

LA RUDA ZAMPOÑA DE POLIFEMO: AUTORREPRESENTACIÓN Y PARODIA EN LA “FÁBULA DE POLIFEMO Y GALATEA” DE GÓNGORA

Julio VÉLEZ-SAINZ
Departamento de Filología Española II (Literatura Española)
Universidad Complutense
28040 Madrid
julio.velezsainz@gmail.com

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS GRAN PARTE DE LA INVESTIGACIÓN sobre poesía del Siglo de Oro se ha centrado en los métodos ora metafóricos, ora memorísticos, ora pictóricos en los que los poetas áureos presentan una imagen de sí mismos en sus obras. El primer hispanista en analizar en profundidad estas distintas representaciones fue Antonio Carreño quien ha destacado a lo largo de su carrera en su labor de “desenmascaramiento” de las distintas poses por las que los poetas del Siglo de Oro y el presente se han presentado en los versos, páginas y portadas de sus obras.¹ De este modo, mantiene Carreño la noción de que el autor en el Renacimiento “se configuró como una persona (máscara de la otra) amoldada por [...] una búsqueda de lo trascendente [...] y como exclusión de aquella escritura que no se conformase a esos modelos” (2001: 85). Para Carreño, en el xvii, personalidad literaria y personaje literario se confunden y entremezclan así en prosa como en verso lírico y dramático en un juego de ricos contenidos teatrales. Para Carreño, el mayor exponente del modelo poético de autorrepresentación es Lope de Vega, quien a lo largo de su carrera literaria se presenta como un “inquieto personaje cuyas máscaras (líricas y dramáticas) se van desplazando en continuo rictus teatral: Zaide y Belardo, Belisa, Filis y Amarilis, Marcia Leonarda, Fabio y Tomé de Burguillos” (Prólogo xxxvi). De los trabajos seminales de Carreño nace una tendencia crítica a analizar el *self-fashioning*² o la autorrepresentación en distintos autores áureos. Elizabeth Wright y Enrique García Santo-Tomás se centran en diversos aspectos de la representación de Lope en las obras cortesanas con respecto a Felipe III (Wright) y en su teatro en su inmediata y mediata recepción (García Santo-Tomás). Antonio Sánchez Jiménez ha ampliado el campo de estudio de manera que abarca el ingente *corpus* de la poesía de Lope y establece un análisis de cómo “Lope de Vega se representó a sí mismo en su poesía, ya sea en la figura del narrador o en la de sus numero-

sos seudónimos [por lo que] analizamos el papel activo de Lope en la creación y difusión de su propio mito o mitos” (2). También otros autores han sido estudiados desde este prisma, así, Frederick Luciani analiza la obra de Sor Juana Inés de la Cruz como ejemplo de representación, Ignacio Navarrete ha analizado las metáforas por las que los poetas petrarquistas como herederos de Petrarca, yo mismo he visto cómo Quevedo aparece reflejado en la edición de su poesía clásica (2005) y Carlos Gutiérrez ha analizado las representaciones de Quevedo dentro de toda su obra con respecto a la interacción entre los campos literario y de poder. Pese a este interés, no encontramos todavía un estudio de carácter abarcador que intente analizar los métodos de autorrepresentación de don Luis de Góngora, a la sazón uno de los escritores áureos más interesados en su promoción personal y literaria y que mejor refleja dentro de su obra las tensiones existentes dentro del sistema literario. En el presente estudio nos vamos a centrar en el modelo principal por el que Góngora se acoge a una máscara (por usar un término muy querido a Carreño) concreta en la *Fábula de Polifemo y Galatea*: la del monstruoso cíclope, lo que le otorga a su *self-fashioning* particular un elemento de parodia (como el Bachiller Burguillos de Lope o el yo diegético del *Viaje del Parnaso* cervantino [Vélez-Sainz, 2003]).

Explica Antonio Carreño que durante el Siglo de Oro “El poeta constituye su Yo a través, pues, de una rica secuencia de analogías cuyos términos son con frecuencia fábulas míticas” (1995: 70). Góngora establece su identificación con Polifemo por medio de la zampona que usan tanto el monstruo del poema como la voz lírica del poeta.³ En su *invocatio* al Conde de Niebla, don Luis mantiene que comienza a cantar con este instrumento:

Estas que me dictó, rimas sonoras,
Culta sí aunque bucólica Talía,
Oh excelso Conde, en las purpúreas horas
Que es rosas la alba y rosicler el día,
Ahora que de luz tu niebla doras,
Escucha, *al son de la zampona mía*,
Si ya los muros no te ven de Huelva
Peinar el viento, fatigar la selva. (1, vv. 1-8, ed. Parker 133; el énfasis es mío)

La invocación establece (1) que Góngora canta (“rimas sonoras”), (2) que utiliza una zampona, (3) que ésta es bucólica, aunque sea culta, es decir, que pertenece al mundo de lo pastoril a la vez que (4) alinea su ruda zampona con Talía, musa de lo pastoril y, como veremos, de más ámbitos poéticos. El yo diegético mantiene los mismos elementos que luego describe del arte poético del cíclope:

Las cavernas en tanto, los ribazos [porción de tierra elevada]
Que ha prevenido la zampoña ruda,
 El trueno de la voz fulminó luego:
 Referillo, Piérides, os ruego. (65, vv. 357-360, ed. Parker 149; cursiva mía)

Góngora eleva el tono de su canto al intentar describir la escena, por lo que debe invocar a las Piérides, el resto de las musas. La zampoña ruda de Polifemo antecede o “pre-viene” el trueno de la voz del cíclope, la cual es descrita como un trueno por Góngora y como “dulce” por sí mismo. De igual modo, Polifemo aparece como un poeta pastoril (es un cabrero) que comienza a cantar (el “trueno de la voz”). Llama poderosamente la atención que Góngora escoja describirse al principio del poema como un poeta bucólico que toca una zampoña y no otras posibles descripciones míticas del poeta. Más curioso resulta todavía que escoja utilizar la zampoña cuando Polifemo (que no deja de ser un monstruo con una voz horrorosa) utiliza el mismo elemento en el poema.

La obra de Góngora se identifica con una búsqueda consciente de la oscuridad y de “pureza”. Gutiérrez mantiene en un libro reciente que Góngora en las *Soledades* y el *Polifemo* ejerce una toma de posición bourdieuana que busca presentarse como un “escritor puro y minoritario dentro del campo literario español de las primeras décadas del siglo xvii” (93), visión que coincide con la inmensa mayoría de los exégetas gongorinos desde Alonso. Lo lógico sería, si es que Góngora busca representar su poesía y representarse a sí mismo en terminos míticos, que escogiera otro mito mucho más apropiado para esto: el de Orfeo que canta con su lira apolínea. Tan común era la representación de Orfeo como ideal del poeta que numerosos estudios han llegado a presentar la “voz órfica” del poeta como un *topos* más a disposición de los portaliras áureos.⁴ Al ser hijo de Apolo y la musa Calíope, Orfeo hereda el don de la música y la poesía; cuando tocaba su lira, los hombres, las bestias y las plantas se reunían para oírlo y hacer descansar su alma, por lo que enamoró a la bella Eurídice, la cual murió mientras paseaba con Orfeo al ser mordida por una serpiente. Orfeo en su rescate logra amansar al terrible Cerbero con su música y baja al Hades para intentar resucitarla. Tras tocar una música maravillosa, Hades le permite volver a la tierra siempre y cuando no se vuelva para verla, desafortunadamente, el poeta gira la cabeza justo antes de llegar al mundo y su mujer se deshace.⁵ En todas las versiones del mito, se relaciona a Orfeo con la lira, con Apolo y con la música. La imagen de Orfeo lira en mano atrayendo hacia sí la atención de animales y plantas sirve para reflejar de manera diáfana el deseo de ser escuchados de los poetas, esto es lo que la crítica ha dado en llamar la voz órfica, trasunto de la voz poética en un

registro clásico. Anne Cruz ha estudiado en *Imitación y transformación* las apariciones de la voz órfica en las églogas de Garcilaso.⁶ Tan generalizada estaba la concepción órfica del poeta que la canción V de Garcilaso efectúa una parodia de esta convención cuando indica estar cantando con una “baja lira” (vv. 1-10; 90-91),⁷ por la que Garcilaso se identifica con la figura de un Orfeo cuyo canto es capaz de aplacar el viento y el mar a la vez que enternece a los animales (las fieras alimañas), y acerca a los árboles. Como indica Margaret Wilson de Borland “el tópico es viejo ya en el tiempo de Góngora” (1055). El *corpus* gongorino recoge en múltiples ocasiones la figura mitológica de Orfeo, casi siempre relacionándolo con el ámbito literario. Es interesante “¡Oh cuán bien que acusa Alcino!” (1602), puesto que Góngora utiliza a Orfeo para establecer un paralelismo entre el músico de Tracia y un poeta extremeño:

¡Oh cuán bien que acusa Alcino,
Orfeo de Guadñana,
unos bienes sin firmeza
y unos males sin mudanza!
Pulsa las templadas cuerdas
de la cítara dorada,
y al son desata los montes,
y al son enfrena las aguas. (vv. 1-8; *Romances* ed. Carreño 291)

Antonio Carreira ha descubierto un manuscrito de la época en el que se insertan algunas anotaciones a este y otros poemas, en éste se establece que “Hiçole DON LVIS a un Poeta, i Músico Estremeño, que cantaba tiernamente la brevedad de la vida, i dilación de la esperançã” (Carreira 18). En el mismo *Polifemo*, al cerrar la invocación al Conde de Niebla, Góngora establece que

Gima el lebrel en el cordón de seda,
Y al cuerno al fin la cítara suceda. (estrofa 20)

Góngora utiliza la imagen de la cítara para referirse a la poesía en contraposición a la caza. Como indica García Salcedo Coronel, el último verso se refiere a “a la caça siga la poesía” (7r), es decir, la cítara resulta imagen de la poesía como actividad. Don Luis insiste en la imagen en el panegírico y parangón que establece entre Orfeo y Juan Rufo en “Culto Jurado, si mi bella dama” (1583) donde mantiene que

Que no habrá piedra, planta, ni persona,
Que suspensa no siga el tierno acento,
Siendo tuya la voz, y el canto de ella. (vv. 12-14; *Sonetos* ed. Ciplijauskaité 126)

En la propia disputa sobre la aparición del gongorismo dentro del campo poético del siglo XVII, los cultos tendían a identificarse con los poetas que defendían, lira en mano, el Parnaso de los poetas. El comentarista del cordobés Diego de Salcedo Coronel aclara que se puede dividir todo género de ideas estéticas “en Dos Clases: Vna de Ingeniosos, i otra de Populares: Que a esta División, no Guia aquella Contie[n]da de Apolo, i Marsias; en que fingieron ser Iuezes Minerva i Midas. Minerva por la Delicadeza del Ingenio, Simulacro de los Sabios; Midas por las Orejas de Bruto, Simbolo de los mas Sencillos” (H. VIII). Para Salcedo, Apolo y Minerva (que desecharon la zampoña y tocan la lira) cantan en el idioma de los entendidos e “ingeniosos” (se refiere al gongorismo) mientras que Marsias y Midas (que tocan la zampoña) representan respectivamente a los poetas y los lectores más sencillos. Es decir, si bien la música órfica le permitía una fácil equiparación del poeta con el mundo de la poesía áurea, Góngora hace un uso inesperado de otro mito, mucho menos conocido como representación de los poetas en el *Polifemo* pues Góngora identifica su voz lírica con la de Polifemo, monstruoso cíclope que canta sus amores a Galatea. Como se puede observar, el mito de Orfeo nos presenta una posibilidad mítica de autorrepresentación en el contexto poético que resulta muy enaltecadora. En contraste, la ruda zampoña de Polifemo y de Góngora representa un modelo de *self-fashioning* mucho menos halagüeño. Debemos necesariamente preguntarnos por qué.

La respuesta queda seguramente cerca de la conocida ironía, sutileza y autoparodia del cordobés.⁸ Como dejaba claro Salcedo, la lira y la zampoña representan dos maneras distintas de hacer poesía y de expresar dos tipos de música. Horace Parker ha establecido una cierta identificación del “estilo llano” lopista con Orfeo (3-11). Por lógica, el de Polifemo debe representar el opuesto: la excentricidad y la profusión. De hecho, en la Antigüedad clásica la lira de Apolo y Orfeo suponía un modo dórico, lento y temperado, y el modo de la zampoña de Polifemo (y Marsias o Pan, entre otros músicos pastoriles) era todo lo contrario: un modo frigio, rápido y excitante (Bramble 358). Asimismo, la lira se relacionaba con el culto de Apolo mientras que el *aulos* (un oboe doble de viento relacionado con la zampoña)⁹ se utilizaba principalmente en el culto a Dionisos (Wyss 26). Así, por ejemplo, en la *República*, Platón expulsa de su ciudad ideal a los músicos que prefieren el instrumento griego equivalente a la zampoña (flauta polisiríngica) o *aulos*. La discusión entre Glaucón y Sócrates es fascinante:

—¿Y qué? ¿Admitirás en la ciudad a los flauteros y flautistas? ¿No es la flauta el instrumento que más sonos distintos ofrece, hasta el punto de que los mismos instrumentos panarmónicos son imitación suya?

–En efecto, lo es –dijo.

–No te quedan, pues más que la lira y cítara como instrumentos útiles en la ciudad; en el campo, los pastores pueden emplear una especie de zampoña.

–Así al menos nos lo muestra la argumentación –dijo.

–Y no haremos nada extraordinario, amigo mío –dije–, al preferir a Apolo y los instrumentos apolíneos antes que a Marsias y a los suyos.

–No, por Zeus –exclamó–, creo que no.

–¡Por el can! –exclamé a mi vez–. Sin darnos cuenta de ello estamos purificando de nuevo la ciudad que hace poco llamábamos ciudad de lujo.

–Y hacemos bien –dijo él. (*República*, III.10 399 a-e)

En primer lugar, Platón, por medio de Sócrates analiza el efecto que el canto y la música pueden tener sobre el carácter, de este modo, aboga por desterrar los pasajes llenos de lamentos y las armonías lastimeras así como las que inciten a la embriaguez, la molicie y la pereza.¹⁰ Únicamente deben permitirse los acentos de un héroe o la amonestación pacificadora. Para Sócrates únicamente se admitirán la cítara y la lira como instrumentos útiles para la ciudad y, restringida al campo, los pastores podrían emplear el *aulos*. La censura de la zampoña continuó a lo largo del mundo clásico. Por ejemplo, recoge Plutarco que Alcibíades se negó a tocar el *aulos* por ser un instrumento rudo:

Quando ya se dedicó a las honestas disciplinas, oía con placer a todos los demás maestros; pero a tocar la flauta se resistía, diciendo que era ejercicio despreciable e impropio de hombres libres, y que el uso del plectro y de la lira en nada alteraba la figura y semblante que anuncian un hombre ingenuo, mientras que la cara de un hombre que hinche con su boca las flautas, apenas pueden reconocerla sus mayores amigos; y, además, que la lira resuena y acompaña en el canto al que la tañe; mas la flauta cierra la boca, y obstruye la voz y el habla del que la usa. “Tañan, pues, la flauta –decía– los hijos de los Tebanos, pues que no saben conversar; mas nosotros los Atenienses, como dicen nuestros padres, miramos a Atenea como nuestra soberana y a Apolo como nuestro compatriota, y es bien sabido que aquella tiró la flauta y que éste hizo desollar al que la tocaba”. Con tales burlas y tales veras se apartó Alcibíades a sí mismo y apartó a los otros de aquel estudio, porque luego corrió la voz entre los jóvenes de que hacía muy bien Alcibíades en desacreditar aquella habilidad y en burlarse de los que la aprendían; así enteramente fue ridiculizada la flauta y desterrada del número de las ocupaciones ingenuas. (*Vitae* 2.3.2; pp. 99-100)

La imagen que destaca Plutarco de Alcibíades es muy interesante puesto que mantiene que la flauta, al distorsionar la cara del que la toca, le roba la voz y la palabra, por lo que es un instrumento más bien risible. Con la llegada del Pitagorismo, la noción que se va a tener del *aulos* como instrumento musical y poético será todavía peor. Edith Wyss resume, a partir de Jamblicus, las nociones pitagóricas sobre el *aulos*:

Music was believed to foster truthfulness, virtue, and knowledge and to possess purifying power. Pythagoras was reported to have used the lyre, paradigm of cosmic har-

mony, to these ennobling ends. But impure music could destroy the psychic harmony and instigate outbreaks of passion. Certain melodies, scales and instruments were believed to induce undesirable states of mind, such as “the pype which he [Pitágoras] conceived to have an influence towards insolence, being theatrical, and by no means liberal”. (Wyss 28)

Otro pitagórico y gramático latino oriundo de África, Fabio Planciades Fulgencio, expandirá en *Mythologiarum libri III* la censura de las flautas por medio de una ampliación y resumen de las nociones de Pitágoras (matizadas ya por su adopción por el *corpus hermeticum*).¹¹ Al encontrarse con el mito *De Apolline et Marsya* (Apolo y Marsias), representantes de la música con lira y con zampoña respectivamente, establece el autor que uno representa un estilo mucho más elevado que el otro. Partiendo de Hermes Trismegistus, Fulgencio establece tres estilos de canto poético: “aut cantantium, aut citharizanthium, aut tibicinantium” [o cantada, o con cítara, o con tibicina—una flauta parecida a la zampoña]. La última tiene un comienzo accidentado pues Minerva se la encontró: “Una enim symphonia quinque symphonias habet, ergo post artem musicam Minerva reperit tibias, quas omnis doctus in musicis sonet, has propter sonorum despuat paupertatem” (153). Tras abandonar Minerva la *tibia* (flauta), el instrumento fue a menos hasta casi llegar al ridículo:

Inflatas vero buccas ideo risisse dicuntur, quod tibia ventose in musicis sonet et idiomatum proprietate amissa sibilet prius rem quam enuncet. Ideo illam iniuste sufflantem omnis quicumque est doctior ridet, unde eas et Minerva, id est, sapientia exprobens proicit, quas Marsya assumit. Marsya enim Grece quasi, id est, stultus, solus qui in arte musica tibiam praeponere voluit citharae, unde et cum porcina pingitur cauda. (153)

Como explica Fulgencio, puesto que las bocas infladas son risibles, es lógico que los instrumentos de viento como la flauta en los músicos sea usado por los más rudos, por los indoctos, de los que se ríen los conocedores. De hecho, puesto que Minerva (avatar mitológico de la sabiduría) desechó el instrumento que recogió Marsias (el fauno que fue el primero en utilizar el instrumento y que fue desollado por Apolo por atreverse a enfrentarse a su música), es lógico que lo consideren idiota (*stultus*) ya que fue el único que quiso utilizar el arte de la flauta por encima del de la cítara (o lira), de modo que se le retrata con cola de cerdo (a Midas, su seguidor, se le retrata con orejas de burro, signo inequívoco del *ignoramus*). De este modo, los dos personajes principales aparecen animalizados y en contacto con una naturaleza que no queda idealizada sino más bien criticada implícitamente.

No resulta inverosímil que una persona con la amplia erudición clásica de Góngora conociera la historia cultural con la que se relacionaba la zampoña,

más aun si tenemos en cuenta que, de nuevo, el propio Polifemo la utiliza como instrumento musical, lo que nos indicaría que Góngora procura una identificación paródica con el monstruo. Otros aspectos del poema apuntan hacia esta dirección. En primer lugar, Góngora apuntala su “voz polifémica” por medio de invocar no ya a Euterpe, a quien invoca en la *Soledad Primera* y que suele ser imagen de la literatura pastoril,¹² sino a Talía, la musa de la rusticidad (“Culta sí aunque bucólica”), la cual le dicta a Góngora unas rimas sonoras, una canción. El comentarista contemporáneo Diego García Coronel localiza la probable fuente de Góngora en su *invocatio* a Talía;

INGENIUM NOBIS MOLLE THALIA DEDIT

EPÍSTOLA 2.

Pastoral Musa, llamala assi, porq[ue] canta de Polifemo, que era Pastor, o Cabrero. Este genero de versos que los antiguos llaman bucólicos, muchos opinan que los compusieron los pastores llamados Siracusanos, algunos que los Lacedemonios: porque auie[n]do passado Xerxes, Rey de los Persas, a Tracia, como las virgenes Spartanas no se atreviesen, con temor del contrario, a salir de la Ciudad, ni exercitassen como acostumbravan el Coro de Diana, porque no pereziese la religion de los Pastores, le celebraron, en escondidos cantares. Llamanse Bucolicos de la mayor parte, porque incluian en ellos las palabras, y Canticos de los Pastores, y Cabreros. (1v-2r)

Salcedo Coronel reconoce que la invocación a la Musa Talía viene marcada por la elección del tema, es decir, por el propio Polifemo puesto que éste era un pastor cabrero. A su vez, reconoce la historia griega relacionada con la adopción del *aulos* por lo que no sería descabellado suponer que Góngora mismo conociera de la existencia de la mala fama del instrumento dentro de la cultura clásica. Asimismo, al igual que ocurra con la zampoña, Talía es también una musa de amplio calado burlesco. En *El Parnasso español* recoge Quevedo los poemas burlescos bajo su mandato y canto, como indica Jusepe González de Salas: Talía o “Thalia” “Canta poesias jocoserias,/ Que llamó/ Burlescas/ El auctor/ Esto es,/ DESCRIPCIONES GRACIOSAS, SVCESSOS/ DE DONAIRE, I CENSURAS SATYRICAS/ DE CVLPABLES COSTUMBRES;/ Cuius stylo es todo templado de/ BURLAS, I DE VERAS” (309).¹³ Asimismo, la autora sevillana Feliciano Enríquez de Guzmán, recoge a Talía como una de las tres “Gracias mohosas” de sus entreactos de la *Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos*. En el segundo entreacto de la magna obra de la autora (una de las obras culmen del teatro femenino español), Talía pide que, para poder decidir con quién de entre unos contendientes burlescos se va a casar se organice una justa literaria bufonesca. De este modo, no resulta muy difícil ver cómo la musa Talía, pese a relacionarse con el bucolismo en el momento, también se acerca a la literatura burlesca y jocoseria. Talía es, asimismo, la musa del teatro y así en el grabado que acompaña a los poemas de Quevedo aparece

con una máscara de la mano. De este modo, Góngora podría estar apuntando una identificación de sí mismo con su monstruosa criatura, la cual es una “máscara” burlesca del autor (quizá, como veremos más adelante, de sus intereses materiales).

Lo que es indudable es que Góngora conocía alguno de los ilustres antecedentes del uso de la zampoña como imagen del poeta. En la *Égloga III* Garcilaso va a hacer uso de la “ruda zampoña”

Aplica, pues, un rato los sentidos,
al bajo son de mi zampoña ruda,
indigna de llegar a tus oídos,
pues d'ornamento y gracia va desnuda,
mas a las veces son mejor oídos
el puro ingenio y lengua casi muda,
testigos limpios d'ánimo inocente,
que la curiosidad del elocuente. (vv. 41-48; ed. Morros 232)

Los dos pastores de la *Égloga III*, Tirreno y Alcino, utilizan la zampoña en su canto a las ninfas. Por supuesto, el estilo de los dos pastores es “bajo” que es lo que corresponde a una “zampoña ruda” como la de Polifemo y Góngora. La contraposición entre los instrumentos de cuerda y de viento aparece también muy claramente expuesta en la *Galatea* cervantina donde Elicio toca el rabel y Erastro la zampoña. Elicio es el personaje principal, un pastor altamente idealizado que se enamora de Galatea, mientras tanto Erastro es un pastor más real, un rústico ganadero que también está enamorado de Galatea y que no va a conseguirla en su amor. Mientras la canción de Elicio es de tono muy elevado (para el contexto pastoril), la de Erastro es rústica a propósito, lo que le lleva a utilizar términos rurales como “rabia”, “roña”, “tetas” (López Estrada 174). Puesto que la música de los que tocan la flauta se relaciona con lo bajo, con lo material y con la poca elevación, parece que Góngora utiliza los *topoi* de la zampoña y de Talía conscientemente pues la figura de Polifemo, como corresponde a la de un tañedor de *aulos* es bestial. Polifemo es el “horror de aquella sierra” (v. 43), vive en una “bárbara choza” (v. 44), resulta ser el “hijo fiero” de Neptuno (v. 50) y un “monte era de miembros eminente” (v. 53). Como pastor utiliza un “pino” que “un día era bastón y otro cayado” (v. 56), como corresponde a un pastor. La figura de Polifemo es bestial, ruda y animalizada: su cabello es tan negro que es “imitador undoso / de las oscuras aguas del Leteo” (vv. 57-58); su barba es un “torrente [...] impetuoso” (v. 61), la cual, además, indica su bestialidad puesto que “Su pecho inunda –o tarde, o mal, o en vano / Surcada aun de los dedos de su mano” (vv. 64-65); asimismo, su piel está “manchada de colores ciento” (v.

68). En breve, su condición es “fiera” y es un “mortal horror”, lo que lo convierte en una clara representación del hombre salvaje que se deja dominar por las pasiones. Por lo menos desde la *Cárcel de amor*, los “salvajes” que están “cubierto[s] todo[s] de cabello[s]” (65) representan la pasión y el deseo que atenaza a los caballeros. Los salvajes dentro del contexto pastoril del que bebe el *Polifemo* también representan la irrupción de la discordia y de las pasiones. En la *Diana* de Jorge de Montemayor tres salvajes irrumpen en la delicada escena pastoril con el fin de raptar a las damas. Su monstruosidad recalca su infrahumanidad y está dispuesta en claro contraste con la estilizada realidad de la novela pastoril.

El canto de Polifemo (estrofas 46-58) es bajo (rayando incluso en lo ridículo), lo que de nuevo refrenda una lectura irónica del poema. El instrumento es, lógicamente, una continuación de su monstruosidad:

Cera y cáñamo unió –que no debiera–
 Cien cañas, cuyo bárbaro rüido,
 De más ecos que unió cáñamo y cera
 Albogues, duramente es repetido.
 La selva se confunde, el mar se altera,
 Rompe Tritón su caracol torcido,
 Sordo huye el bajel a vela y remo:
 ¡Tal la música es de Polifemo! (estrofa 12. vv. 89-96; ed. Parker 137)

La zampoña de Polifemo tiene cien cañas en lugar de las cinco o seis correspondientes, realiza un ruido bárbaro, confunde la selva y altera el mar. Si el poeta-Orfeo es capaz de influir en los elementos atrayéndolos hacia sí, el poeta-Polifemo los aleja, confunde y altera.¹⁴ En cuanto monstruo, Polifemo es un buen representante de la discordia de los elementos y la monstruosidad. Salcedo Coronel insiste en la monstruosidad de la música de Polifemo: pondera lo horrible del canto de Polifemo (24v), contrapone su música a la de Orfeo (25v), y subraya en diversos lugares como el instrumento es horrible y causa confusión:

No fue desacierto, no fue descuydo de Don Luis, sino atencin cuydadosa, porque la multitud de tantas voces, que podia causar sino Barbara confusion y ruydo? (23r)

Instrumento de menos cañas no viniera bien con el mo[n]struoso cuerpo de Polifemo. (22v).

En realidad, como corresponde a un pastor con el *aulos*, Polifemo es un poeta que adolece de usar términos cacofónicos y rústicos: Galatea es más suave que “los claveles que tronc[h]ó la aurora”, los oídos de Galatea son

“orejas” en contraposición a los “oídos” de María que utiliza Garcilaso en su *invocatio* a María Osorio Pimentel en la Égloga III. Finalmente, la brutalidad de Polifemo se corresponde con su ansia de materialidad:

Pastor soy, mas tan rico de ganados,
 Que los valles impido más vacíos,
 Los cerros desaparezco levantados
 Y los caudales seco de los ríos;
 No los que, de sus ubres desatados,
 O derivados de los ojos míos,
 Leche corren y lágrimas; que iguales
 En número a mis bienes son mis males. (estrofa 49. vv. 385-92; ed. Parker 150)

Polifemo es el dueño material de la isla y su monstruoso cuerpo forma el conjunto entero de ella. Su cuerpo es la montaña de la isla y de sus ojos descienden los ríos que la forman. De este modo, la figura de Polifemo con la que se identifica el poeta aparece relacionada con la materialidad, con lo bajo, con lo burlesco, lo que le otorga una máscara ideal para que el poeta exprese sus ansias de reconocimiento sin enaltecerse en absoluto.

Parece interesante ahondar en la posibilidad de que podría Góngora querer identificar la zampoña de la poesía (que dice tener en el principio del poema) con la zampoña de Polifemo, reflejo de lo abyecto, de lo monstruoso y de lo brutal. El gongorismo ha dedicado muchas páginas a desentrañar la monstruosidad de la estética barroca. Rafael Osuna y José Lara Garrido han estudiado cómo, según la tradición del bestiario barroco (el primero) y las poéticas del momento (el segundo), la monstruosidad se convierte en una de las características de la práctica poética barroca.¹⁵ Asimismo, Dámaso Alonso entiende que el *Polifemo* es la expresión máxima del barroquismo en España. La forma poética propuesta por Góngora en sus *Soledades* y el *Polifemo* raya en una especie de “poética de la monstruosidad” y de la exageración: Polifemo no toca un *aulos* de doble oboe, ni siquiera una zampoña polisiríngica tradicional, sino un albogue (zampoña) de cien cáñamos cuyo estruendo resulta horrible y ensordecedor. Asimismo, el tema escogido es, en realidad, igual de monstruoso, como indica Andrew Lang con respecto a las versiones clásicas de la fábula de Polifemo y Galatea: “The mere idea of describing the monstrous cannibal Polyphemus in love is artificial and Alexandrian” (12). De este modo, el estilo oscuro, rimbombante y difícil de Góngora podría encontrar un buen representante mítico en la música de Polifemo.

Tal vez la clave nos la otorgue Lope de Vega, quien en uno de los diversos sonetos en los que saluda la difusión de la poesía de su adversario literario le

dedica una alabanza en la que se puede entrever un “doble filo” (Orozco Díaz 164). En “Canta, cisne andaluz, que el verde coro” supuestamente dispuesta para defender a Góngora de unos ataques de poetas andaluces (¡!), el Fénix de los Ingenios se refiere a toda la obra de Góngora que circulaba por la corte. Cuando llega al *Polifemo* dice así:

Huya con pies de nieve Galatea,
gigante del Parnaso, que en tu llama,
sacra ninfa inmortal, arder desea. (vv. 9-12; Orozco Díaz 165)

El apelativo “gigante” dentro de la realidad idealizada del Parnaso de los poetas, más que indicar admiración, puede llevar encerrada una crítica a la disonancia y al exceso en un poeta como Lope que, además, presenta un modelo de poesía comedida, llana y cercana. La exageración de la poética gongorina queda reflejada en la gigantéz del mismo autor. Quevedo también refleja la brutalidad del Polifemo al declarar en el poema 841 (Blecua) que la casa y el barrio de Góngora estaba llena de “Polifemos estantíos”, los polifemos son monstruosos (la estantigua es la figura bestial que dirige la Santa Compañía), y que necesita quemar Garcilasos para “desgongorar” la casa, por lo que, de nuevo se identifica al poeta con su creación. En todo caso, la identificación de Góngora con Polifemo es algo que apunta el propio poeta. Puesto que el propio Góngora clama utilizar una zampoña (instrumento bestial, bajo y rudo) como su instrumento musical predilecto no parece extraño que se le identifique con el otro personaje que la lleva: el monstruoso Polifemo.

En resumen, en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora realiza una autorrepresentación de sí mismo como poeta y de su arte. Al igual que hacen Lope, Quevedo, sor Juana, Garcilaso y otros muchos poetas de nuestro Siglo de Oro, la figura de Góngora como persona aparece dentro de su obra, con lo que parece que busca confundir intencionalmente al lector entre la imagen de sí mismo y la del personaje que describe. Lo más interesante de la autorrepresentación del cordobés es que está teñida en gran parte de ironía y un impulso autodesacralizador que el poeta realiza a partir de un agudo contraste entre esta figura y otras como Apolo u Orfeo, a primera vista más apropiadas para el enaltecimiento personal. Además, una breve reseña de la historia cultural que rodea la zampoña nos demuestra lo apropiado de la elección de ésta por Góngora para su personaje Polifemo, a la vez que subraya lo irónico que resulta que clame utilizarla él mismo al principio del poema. Góngora apuntala esto por medio de una invocación a una musa de calado burlesco y desarrollando paralelos entre su obra y la propia canción del cíclope. Un calado de la recepción de la obra gongorina confirma su identificación

con el personaje. Góngora se identifica con su propia obra de modo que la monstruosidad de Polifemo, la exageración de su instrumento musical y la brutalidad de su voz son un espejo, quizá invertido pero claramente divertido y paródico del proyecto poético del cordobés.

NOTAS

1. Desde su tesis doctoral sobre el romancero lírico de Lope de Vega (publicada como libro en Gredos), Carreño ha prestado gran interés a los métodos de presentación de los poetas. Un tanto más tarde, le dedicó una monografía a poetas contemporáneos en *La dialéctica de la identidad* en la que se analizaban las presentaciones de los autores en sus versos.
2. Aunque estos críticos parten necesariamente del clásico de Stephen Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning* no siempre comparten los mismos presupuestos ni presentan aspectos en común con el crítico de Harvard.
3. Las zampoñas griegas se llaman también flautas de Pan y son instrumentos de viento polifónicos que producen sonidos aflautados, no se debe confundir con la zanfona, un instrumento de cuerda, ni con la zampoña, de origen andino.
4. Podemos destacar, entre otros, los estudios de Juan Antonio Martínez Berbel (“Algunas calas”) y de Enrique Valdés (“El mito de Orfeo”). Los usos de la “voz órfica” llegan hasta nuestros días. Luis Antonio de Villena recoge en *La lógica de Orfeo*, una colección de poesía contemporánea, autores que presenta como poetas de voz órfica. Para el poeta contemporáneo los poetas contemporáneos eluden presentar una voz “lógica” que desentrañe la experiencia cotidiana mientras que favorecen una voz “órfica” que procura la descripción de lo inefable.
5. Hay varias versiones de su muerte. Según la mayoría, Orfeo al final de su vida desdén el culto a todos los dioses excepto al sol, a quien llamó Apolo. Ovidio cuenta cómo se retiró al alto Ródope y al Hemo (*Metamorfosis* 11, 85; 11, 1-66). Una mañana temprano, ascendió el monte Pangeo (donde había un oráculo de Dioniso) para saludar a su dios al amanecer, pero fue despedazado por las ménades tracias por no honrar a su anterior patrón, Dioniso. Según Platón, los dioses le impusieron a Orfeo el castigo de morir a manos de mujeres por no haber tenido el arrojado de morir por amor como Alceste, hija de Pelias, que murió en lugar de su marido.
6. Así, en la égloga 1, establece que “la tensión órfica que se mantiene entre la diseminación inexorable de la poesía (simbolizada por la cabeza y la lira de Orfeo, arrastradas por la corriente) y el designio del poeta de centrarse en un punto referencial (representado en la recolección del cuerpo destrozado) queda patente en las conclusiones opuestas a que llevan los lamentos de Salicio y Nemoroso” (104).
7. Como comenta Soledad Pérez-Abadín Barro: “Como conviene al exordio, a esta voz órfica se opone el son de una baja lira para definir la materia del poema según la *humilitas* convencional”.
8. El aspecto paródico del poema ha sido estudiado entre otros por Samuel Guyler.
9. Sobre el *aulos* ver Béllis.

10. En realidad Platón está efectuando una crítica de las variedades de la armonía jonia y lidia, a las que califica de laxas.
11. Estas *Mitologías en tres libros* analizan 75 mitos brevemente narrados y luego explicados de la forma mística y alegórica propia de los estoicos y neoplatónicos y conocido en España, por lo menos, desde las anotaciones que hizo Hernán Núñez a las *Trescientas* de Juan de Mena.
12. Fulgencio y Bernardo mencionan que significa la satisfacción de seguir los estudios y el deseo moral de conocimiento. Partiendo de Ausonio, Góngora la identifica con lo pastoril en el prólogo a las *Soledades* (v. 35). Para más información léase mi *El Parnaso español* (2006: 41).
13. En la obra de Quevedo, Talía es, con mucho, la musa que mayor número de composiciones contiene y ocupa 241 páginas muy por encima de las 27 de Melpómene y las 49 de Clío por ejemplo. Para una comparación de la musa Talía de *El Parnaso español* en comparación con *Le nove muse* de Marcello Macedonio véase Vélez-Sainz (2007: 156-57). Para un análisis semiótico del frontispicio de la obra véase Vélez-Sainz (2005: 268).
14. Polifemo hace un segundo instrumento con unas conchas en las que continúa su labor discordante pues el instrumento consiste en un “disonante número de almejas” que es, además, un instrumento “marino, si no agradable”.
15. Roberto González Echevarría estudia esta misma poética de la monstruosidad en *La vida es sueño*. Finalmente, en un artículo reciente Sofie Kluge ha insistido en este tema con respecto a las *Soledades*, quien lo lleva a una manera de entender la relación entre *res y verba* (265).

OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. “El *Polifemo*, poema barroco: el *Polifemo* de Góngora como ejemplo de poema barroco”. *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción* 481-482 (2000): 45-63.
- Bustamante, Jorge de. *Las metamorphoses o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, repartidas en quince libros, y traducidas en castellano*. Amberes: Juan Steelsio, ¿1551?
- Bélis, A. “Les fabricants d’auloi in Grèce: l’exemple de Délos”. *Topoi* 8 (1998): s.p.
- Bumble, H. David. *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance: A Dictionary of Allegorical Meanings*. Westport: Greenwood, 1998.
- Carreira, Antonio. “Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados”. *Criticón* 56 (1992): 7-20.
- Carreño, Antonio. *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1978.
- . *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: la persona, la máscara*. Madrid: Gredos, 1981.
- . “Los mitos del yo lírico: *Rimas* (1609) de Lope de Vega”. *Edad de Oro* 14 (1995): 55-72.
- . “Prólogo”. Lope de Vega. *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998. xxiii-cv.

- . “Las voces y los ámbitos del canon literario”. *Homenaje a Carlos Orlando Náállim*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2001.
- Cervantes, Miguel de. *La Galatea*. Ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Cátedra, 1995.
- Cruz, Anne J. *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Ámsterdam: Benjamins, 1988.
- Fulgencio. Fulgentius, Fabius Planciades F. *Fulgentii Placiadis Episcopi Carthaginensis Mythologiarum libri III*. Ed. Francesca Di Dio. Edición electrónica. URL: http://bivio.signum.sns.it/bvWorkEditions.php?workFileName=Fulgenzio_Mythologiarum_libri.xml&authorSign=FulgentiusFabius&titleSign=MythologiarumLibri
- García Santo-Tomás, Enrique. *La creación del Fénix: recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 2000.
- Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2001.
- Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Alexander A. Parker. Madrid: Cátedra, 1983.
- . *Romances*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1982.
- . *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1969.
- . *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- González Echevarría, Roberto. “Calderón’s *La vida es sueño*: Mixed-(Up) Monsters”. *Celestina’s Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke University Press, 1993. 81-113.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette [Indiana, USA]: Purdue University Press, 2005.
- Guyler, Samuel L. “Gongora’s Polifemo: The Humor of Imitation”. *Revista Hispanica Moderna* 37 (1972-1973): 237-52.
- Kluge, Sofie. “Góngora’s Heresy: Literary Theory and Criticism in the Golden Age”. *Modern Language Notes* 122.2 (2007): 251-71.
- Herrero de Jáuregui, Miguel. *Tradición órfica y cristianismo antiguo*. Madrid: Trotta, 2007.
- Lang, Andrew. “Introduction”. *Theocritus, Bion and Moschus rendered into English prose, with an introductory essay*. Londres: Macmillan, 1911. 11-25.
- Lara Garrido, José. “Episteme y estética: la conformación del bestiario poético barroco”. *Cuadernos hispanoamericanos* 349 (1979): 179-85.
- López Estrada, Francisco. *Los libros de pastores en la literatura española*. Madrid: Gredos, 1974.
- Luciani, Frederick. *Literary self-fashioning in Sor Juana Inés de la Cruz*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- Martínez Berbel, Juan Antonio. “Algunas calas en el mito de Orfeo y su representación áurea”. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación*

- Internacional Siglo de Oro*. Eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Vol. 2. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004. 1277-87.
- Montemayor, Jorge de. *La diana*. Ed. Juan Montero. Barcelona: Crítica, 1996.
- Orozco Díaz, Emilio. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973.
- Osuna, Rafael. "Bestiarios poéticos en el Barroco español". *Cuadernos hispanoamericanos* 207 (1967): 505-14.
- Plutarco. *Vidas paralelas*. Trad. A. R. Romanillos. Madrid: Espasa, 1821.
- Parker, Jack Horace. "Lope de Vega, the *Orfeo*, and the estilo llano". *Romanic Review* 44 (1953): 3-11.
- Platón. *La república*. Introd. M. Fernández-Galiano. Madrid: Alianza, 1994.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. "Comentario ODE AD FLOREM GNIDI". *Garcilaso en sus versos*. Eds. José Montero Reguera et al. Comentario digital de la biblioteca Cervantes Virtual. URL: <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/versos/barro.htm>
- Pérez de Moya, Juan. *Philosophía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad*. Ed. Carlos Clavería. Madrid: Cátedra, 1995.
- Salcedo Coronel, Don García. *Cristales de Helicon. Segunda parte de las Rimas de Don García de Salcedo Coronel. Cauº. De la orden de Santiago dedicadas al Ex.mo S.or Don Luís Fernandez de Cordoua, Marques de Priego, Duque de Feria*. Madrid: Díaz de la Carrera, 1649. [Juan de Noort F.]. [BN R/ 6596. Micr 12763]
- . *El Polifemo de Don Luis de Góngora comentado por Don García de Salzedo Coronel*. Madrid: Iuan Gonzalez, 1629. Ed. Digital Biblioteca Cervantes Virtual. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=9546>
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis, 2006.
- San Pedro, Diego de. *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra, 2004.
- Toepfer, Karl. "Orfeus and the Maenads: Two Modes of Ecstatic Discourse in Stagnelius's *Bacchanterna*". *Scandinavian Studies* 64.1 (Winter 1992): 26-52.
- Valdés, Enrique. "El mito de Orfeo en la poética del renacimiento español". *Journal of Hispanic Philology* 20.1-3 (1995-1996): 167-79.
- Vélez-Sainz, Julio. "El anti Parnaso: armas, letras y socarronería en el *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes". *Estas primicias del ingenio: jóvenes cervantistas en Chicago*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Castalia, 2003. 207-29.
- . "Quevedo Resting on His Laurels: A (Topo)graphical Topos in *El Parnasso español*". *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Ed. Frederick de Armas. Lewistown (PA): Bucknell UP, 2005. 257-78.
- . *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*. Madrid: Visor, 2006.
- . "Macrotextualidad y emulación: Las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio". *Calío-*

pe: *Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 13.2 (2007): 147-71.

Villena, Luis Antonio de. *La lógica de Orfeo*. Madrid: Visor, 2003.

Wilson de Borland, Margaret. "La música de Polifemo: Orfeo y lo pastoril en el poema de Góngora". *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Venecia, 25-30 de agosto de 1980*. Ed. Giuseppe Bellini. 2 vols. Roma: Bulzoni, c1982. 1053-59. Edición digital del Centro Virtual Cervantes. URL: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_vii.htm

Wright, Elizabeth R. *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III (1598-1621)*. Londres: Bucknell UP, 2001.

Wyss, Edith. *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance: An Inquiry Into the Meaning of Images*. Newark: U of Delaware P, 1996.