pues, doblemente, en el plano del significado y en el plano del significante. El significante sirve entonces para reforzar y matizar el mismo contraste que entre los conceptos se establece. El influjo del significante sobre el significado puede ejercerse en una voz, o en un verso entero o en una estrofa, o en partes mayores de la estructura de un poema; el choque, la contraposición temática en el *Polifemo*, dan a éste una estructura originalísima y son un excelente ejemplo del valor expresivo del significante sobre partes mayores de un poema¹³.

En la poesía barroca, en su mejor representante europeo, don Luis de Góngora, el reforzamiento del significado por el significante no se produce sólo en unidades pequeñas (por ejemplo, una palabra expresiva, o la aliteración de un verso, etc.), sino en grandes unidades, en la relación mutua o contraste entre dos partes del poema, representante cada una de un tema. Una de las más extraordinarias características del arte de Góngora, es que su verso y su poema son una constante modificación intensificada del vínculo entre significante y significado.

Podemos llegar a esta conclusión: en el poema barroco existe la tendencia hacia un límite ideal que sería la constante acción expresiva del significante sobre todo el significado, a lo largo de todo el poema.

El *Polifemo* de Góngora se aproxima a ese límite.

 GRAN INFLUJO TRADICIONAL Y DESEO DE EXPRESIÓN NUEVA

Góngora pertenece a un momento que es en sí mismo cruce, conflicto, dos contrarios en un sujeto. Mirado por una ladera, el barroquismo no es sino una prolongación del Renacimiento. Este momento, complicado, torturado, retorcido, reelabora los elementos renacentistas, es decir, toda la tradición grecolatina. Ha habido toda una tradición de tratadistas en el siglo xvi que no han hecho sino repetir, en fórmula más o menos variada: "no puede ser buen poeta quien no imite a los antiguos". Esto dice el Brocense y lo repite Herrera, y llega al siglo xvii en Carrillo, y con Pedro de Valencia, y es también la doctrina prevalente para Marino en Italia, y es la que defienden los comentaristas gongorinos¹⁴.

En el siglo xvii están vigentes todas estas teorías: el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. A primera vista, nos parecerá que la originalidad tiene un ámbito muy reducido; que casi no llega a más que a renovar el orden de los elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que se va ahitando. Sería inútil en ese mundo buscar un tipo de originalidad como el de ese rabioso prurito de hoy, que hace que una de las normas primeras para medir el valor de una obra de arte sea apreciar en cuánto se separa o radicalmente distingue de las anteriores. Esta sed representa el triunfo de la personalidad creadora y es una rebeldía, un "no serviremos", que no va más allá del romanticismo del siglo xix, y es quizá la novedad de este movimiento, que no sólo se conserva, sino que aumenta cada día en el mundo contemporáneo.

Góngora, fiel a su época, imita tenazmente. A veces sobre una sola estrofa, y aun un solo verso, se proyectan al mismo tiempo tres o cuatro sombras venerables. (Porque las burlas contra el ardor erudito de un Pellicer o un Salcedo son muchas veces injustificadas.) Góngora imita su *Polifemo*, ante todo, de Ovidio.

Pero claro está que antes de ponerse a la tarea ha leído las principales imitaciones contemporáneas. Es indudable que encontraría útiles sugerencias en Stigliani, en Marino, en Carrillo.

Seguir los itinerarios rigurosos de las voces o de las vinculaciones sintagmáticas más o menos extensas, es difícil: porque son terrenos

pisoteados en todos sentidos, donde las huellas se confunden. Sin embargo, después del estudio de Vilanova resulta mucho más claro que Góngora no sólo imita en el *Polifemo* a Ovidio y en general a los antiguos, y a los italianos, sino que está inmerso, como cualquier poeta español de la segunda mitad del xvi y de los primerísimos años del siglo xvii, en un mundo idiomático poético, que es común, y del que extrae con toda naturalidad cultismos y troquelaciones idiomáticas y aun temáticas. De vez en cuando surge un punto en que la conexión, ya no con la masa, sino con un modelo dado, también inmerso en ella, es segura: y Vilanova plantea y muchas veces resuelve con nitidez esas herencias.

Hay, pues, en Góngora un deliberado designio de imitación. Pero basta repasar las notas y los comentarios al *Polifemo* que siguen en este libro para darnos cuenta de que es una intención superadora: Góngora acendra, pule, intensifica, perfecciona lo que los modelos le dan, aviva y contrasta los colores, aumenta las posibilidades alusivas, aprieta y hace restallantes las imágenes y metáforas. Y sobre todo logra —como veíamos hace poco— que la acción del significante sobre el significado sea, o se aproxime a ser, constante.

Es, pues, su imitación, inquieta, atormentada; y lo es así porque Góngora, hombre del siglo xvii, tiene en el fondo algo distinto que expresar: son monstruosidades nuevas, paisajes sombríos y melancólicos, actitudes desmesuradas, jayanes con corazón de niño tiernísimo, claroscuros de cortante violencia, enorme pasión incontenible, grandes fuerzas de la naturaleza engendradora, belleza cimera y absoluta...

La íntima tragedia del barroquismo es tener que expresar todo esto, dentro de las formas renacentistas. Curiosamente lo extremado y nuevo de lo que hay que decir lleva a exacerbar rabiosamente la imitación, a complicar la forma y trabajarla hasta las cercanías de su rompimiento.

Esta es la lucha que existe dentro de lo barroco: su íntimo torcedor. Hemos visto, en el ejemplo del *Polifemo*, la acumulación y choque en él de diversos tipos de contrarios. Hay una gran contrariedad, un gran conflicto interno en la esencia misma del barroco, que es así un conflicto hecho conflictos, un contraste de contrastes, un choque de choques.

Tratemos de reducir esa multiplicidad a fórmula más sencilla en el mismo *Polifemo*.

EL CONTRASTE DE LO BELLO Y LO MONSTRUOSO

Si de la serie de los más bellos versos, de esas espléndidas criaturas de rítmica fonética que excitan nuestra sensibilidad en la lectura del *Polifemo*, quisiéramos ver cuáles se han grabado más profundamente en nosotros, quizá, como resumiendo el Poema todo, resaltarían dos: un endecasílabo de oscura representación,

infame turba de nocturnas aves

y otro, todo luces de mañana límpida y juvenil:

la alba entre lilios cándidos deshoja.

De un lado, lo lóbrego, lo monstruoso, lo de mal augurio, lo áspero, lo jayanesco; de otro, lilio y plata, lo albo, lo cristalino, lo dulce, la belleza mortal.

Tema de Polifemo; tema de Galatea.

Todo el poema tiene una estructura temática musical, decíamos, pero éstos son los dos temas principales, los que, con mil variaciones, alternan a lo largo de la *Fábula*.

Tema de belleza. El tema de la belleza trae un milenario arrastre. No sería difícil irle encontrando vínculos, antecedentes, siempre de más profunda antigüedad. Pero de vez en cuando se producen en la historia de la Humanidad extraños núcleos, centros de multitudinaria irradiación. El historiador puede (y, en ocasiones, debe) contentarse con subir hasta uno de esos centros.

Busquemos en nuestra lírica culta del siglo xvi y del xvii el rastro de Petrarca, y en seguida lo hallaremos por todas partes: nos lo denuncia siempre un contenido de temas de belleza, y un insaciable análisis del sentimiento amoroso, una masa de metáforas y metonimias siempre reiteradas, una tendencia a la imagen suntuaria y colorista, un gusto por ciertos esquemas distributivos de la materia en el verso en plurimembraciones y pluralidades, etc., y, sobre todo, por la bimetración, ya simple, ya por contrarios. Todos estos elemen-

tos, y muchos otros, señalan la inmensa oleada del petrarquismo. Y esta oleada no se interrumpe al llegar el barroquismo.

El petrarquismo del siglo xvi había intensificado todos esos elementos y el tema de belleza (considerado en su dualidad: una forma y un contenido bello) se había ido aquilatando, acendrando; intensificando sus colores, su, digamos, "manierismo", y su languidez. El aristocratismo literario que resulta, estará representado en España por la poesía culta de Herrera; en Italia, por Tasso. Herrera y Tasso son los educadores de la adolescencia de Góngora: de ahí viene el brillo de los sonetos amorosos de la juventud del escritor, veta que no se le interrumpe nunca en toda su vida. Esta es la tradición en que aún está basado el tema de belleza del *Polifemo*.

En otro sentido (de un modo más ligero, frívolamente galante, exterior) a este punto llega también, en Italia, el arte de Marino.

He aquí una nueva definición: el gongorismo es, en buena parte, el matiz del petrarquismo español a principios del siglo xvii.

El tema de lo monstruoso. Lo mismo que en nuestra *Fábula* al tema de Galatea está opuesto el de Polifemo, así en la realidad del arte barroco, junto al contenido de belleza que desde Petrarca ha ido heredando la poesía europea, hay ese elemento nuevo de que hemos hablado hace poco (nuevo, porque si ha aparecido antes, ha sido sólo en brotes esporádicos). Para expresarlo hay que recurrir a imágenes de violencia: es una sublevación telúrica, una gigantesca subida de savia vital. Hay en el arte barroco unos terribles deseos, un prurito que nunca se sacia. La tradición de belleza, que acabamos de considerar, está como envuelta por una amenazante tromba huracanada, como la delicadeza y la gracia de Galatea por el gigantesco amor del cíclope. Ese impulso no se sabe de dónde viene: se expresa en paisajes lóbregos, en sitios desérticos entre peñascales, como en la caverna ciclópea; estalla en terribles ímpetus como en el amor y el odio de Polifemo; hierve en la terrible feracidad de Sicilia, en su campo de espigas y viñedos. La *Fábula de Polifemo*, en su monstruosidad y en su belleza, es toda como una condensación, como una muestra ejemplar del barroquismo.

Este acezante impulso, este empujón como de fuerzas telúricas, prurito expresivo de lo fuerte, lo abundante, lo lóbrego, lo deforme,

es la nueva aportación del siglo de Góngora: algo semejante bulle por entonces en artes plásticas, en filosofía, en ciencia.

Esto que fermenta es el nuevo espíritu. Es una fuerza contraria a la tradición renacentista, que por entonces la doblega y aun la retuerce, pero no la logra romper. Tendrá aún muchos refrenos en el siglo XVIII. No triunfará sino (ya muy variada) en el siglo XIX y, sobre todo, en el XX. Sus hijos, sus criaturas, somos aún nosotros.

Ese empujón que aborrasca el paisaje y las almas y que tuerce los imitados frontones y las columnas renacentistas, es el elemento positivo, nuevo, del barroquismo: no es, sin embargo, el barroquismo. El barroquismo es el choque frontal de tradición secular y desenfrenada osadía nueva, del tema de la suave hermosura y de los monstruosos ímpetus: el barroquismo no se explica por ninguno de estos dos elementos, sino por su choque. El barroquismo es una enorme "coincidentia oppositorum".

Exacerbamiento del tema de belleza. Naturalmente, en el choque, ambos elementos resultan modificados, y del uno pasa sustancia al otro. Así, en el canto de Polifemo, la ronca voz del gigante se hace tierna, y refleja la hermosura del mundo. Más notable es aún la modificación barroca del tema de belleza.

Es una intensificación que lleva a un prurito de extremos en la descripción de lo bello. No es ya la belleza sólo una sucesión de materias suntuarias, según Petrarca; ya hemos visto que para éste la cabeza es oro fino, cálida nieve el rostro, ébano las cejas, etc. Esa fórmula, hallada por Petrarca, geometrizada por Ariosto, trasplantada ya a Cetina, es la que llega (también como problema matemático) al Góngora juvenil:

...goza cuello, cabello, labio y frente
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente...

Pero en el adulto poeta de la *Fábula de Polifemo* ya sabemos en qué entrelazamiento de lumínicas materias se convierte una belleza de mujer:

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.

Así, lo que en el poeta adolescente era un análisis de elementos de belleza, todos con perfecta y ortodoxa correspondencia, elemento a elemento, en el plano real ("oro" = 'cabello'; "lilio" = "clavel" = 'labio'; "cristal" = 'frente'), resulta en el autor del *Polifemo* un entrecruzamiento de resplandecientes materiales de belleza, que se incrustan los unos en los otros como si se quisieran metamorfosear (pavón de Venus, cisne de Juno; lucientes ojos de su blanca pluma; si ya no roca de cristal de Neptuno).

El "tema de la belleza" y con él el del "amor", que vienen de Petrarca, sufren en el barroquismo una intensificación, un terrible exacerbamiento, que es como el paso o la propagación a este campo, antes sereno, de los nuevos deseos irreprimibles, de las nuevas fuerzas telúricas que bullían pugando por aflorar a principios del siglo XVII. Es decir: volviendo a nuestro lenguaje sinfónico: al sereno "tema de Galatea" (que es toda una tradición de belleza) se le propaga algo del prurito del "tema de Polifemo" (nueva intensificación barroca).

Pero, alejándonos, ya no vemos este entrecruzamiento: y los dos temas se suceden y contraponen bien diferenciados a lo largo de toda la *Fábula*.

Final. Lo sereno y lo atormentado; lo luminico y lo lóbrego; la suavidad y lo áspero; la gracia y la esquivaza y los terribles deseos reprimidos. Eterno femenino y eterno masculino, que forman toda la contraposición, la pugna, el claroscuro del Barroco. En una obra de Góngora se condensaron de tal modo que es en sí ella misma como una abreviatura de toda la complejidad de aquel mundo y de lo que en él fermentaba. Se condensaron —luz y sombra, norma e ímpetu, gracia y mal augurio— en la *Fábula de Polifemo*, que es, por esta causa, la obra más representativa del Barroco europeo.

Pero esto es lo asombroso: Galatea y Polifemo (lo celestial y lo telúrico) se resolvieron —estéticamente— en un organismo único: en

esa *Fábula de Polifemo y Galatea*, ya unidad, ya eterna criatura de arte, prodigio de arte.

DÁMASO ALONSO

Universidad Central de Madrid,
Real Academia Española

NOTAS

¹Tres veces en tres octavas distintas recrimina a Galatea, comparándola con una sierpe o áspid.

²Cambia el orden de las alabanzas y recriminaciones a Galatea (tema que desarrolla en cuatro octavas alternadas: dos de alabanza y dos de recriminación); cambia el orden de los frutos y los ganados, y suprime algunos de los posibles dones; luego, desde la estrofa "No fue naturaleza tan avara", su poema resulta, más bien, ordenada versión de Ovidio con variación estilística; comp. *Estudios y ensayos gongorinos*, pág. 345, nota 55.

³Hablo siempre de los sonetos polifémicos.

⁴Puede referirse sólo a la fábula homérica.

⁵Soneto "Hieri un vago orsacchin, che non lontano".

⁶Comp. *Segunda parte de las Flores de Poetas Ilustres*, Sevilla, 1896, pág. 39.

⁷Quizá el único desfallecimiento de su poema lo haya tenido Góngora hacia el final del canto. Es el pasaje (sugerido por una de las digresiones de Stigliani) en que se relata un naufragio, y el regalo de un arco y aljaba de marfil, que un náufrago le dio, agradecido al hospedaje: Polifemo los quiere regalar a Galatea. Son las estrofas 55-58: demasiado desa-

rolladas, distraen, sin ventaja visible, del movimiento general del canto polifémico.

⁸Digo "patrono" para usar un término habitual; Góngora, probablemente, más deseó el patronazgo que obtuvo ventajas de él.

⁹Entre los de sus proporciones.

¹⁰Este cambio de asunto en la mitad de la octava, va bien con la estructura binaria de ésta, y se da muy frecuentemente en el *Polifemo*.

¹¹Ortega se hacía esa misma pregunta. Viene a la memoria la afición de Góngora a la música, confesada en el célebre interrogatorio del obispo Pacheco.

¹²De ser así, el cansancio habría empezado antes, hacia la estrofa 55, en que se inicia el episodio que le fue sugerido por la lectura de Stigliani.

¹³Véase, pues, confirmada en este ejemplo del *Polifemo*, la exposición teórica que sobre los significantes de mayor extensión hicimos en *Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos*, 3ª ed., pp. 29-33.

¹⁴Véase una excelente exposición de las doctrinas de la imitación poética en los siglos XVI y XVII, en Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, I, pp. 13 y sig.