



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

MÁSTER EN ESPAÑOL: LITERATURA

***EL POLIFEMO A LO DIVINO (1666) DE
MARTÍN DE PÁRAMO Y PARDO:
ESTUDIO, EDICIÓN CRÍTICA Y NOTAS***

Trabajo de Fin de Máster

Autora:

Sara Ruiz Notario

Directores:

Prof. Dr. Rafael Bonilla Cerezo

Prof.^a Dra. Elisa Borsari

Curso académico 2020/2021

ÍNDICE

ESTUDIO PRELIMINAR	IV
1. <i>Páramos poco transitados: el olvido de un autor</i>	IV
2. <i>El collar del cíclope</i>	V
3. <i>La divinización del mito: dos Polifemos a lo divino</i>	XIV
3.1. Las contrafacturas «a lo divino» en los Siglos de Oro	XIV
3.2. Góngora a lo divino: el <i>Polifemo</i> (Madrid, 1632) de Juan Pérez de Montalbán y <i>El Polifemo a lo divino</i> (Salamanca, 1666) de Martín de Páramo y Pardo	XXIV
4. « <i>El Polifemo a lo divino</i> » (1666), de Martín de Páramo y Pardo.....	XXVII
4.1. Martín de Páramo y Pardo y el entorno académico salmantino	XXVIII
4.2. Argumento, estructura y personajes de <i>El Polifemo a lo divino</i> (1666)....	XXXIII
5. <i>Historia del texto</i>	XXXVII
5.1. Descripción del testimonio	XXXVIII
5.2. Peculiaridades de los ejemplares	XXXIX
6. <i>Criterios de edición</i>	XLI
EL POLIFEMO A LO DIVINO	1
APÉNDICE	58
APARATO CRÍTICO	62
CONCLUSIÓN.....	65
BIBLIOGRAFÍA	66

ESTUDIO PRELIMINAR

1. Páramos poco transitados: el olvido de un autor

Pese a que pueda parecer lo contrario, la literatura hispánica áurea alberga todavía rincones a los que apenas ha podido llegar la luz. Es el caso de Martín de Páramo y Pardo, autor del *El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), poema que ofrecemos editado en el presente trabajo.

Aunque fue recuperado en 1968 por José Simón Díaz en su transcripción y, desde entonces, se han publicado algunos comentarios, todavía no se disponía de una edición crítica ni de un texto fijado, sin errores de imprenta, que sirviese a otros investigadores para llevar a cabo sus propios estudios o ediciones y, tal vez, una vez aclarada la sintaxis y la escritura, contribuir a solucionar los escollos de ciertos pasajes¹. Asimismo, el texto resulta particularmente interesante para el grupo de investigación al que me incorporé para la edición, Góngora y el Gongorismo (HUM-562), puesto que no deja de ser un testimonio de que aún no se han terminado de ponderar en todo su alcance los cauces por los que discurrió la poesía de Luis de Góngora, así como de su pervivencia en la segunda mitad del Seiscientos —a pesar del agotamiento de las controversias en torno a su estética—. Y, por fin, me decidí por el poema de Páramo y Pardo por ser un ilustrativo testimonio de la moda de la cristianización de obras profanas en la época áurea, a menudo orillada, a causa de la costumbre de estudiar la literatura secular y la sacra en dos categorías diferenciadas, estancas, cuando en realidad se hallaban en ósmosis constante.

Para la elaboración del trabajo se han seguido varias fases interrelacionadas y progresivamente encaminadas a la consecución de los objetivos: fijar el texto sin los errores de las prensas; aclarar las posibles lagunas interpretativas del texto por medio de comentarios y explicaciones en notas; y encuadrar la obra, con un estudio preliminar, no solo dentro del gongorismo, sino también dentro del contexto espiritual de la segunda mitad del siglo XVII. Comenzamos por la búsqueda de todos los ejemplares existentes, obteniendo, como resultado, la localización de tres. Tras cotejarlos, concluimos que todos pertenecían a un único testimonio, nunca reeditado, y seguimos los procedimientos y fases del método neolachmaniano en los casos de testimonio único; es

¹ En el estudio preliminar llevamos a cabo un estado de la cuestión donde citamos estos asedios.

decir, corrigiendo los errores por *divinatio*, amén de consignarlos en un aparato crítico y confeccionar unos criterios de edición previos a la fijación del texto. Una vez terminada la edición, se localizaron las voces, expresiones y pasajes que pudieran presentar dificultades de comprensión al lector moderno, así como referencias culturales y ecos del *Polifemo* gongorino y de la Biblia. Todos ellos fueron consignados y explicados, procurándose la exhaustividad, en las notas al pie de página de la edición. Finalmente, se delimitaron los ejes fundamentales en el estudio preliminar antes de redactarlos, para lo que se ha tratado de seguir una estructura inductiva.

En definitiva, el trabajo no ha entrañado demasiadas dificultades, a excepción de ciertos pasajes oscuros que, a menudo, se han solventado con la corrección de la sintaxis, y salvo por su larga extensión, que ha impedido profundizar en un comentario más exhaustivo de las técnicas de reelaboración del modelo profano. No obstante, nuestra intención es continuar con todo aquello que se ha quedado en el tintero para publicarlo en la colección Bibliófilos de la amistad. Libros raros y curiosos, de la editorial Almuzara, toda vez que dicha colección suele dar cabida a ediciones críticas de obras de esta época, como el *Examen del Antídoto del abad de Rute*, editado por Matteo Mancinelli (2019). Nos adaptamos, en consecuencia, al sistema de citas exigido por la editorial.

2. *El collar del cíclope*

La *Fábula de Polifemo y Galatea* («Estas que me dictó rimas sonoras», 1612), el segundo de los poemas mayores de Góngora, luego de la *Canción a la toma de Larache* («En roscas de cristal serpiente breve», 1610) y solo un bienio anterior a las *Soledades* («Pasos de un peregrino son errante», 1613; «Éntrase el mar por un arroyo breve», 1614), ha venido suscitando reacciones de toda índole desde su culta difusión cortesana. El vate cordobés, que había ensayado su estilo en romances y sonetos previos («Noble desengaño», 1584; «Descaminado, enfermo, peregrino», 1594; «Los blancos lilios que de ciento en ciento», 1609; «Hojas de inciertos chopos el nevado», 1615)², alcanzó

² En composiciones tan tempranas como «Noble desengaño», don Luis experimenta con cultismos, conceptos y giros lingüísticos que luego se consolidarán en el *Polifemo* y las *Soledades*; este hecho viene a demostrar que no hay dos Góngoras, ni una ruptura radical con su poesía anterior a 1612, sino más bien «dos épocas», de las que la segunda «no es más que la *intensificación en el pormenor y la densificación*

gracias a dicho tríptico la expresión madura de una conciencia creativa que sacudiría los cimientos de la lírica petrarquesco-garcilasista. La fuerza generadora de este envite provocó, por un lado, respuestas de veras entusiastas y, por otro, feroces diatribas de parte de quienes rechazaron sus «nuevos y peregrinos modos» por aferrarse a toda costa a lo establecido.

Prueba de ello es la inmediata réplica que hallaron tanto el epilio del cíclope y la nereida como la «silva de los campos»³ tras su madrileña puesta de largo en mayo de 1613⁴. Su elitista circulación dio lugar a toda una riada de documentos de naturaleza más que heterogénea —cartas, escolios, apologéticos, antídotos, sátiras— que ascienden a alrededor de sesenta y seis y discurrieron a lo largo de medio siglo de polarizados debates en torno a la complejidad, intelección y originalidad de la propuesta de don Luis; en especial por lo que atañe a sus dos silvas⁵. Empero, no hay que confundir los documentos críticos y defensores de Góngora —es decir, los de los polemistas— de aquellos que se gestaron en respuesta a la petición del propio poeta y de los papeles y escrutinios a favor de Góngora con los redactados a petición del «Homero español»; ni tampoco con aquellos que se cifraron en comentarios del *Polifemo* y las *Soledades*⁶.

Los más tempranos son los pareceres de diversos amigos a los que pidió consejo, como la *Carta* (1613) del eruditísimo Pedro de Valencia, las *Advertencias* (1613-1614?) del correveidile Andrés de Almansa o el *Parecer* (1613-1614) de Francisco Fernández

en el conjunto de lo que ya era propio de la primera» (Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, en *Obras completas. V. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 11-238 (p. 20)).

³ Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera «Soledad»* (BNE, ms. 3726, fol. 105r).

⁴ Sobre el *Polifemo* como «epilio», es decir, como texto mítico-narrativo «a medio camino entre el *epos* (el poema épico majestuoso *more homerico*) y el *eidyllion* ('pequeña escena' o —en su equivalente plástico— 'pequeño cuadro')», véanse el «Estudio preliminar» de Jesús Ponce Cárdenas en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 19-27 (pp. 23-24); y Sofie Kluge, «Un epilio barroco: el *Polifemo* y su género», en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, coords., *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, London, Tamesis Book, 2013, pp. 151-170. Esta última también lo abordó en «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Críticón*, 115 (2012), pp. 159-174. Por fin, son capitales a este respecto los ensayos de Alessandro Perutelli, *La narrazione commentata. Studi sull'epilio latino*, Pisa, Giardini, 1979; y *La epica latina. Delle origini all'età dei Flavi*, Roma, Carocci, 2000 (especialmente el capítulo «L'epilio», pp. 49-82).

⁵ Emilio Orozco Díaz, *En torno a las «Soledades» de Góngora: Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969, fue uno de los primeros en abogar por el estudio de la polémica gongorina y el rescate de sus testimonios. A su zaga, véanse Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades»*, Madrid, Tamesis, 1994; sobre todo las pp. 9-65; Robert Jammes, «Apéndice II. La polémica de las *Soledades* (1613-1666)», en Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607-719; Antonio Pérez Lasheras, «La crítica literaria en la polémica gongorina», *Bulletin Hispanique*, CII, 2 (2000), pp. 429-459; María José Osuna Cabezas, *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008; y Mercedes Blanco, dir., «Proyecto Pólemos», *Obvil* [En línea], 2016: <<https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/polemos/>>.

⁶ Antonio Pérez Lasheras, *op. cit.*, p. 432.

de Córdoba, abad de Rute (1613-1614)⁷. No obstante, uno de los más agudos y mordaces fue el *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»* (1616) del sevillano Juan de Jáuregui (1616), objeto de la réplica del abad de Rute en su concienzudo *Examen del Antídoto o apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora* (1617)⁸. Con respecto a los comentaristas, cuyo rescate demandó Alfonso Reyes y, en las últimas décadas, Melchora Romanos, por citar dos maestros señeros, gozaron de cierta repercusión las *Anotaciones y defensas a la Soledad Primera* y los comentarios al *Polifemo*, de Pedro Díaz de Rivas (1615-c.1624)⁹, el *Polifemo comentado* del caballero García de Salcedo Coronel (Madrid, 1629) y las *Lecciones solemnes* (Madrid, 1630) de José Pellicer de Salas y Tovar¹⁰.

No obstante, la influencia que la poesía gongorina ejerció en los creadores de la corte halló otras sutiles vías de revelación: durante los años que siguieron a la difusión del *Polifemo*, además de renovarse el interés por la historia del cíclope, se hizo patente una ostensible mimesis por casi todos los ingenios de alguna relevancia¹¹. Imitación

⁷ Véanse Manuel María Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988; Muriel Elvira, «Del *Parecer* al *Examen*: circunstancias de escritura de las dos intervenciones del Abad de Rute en la polémica gongorina», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* [En línea], 18 (2014); y *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las «Soledades», a instancia de su autor*, en Mercedes Blanco, coord., «Proyecto Pólemos», *Obvil* [En línea], 2015: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614_parecer>.

⁸ El opúsculo del bardo y pintor sevillano esboza parte de sus ideas estéticas, que luego desarrollaría en el *Discurso poético* (1624). Véase Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades» por Juan de Jáuregui*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002; Juan Matas Caballero, *Juan de Jáuregui: Poesía y poética*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1990, pp. 217-271; y Juan de Jáuregui, *Discurso poético de don Juan de Jáuregui*, ed. Mercedes Blanco, en «Proyecto Pólemos», *op. cit.*, 2016: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico>. Remito asimismo a Robert Jammes, «L'Antidote de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, LXIV, 3-4, (1962), pp. 193-215, para un estudio sobre las posiciones de los defensores de Góngora respecto a dicha «sátira». Acerca de Fernández de Córdoba, son fundamentales la edición de Matteo Mancinelli: Francisco Fernández de Córdoba (Abad de Rute), *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora*, Córdoba, Almuzara, 2019; y Muriel Elvira, «Del *Parecer* al *Examen*», *op. cit.*

⁹ Véase Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones a la Segunda Soledad*, eds. Melchora Romanos y Patricia Festini, en Mercedes Blanco, coord., «Proyecto Pólemos», *op. cit.*, 2017: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz?q=Pedro%20de%20Valencia#mark1>.

¹⁰ Alfonso Reyes, «Cuestiones gongorinas: necesidad de volver a los comentaristas», *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, LXV, 147 (1925), pp. 134-139; y Melchora Romanos: «Interrelaciones y confrontaciones críticas de tres comentaristas de Góngora», en Jules Whicker, coord., *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995*, III, Birmingham, Estudios Áureos II, 1998, pp. 185-193; y «Grandeza y miseria de los comentaristas de Góngora en el siglo XVII», en Joaquín Roses Lozano, ed., *Góngora Hoy: I-II-III*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 201-218.

¹¹ El monstruoso jayán hizo su primera aparición en los albores de la literatura griega, tendría continuidad en la latina, a través de las *Metamorfosis* de Ovidio; en los “ejercicios” de Stigliani (*Il Polifemo. Stanze pastorali*, 1600) y Marino (*Polifemeida*, veinticuatro sonetos polifémicos, 1602); y gracias a la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo y Sotomayor llegaría en forma de epilio barroco hasta Góngora. Véanse al respecto Melinda Eve Lehrer, *Classical Myth and the “Polifemo” of Góngora*, Maryland, Scripta Humanistica, 1989, pp. 18-27; Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena. El Gongorismo en la*

concretada, primero, en la asunción de giros lingüísticos, expresiones y vocablos del idiolecto de don Luis; y, después, en una eclosión –jocosa, seria y hasta jocoseria– de la fábula mitológica, «coincidente con la del poema algo anterior [1611] y de idéntico tema de Luis Carrillo, [*Fábula de Acis y Galatea*], desde 1613 hasta mediados de la década de 1620»¹². Sin orillar de ninguna manera la revolucionaria *Tisbe* («La ciudad de Babilonia», 1618) del propio Góngora¹³.

Pocos fueron los que lograron sustraerse a los cultismos morfológicos (*húmido*, *cerúleo*, *lilio*, *émulo*), semánticos (*concento*, *inculcar*, *canoro*, *adusto*) y sintácticos (*ser* con valor de ‘servir o causar’), a la «interposición de aposiciones y frases absolutas», a las anfibologías, a la repetición de imágenes —*soles* por ojos, *rubíes* por sangre—, a los finales bimembres de estrofa o a fórmulas sintácticas como «A, si no B»¹⁴. No en balde, incluso Lope asumió algunas de estos giros en sus misceláneas de la década de los veinte: «...si en las arenas o en el aire pisa» (*La Filomena*, 1621); «desnuda el campo y los panales dora» (*La Circe*, 1624)¹⁵; y como se sabe, también el incisivo Jáuregui acabaría sucumbiendo a la escuela culta en su *Orfeo* (1624)¹⁶.

«*Fábula de Polifemo*» de Alonso de Castillo Solórzano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 28-35; María Cristina Cabani, *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, trad. María Rita Coli, Málaga, Analecta Malacitana, pp. 19-41 (en cuanto a Marino y Stigliani); Rafael Bonilla Cerezo y Linda Garosi, «“Con arguta sambuca il fier sembante”. *La Polifemeida* de Giovan Battista Marino», en Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, eds., *La hidra barroca: varia lección de Góngora*, pp. 181-218; y Mercedes Blanco, «Del Polifemo griego al barroco: un mito y sus imágenes», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 781-782 (2012), pp. 3-6.

¹² Mercedes Blanco, «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1614)», *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 31-68 (pp. 32-33). A propósito de si el poema de Carrillo influyó sobre el del cordobés hay teorías dispares. Cfr. Justo García Soriano, *Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo*, Tip. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1927; Dámaso Alonso, «La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*», en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 324-370; y Luis Carrillo de Sotomayor, *Poesías completas*, ed. Angelina Costa, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 163-178.

¹³ Véanse, para un estudio de la evolución del tratamiento del mito ovidiano en las letras españolas, David Garrison, *Góngora and the «Pyramus and Thisbe» Myth From Ovid to Shakespeare*, Newark, Juan de la Cuesta, 1994; y los trabajos y ediciones de Antonio Pérez Lasheras, que citamos en la bibliografía final, de los que destacamos aquí *Ni amor ni constante* («Góngora en su *Fábula de Píramo y Tisbe*»), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011, por enumerar sistemáticamente estas técnicas. También estudian la fábula Arthur Terry, «An interpretation of Góngora’s *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), pp. 202-217; y Pamela Waley, «Enfoque y medios humorísticos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Revista de filología española*, XLIV, 3-4 (1961), pp. 385-398.

¹⁴ Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora. Parte primera*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, pp. 67-68, 133-139 y 157-158.

¹⁵ *La Filomena* constituye, además, fundamental en el marco de la polémica, pues en ella se recoge uno de los primeros posicionamientos explícitos de Lope frente a la poesía de don Luis. Si en los primeros años había mantenido una postura cautelosamente ambigua —aun llegando a componer un soneto elogioso—, incluirá en los preliminares la *Respuesta al Papel que escribió un señor destos reinos a Lope de Vega*, donde lo censura sin reparos (Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 171 y 281).

¹⁶ También Juan Pérez de Montalbán escribió en el mismo año una fábula sobre el mito de Orfeo. Para una confrontación de ambas propuestas, véase Juan Matas Caballero, «La mitología, campo de tiro en la

Por su parte, la fábula mitológica pronto se convirtió en otro campo de batalla de la polémica, habida cuenta de que los defensores y enemigos de Góngora midieron fuerzas al enfrentar sus gustos estéticos y, a menudo, haciendo uso de las mismas armas expresivas¹⁷. Así las cosas, podrían considerarse estilísticamente deudoras del *Polifemo* gongorino las fábulas inmediatamente posteriores a su difusión (1617-1624), de las que Mercedes Blanco da cuenta en uno de sus primorosos artículos¹⁸.

Esta revitalización se cifró sobre todo en la recuperación del tratamiento ecléctico de las fuentes y el material gentilicio de las *Metamorfosis*: mientras que las fábulas renacentistas recreaban siempre las mismas historias, ciñéndose por lo general a un solo modelo, del que apenas se distanciaban, el epilio barroco apostaría desde Góngora por la imitación múltiple, toda vez que el cordobés recicló de manera no sistemática, ni tampoco única, pero sí orgánica, no pocos episodios de Ovidio (*Metamorfosis*, I, 468-471, V, 320-357, XIII, 738-897 y XIV, 158-220...), Virgilio (*Eneida*, III, 548-681), Stigliani (*Il Polifemo*, 1600) o Marino (los veinticuatro sonetos polifémicos de las *Rime Boscherecce*, 1602)¹⁹. Se valió, en suma, del «arte de la condensación»; o sea, de los lazos entre el relato mitológico principal y otros tangencialmente evocados por medio de la analogía y el contraste²⁰.

De este renovado diálogo con la tradición clásica y manierista son deudoras tanto las secuelas estilísticas ya mencionadas como las propiamente polifémicas. Me refiero, en primer lugar, a los epígonos serios; y, sucesivamente, a las contrafacturas burlescas, tanto en prosa como en verso²¹. Un capítulo aparte merecerán las versiones «a lo divino», categoría a la que pertenece la fábula de Martín de Páramo y Pardo.

Góngora otorgó a la historia del cíclope un tratamiento novedoso a causa de la inusitada ternura y humanidad que le confirió, según señalara Dámaso Alonso²². La

batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán» en Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca, coords., *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y la Modernidad*, Málaga, Universidad de Málaga/Universidad de Almería, 2002, pp. 283-320

¹⁷ Mercedes Blanco, «La estela del *Polifemo*», pp. 46-47 y 56.

¹⁸ Mercedes Blanco, *ibidem*, p. 38

¹⁹ Enrica Cancelliere, *Góngora: Itinerarios de la visión*, trads. Rafael Bonilla Cerezo y Linda Garosi, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, p. 15.

²⁰ Mercedes Blanco, «La estela del *Polifemo*» pp. 58-59. Para un estudio de estos pilares de la *imitatio*, véase Jesús Ponce Cárdenas, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016.

²¹ Excluimos de nuestro estado de la cuestión algunas obras que retoman la historia del cíclope: el canto II de *La Circe* (1624) de Lope; las diez octavas de Andosilla Larramendi en las *Rimas y prosas* de Bocángel (1627); *La Tormiada (Cancionero de 1628)*; y las *Auroras de Diana*, de Castro de Añaya (1632). Véase Rafael Bonilla Cerezo, «Neoclásica y disidente: la *Fábula de Polifemo* de Francisco Nieto Molina», *Revista de Literatura*, LXXIV, 147 (2012), pp. 207-248 (p. 213).

²² Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, II, Madrid, Gredos, 1961, p. 228.

frustración amorosa y los celos del jayán, ambiguo y lleno de matices, se subliman en su canto a Galatea, antesala del escalofriante asesinato de los amantes²³. Está claro que el triángulo formado por el hijo de Neptuno, la hija de Doris y el hermoso Acis alojaba toda una mina de motivos y matices por explotar. Dos eran las mejores opciones: tratar de igualar y hasta de emular el tono grave —no exento de humor²⁴— conquistado por don Luis; o bien desacralizar y hasta subvertir tanto el mito como su culta retórica.

Apenas habría que esperar para que salieran a la luz los primeros homenajes que codiciaban medirse con el *Polifemo*; empezando por las secuelas graves, que abrieron el soneto «No tanto ardor por su rebelde Fedra» («Alivio VI» de *El pasajero*, 1617) de Cristóbal Suárez de Figueroa y el romance «Sobre montaña insensible» (*Lírica poesía*, 1620) de Antonio López de Vega²⁵. El soneto es muy deudor del *Polifemo* de Góngora, como evidencian ciertos estilemas («el terror de las montañas», v. 3), pero también de Marino, como ha notado Rafael Bonilla Cerezo²⁶. Por el contrario, el ‘romance sobre fábula’ de López de Vega presenta ecos gongorinos menos nítidos²⁷, porque su modelo principal son las octavas polifémicas de Stigliani²⁸.

Cuatro años después, en las *Novelas amorosas* (1624) de José Camerino, muy activo en el entorno de las Academias, se publicó *La ingratitud hasta la muerte*, novela entroncada temática y estilísticamente con el epilio del cordobés²⁹. En esta novelita, donde el triángulo amoroso Acis-Galatea-Polifemo se actualiza en el de Floristo-Clérída-sátiro, hay varios episodios que recuerdan al epilio gongorino; pero es

²³ Véase, para un estudio de los celos en la literatura hispánica áurea, Steven Wagschal, *The literature of jealousy in the age of Cervantes*, Missouri, University of Missouri Press, 2006.

²⁴ Analizan los recursos humorísticos que se intuyen en ciertos versos del *Polifemo* Jesús Ponce Cárdenas, «*Serio ludere*: agudeza y humor en el *Polifemo* de Góngora», en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1990, pp. 9-109; y Rafael Bonilla Cerezo, «Góngora: ¿Homero español?», en *Rafael Bonilla Cerezo e Israel Muñoz Gallarte*, eds., *Cuenca capta: Los libros griegos del siglo XVI en el Seminario Conciliar de San Julián*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2011, pp. 207-248.

²⁵ Véase Antonio Cruz Casado, «Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*, 49 (1990), pp. 51-59 (p. 52).

²⁶ Rafael Bonilla Cerezo, «Fortuna y legado del *Polifemo*: en torno a un soneto de Suárez de Figueroa», *Ínsula*, 781-782 (2012), pp. 34-37 (p. 36).

²⁷ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, II, Madrid, Istmo, 1998, pp. 231-233,

²⁸ Rafael Bonilla Cerezo, «*Amante en durezas tierno*: la *Fábula de Polifemo* de Antonio López de Vega», en Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, coords., *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, London, Tamesis, 2013, pp. 195-214.

²⁹ Véase sobre todo Evangelina Rodríguez Cuadros, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979; y Rafael Bonilla Cerezo, «“Émulo casi del mayor lucero”: ecos latinos y polifémicos en *La ingratitud hasta la muerte* (José Camerino, 1624)», *Studi Spanici*, 35 (2010), pp. 121-158.

especialmente significativo el violento asesinato de Floristo a manos del sátiro violador, que perpetra arrancando un pino con sus propias manos³⁰.

El siguiente eslabón serio es otro poema del libro IV de *La Cintia de Aranjuez* (Madrid, 1629, ff. 178r-179r) de Gabriel del Corral. A lo largo de siete silvas («¿Cómo tú, menos que hombre, a mí te atreves?») se evoca el canto del cíclope, que ahora se encuadra justo en el momento en que descubre a los amantes³¹.

Como hemos avanzado, a raíz de la renovación del romancero encabezada por Lope y el mismo Góngora, especialmente con sus parodias de los pastoriles («En tanto que mis vacas», 1601), caballerescos («Diez años vivió Belerma, 1582»)³² o moriscos («Triste pisa y afligido», 1586)³³, comenzó también a proliferar una tendencia paródica del panteón “mítico” («Arrojose el mancebito», 1589; «De Píramo y Tisbe quiero», 1604; «Aunque entiendo poco griego», 1610; y «La ciudad de Babilonia», 1618) que, a menudo, echando mano de la meiosis, coquetea con la escatología o *genus turpe*³⁴. El humor se desprendía del contraste entre los moradores del Olimpo y el tratamiento realista de los personajes³⁵. No obstante, José Lara Garrido matizaría que la parodia o versión burlesca no es sino una intensificación deformadora de rasgos o motivos que da pie a «un profundo efecto estético de extrañamiento»³⁶. En cualquier caso, lo cierto es que por aquellas calendas menudearon los *contrafacta* que respetaban solo en parte la urdimbre retórica, dispositiva, estilística y argumental de los modelos, adaptándola a

³⁰ Rafael Bonilla Cerezo, *ibidem*, p. 148.

³¹ Gabriel del Corral, *La Cintia de Aranjuez*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1945, pp. 350-351.

³² Véase Rodrigo Cacho Casal, «Los consejos de doña Alda: registros paródicos en un romance gongorino», en Joaquín Roses Lozano, ed., *Góngora hoy, IX. Ángel fieramente humano: Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 119-156.

³³ Véase Rafael Bonilla Cerezo, «Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora», *Studi Ispanici*, 32 (2007), pp. 89-117.

³⁴ Robert Francis Ball, *Góngora's Parodies of Literary Convention*, Yale University, 1976 (Michigan Ann Arbor, UMI, 1977, microfichas) estudia con detalle el fenómeno de la parodia, centrándose en los romances bucólicos (pp. 171-255), moriscos (256-386) y gentílicos: Hero y Leandro (387-525) y Píramo y Tisbe (526-649). Ver asimismo Ángel Luis Luján Atienza, «Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora», en Joaquín Roses Lozano, coord., y ed., *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 39-57; y la colectánea *Entre nalgas protegido: escatología y contracultura del Humanismo al Barroco*, eds. Victoria Aranda Arribas, Gastón Gilabert y Fernando J. Pancorbo, Kasel, Reichenberger, 2021.

³⁵ José María de Cossío, *op. cit.*, p. 253: «Así nuestros poetas jocosos, si no caricaturizaban a los dioses, les hacían profundamente cómicos sin más que hacerles obrar como hombres en los casos inverosímiles de sus historias. En la situación en que se les sitúa reside la mayor comicidad, sin necesidad de recargar la nota caricatural».

³⁶ José Lara Garrido, «Consideraciones sobre la fábula burlesca en la Poesía Barroca (A propósito de una versión inédita de la de “Apolo y Dafne”)», *Revista de Investigación*, VII, Colegio Universitario de Soria, 1983, pp. 21-42 (p. 22).

una lectura crítica del hipotexto mediante la ridiculización³⁷. Y los poemas de Góngora tampoco escaparon a dicha moda: surgieron entonces parodias que se mofaban del *Polifemo*, pero haciendo uso de técnicas espigadas de sus romances heroicómicos, con acusada predilección por la *Tisbe*.

Así, la primera versión burlesca sería la *Fábula de Polifemo a la academia de Madrid* («Estas que me dictó rimas burlescas, 1624) de Castillo Solórzano, incluida en sus *Donaires del Parnaso*, que recogían «poemas compuestos y leídos en las academias literarias de la Corte, a las cuales [el tordesillano] asistió desde 1619»³⁸. Además de seguir el modelo con tiento —a lo largo de sesenta y cuatro octavas—, entraña singular importancia por haber generado otro “collar” cuyos giros cultos, ironías, neologismos utilitarios, vulgarismos, localismos y chistes se dejaron sentir sobre las refacciones de Francisco Bernardo de Quirós («A ti soberano Apolo», 1656), Miguel de Barrios («Inmóvil se erige el Cielo», 1656) y Juan del Valle Caviedes («Gracias a Apolo, que llega», c. 1681)³⁹.

Al texto de Castillo Solórzano le seguiría el romance de Quirós, compilado en la miscelánea *Aventuras de don Fruela* (1656)⁴⁰. Su estructura es similar a las de Góngora y Castillo, si bien el madrileño omitió la descripción de la cueva de Polifemo, la seducción de Galatea por Glauco y Palemo, el zurrón, la pelliza y el pino del cíclope, aportando novedades tan singulares como la de dar voz a Galatea, muda hasta entonces en la tradición, excepción hecha de las *Metamorfosis* de Ovidio⁴¹.

El tercer eslabón de esta cadena lo constituye la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Miguel de Barrios (*Flor de Apolo*, 1665), un romance precedido por una dedicatoria («El gigante de Sicilia»)⁴². Este devoto de Góngora potencia el componente humorístico recurriendo a la «hiperbolización de lo risible» mediante la grotesca prosopografía de un

³⁷ Robert Francis Ball, *op. cit.*, p. 9.

³⁸ Fernando Rodríguez Mansilla, «El otro canon: la *Fábula de Polifemo* burlesca de Alonso de Castillo Solórzano», *Caliope*, III, 18 (2013), p. 33. Ver sobre todo Luciano López Gutiérrez, *Donaires del Parnaso de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2003, dir. Ángel Gómez Moro, pp. 395-414; Elena Cano Turrión, «*Aunque entiendo poco griego...*». *Fábulas mitológicas burlescas*, Córdoba, Berenice, 2006, pp. 59-78; y Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena*, 2006.

³⁹ Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena*, p. 48. Tomamos la imagen del “collar inducido” por Castillo Solórzano de Rafael Bonilla Cerezo, «Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo de Francisco Bernardo de Quirós*», *Il confronto letterario*, 51 (2009), pp. 39-75 (p. 39).

⁴⁰ Véase Francisco Bernardo de Quirós, *Obras. Aventuras de Don Fruela*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984.

⁴¹ Rafael Bonilla Cerezo, «Góngora y Castillo Solórzano», pp. 44-46.

⁴² Miguel de Barrios, *Las fábulas mitológicas: Flor de Apolo*, ed. Francisco José Sedeño Rodríguez, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, pp. 7-9.

cíclope con halitosis y la «amanerada manifestación externa de Acis»⁴³. De nuevo la reelaboración burlesca de Castillo se erige como el modelo más inmediato⁴⁴.

Por fin, el «Romance de Polifemo» («Gracias a Apolo, que llega», 1681) del hispano-limeño Juan del Valle y Caviedes abrocha un rosario de textos post-gongorinos cuyo número es prácticamente idéntico, entre 1612 y 1681, a los cosechados sobre el mito que nos ocupa desde los tiempos de Homero a los de Góngora⁴⁵. Junto a la de Polifemo, se le atribuyen a Caviedes otras dos fábulas burlescas en romance: la de *Narciso y Eco* y la de *Júpiter e Io*⁴⁶. La comicidad asoma en las dos primeras a través de «un caudal lingüístico que igual recurre a las palabras cultas que a las populares, a las frases hechas, a los refranes, al argot, al juego de voces, a los equívocos y a las perífrasis»⁴⁷.

La última contrafactura de la Edad Moderna es el romance «No anuncios de Jano canto» del gaditano Francisco Nieto Molina. Publicado un siglo y medio después que el *Polifemo* de Góngora, nació en un contexto político-social y cultural a caballo entre el Barroco y la Ilustración⁴⁸. Recogido en *El Fabulero* (1764) y se diferencia de las parodias previas al revisitar la fábula sin recurrir a las jocosidades derivadas de los romances de Hero y Leandro o Píramo y Tisbe. No en balde, Nieto adoptó un tono grave, con ligeras pinceladas chanceras para distanciarse de la solemnidad gongorina⁴⁹.

Queda aún un camino por explorar en cuanto a la proyección y pervivencia del *Polifemo* de Góngora en el Seiscientos: el de las obras de asunto piadoso que nacieron al calor de su estética, condicionadas por el fervor católico de la sociedad postridentina. Nos centraremos en el contexto que favoreció la aparición de dos contrafacturas sacras

⁴³ Francisco José Sedeño Rodríguez, «Introducción» a Miguel de Barrios, *op. cit.*, pp. 8 y 82.

⁴⁴ Rafael Bonilla Cerezo, *Lacayo de risa ajena*, pp. 116-117.

⁴⁵ Véase Antonio Lorente Medina, *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes*, Salamanca, UNED/Universidad de Salamanca, 2011; y sobre todo Rafael Bonilla Cerezo, «Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle y Caviedes», *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 241-276.

⁴⁶ Remito a Trinidad Barrera López, «La fábula burlesca de *Júpiter y Io*, de Juan del Valle y Caviedes», *Anales de literatura hispanoamericana*, 8 (1979), pp. 15-28; y «Las fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes (a propósito de Narciso y Eco)», *Edad de Oro*, 29 (2010), pp. 31-40. Véase con carácter abarcador Antonio Lorente Medina, «Las fábulas mitológico-burlescas de Caviedes», en Laura Fernández, Bernat Garí Barceló, Àlex Gómez Romero y Christian Snoey Abadías, coords., *Clásicos para un nuevo mundo. Estudios sobre la tradición clásica en la América de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Universidad Autónoma de Barcelona, 2016, pp. 255-275.

⁴⁷ Trinidad Barrera López, «Las fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes», pp. 31-32 y 35.

⁴⁸ Rafael Bonilla Cerezo, «Neoclásica y disidente: la *Fábula de Polifemo* de Francisco Nieto Molina», *op. cit.*, p. 211.

⁴⁹ Rafael Bonilla Cerezo, *ibidem*, pp. 218 y 241. Véase asimismo Rafael Bonilla Cerezo, «*El Fabulero* de Francisco Nieto Molina. Estudio y edición», *Criticón*, 119 (2013), pp. 159-234.

del canto del cíclope y la nereida: *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán (Madrid, 1632) y *El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666)⁵⁰.

3. La divinización del mito: dos Polifemos a lo divino

3.1. Las contrafacturas «a lo divino» en los Siglos de Oro

Los libros de temática religiosa que se imprimen en la España de los Austrias constituyen más de la mitad del volumen total de obras de las que se tiene constancia: de acuerdo con el catálogo *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, aquellos ascienden a unos 5835, frente a los 5430 del resto de materias, incluidas obras literarias e historiográficas⁵¹. Una parte fundamental de este corpus, tan copioso como heterogéneo, son las «divinizaciones», «*contrafacta*» o «versiones a lo divino», esto es, «*transformacion[es] operada[s] sobre textos profanos para que adquirieran un sentido religioso, [...] un tipo de parodia, o sea, [...] la modificación parcial de una obra en forma tal, que el producto discrepe de su modelo*»⁵².

Pese a que la espiritualización de textos profanos se remonta a los orígenes de la lírica cristiana occidental, con el *Cantar de los Cantares* de Salomón como punto de partida y la época paleocristiana como primer gran hito, sería en la Edad de Oro de la literatura española donde conocería un nuevo auge, en cierta manera privativo de nuestro país, toda vez que «“en ningún sitio el proceso de divinización de obras

⁵⁰ Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. V, 1. La divinización de la lírica de Góngora (romances y letrillas)*, y V, 2. *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor) y otras manifestaciones (con especial atención a Juan de Mena «a lo divino» por Luis de Aranda)*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez Editor, 1998-1999, lleva a cabo un ambicioso estudio sistemático de la influencia de Góngora en la oratoria sacra y, por añadidura, documenta todas las contrafacturas a lo divino de su poesía, incluida la que nos ocupa, que comenta por extenso en *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, pp. 53-144.

⁵¹ Antonio Cruz Casado, «*El Polifemo a lo divino (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas*», en *Góngora Hoy VII. El «Polifemo»*, coord. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 89-106 (p. 90).

⁵² Margit Frenk Alatorre, «Lírica popular a lo divino», *Edad de Oro*, 8 (1989), pp. 107-116 (p. 107). A su juicio, en las contrafacturas a lo divino el hipotexto profano no es reemplazado, sino reelaborado: los «divinizadores» operan sobre los motivos y estructuras formales del original transformándolos, pero conservando, a menudo, la «forma literaria primitiva», de suerte que a lo largo del proceso de lectura resuenan ecos fácilmente reconocibles por el lector (Margit Frenk Alatorre, *ibidem*, p. 110). Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 5-6, acuñó el término latino *contrafactum* para designar este fenómeno, al que califica de «refundición». Su trabajo fue precursor del estudio sistemático de la cristianización de la lírica occidental.

profanas [ha] durado tanto tiempo, ha tenido tal desarrollo, alcanzado a tantos géneros y ofrecido tantos matices como en España”»⁵³. Se inicia, además, en fechas muy tempranas —a mediados del siglo XVI—, y se prolonga hasta las postrimerías del XVII, síntoma de la fuerte impronta dejada en la cultura hispánica áurea por la Reforma y la ulterior celebración del Concilio de Trento (1545-1563); al fin, no parece fortuito que, habiendo concluido este en 1563, la literatura divinizada aumentase considerablemente en torno a la década de 1570⁵⁴.

Las novelas pastoriles, los libros de caballerías, la poesía amorosa de Boscán y Garcilaso y las comedias despertaban el rechazo frontal de las élites eclesiásticas, que las consideraban vanas, inmorales y lascivas. Resultan ilustrativas del mismo las críticas a la literatura de entretenimiento de Malón de Echaide en el prólogo a *La conversión de la Magdalena* (1588), así como las impresiones de los moralistas Juan Luis Vives en *De institutione foeminae christianae* (1524) y fray Antonio de Guevara en *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (1539) acerca de los libros de caballerías⁵⁵.

Del deseo de sustraer al público de tan impías lecturas se derivó un auténtico programa: se escribían «glosas a lo divino», esto es, se intercalaban composiciones profanas en textos religiosos extensos para amenizarlos y conferir al cantar profano «una resemantización [...] a través de su contexto»⁵⁶; se recomendaba constantemente la lectura de tratados morales, sermonarios o *Flos sanctorum*; y, por fin, se escribían contrafacturas a lo divino, método quizá más eficaz porque, al ser solo modificaciones parciales del modelo laico, aprovechaban el éxito cosechado por el mismo para transmitir enseñanzas didáctico-morales y hacer enraizar en la conciencia colectiva los preceptos católicos postridentinos⁵⁷.

⁵³ Klaus Wagner, «La contrafactura “a lo divino” en la literatura de los Siglos de Oro», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 29 (2001), pp. 75-83 (p. 75). Es imprescindible, a propósito de la ambivalencia del texto bíblico del *Cantar de los Cantares*, el libro de Bruce W. Wardropper, *op. cit.*, sobre todo el capítulo «Amor divino y amor humano» (pp. 57-68). También Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 219-220, dedica unas líneas al *Cantar de los Cantares* de Salomón.

⁵⁴ Klaus Wagner, *op. cit.*, p. 77. Véase, a propósito de los efectos de la Contrarreforma en la literatura de la época —y, en concreto, de la *novella*—, Carmen Rita Rabell, «Bajo la ley: la escritura de la *novella* española posterior al Concilio de Trento», *Revista de estudios hispánicos*, XXVIII, 1-2, 2001, pp. 309-326.

⁵⁵ Véase Malón de Echaide, *La conversión de la Magdalena*, eds. Jorge Aladro, Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin Pamplona, Ediciones y Libros/Fundación Diario de Navarra, 2002. El propio Cervantes ofrece una hilarante muestra de los argumentos esgrimidos por estos moralistas de la literatura idealista y de entretenimiento en el episodio del escrutinio de la biblioteca de don Quijote (*Don Quijote de La Mancha*, I, cap. VI).

⁵⁶ Margit Frenk Alatorre, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁷ Francisco Javier Sánchez Martínez, «“Presta los versos tú, yo el artificio”: nuevos *contrafacta* espirituales de la poesía de Garcilaso», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 9 (1993), pp. 73-102 (p.

Como demuestra Sánchez Martínez en el primer tomo de su ambicioso estudio, existía un repertorio de fórmulas retórico-estilísticas básicas, aplicables a todos los géneros, a las que solían recurrir los contrafactores⁵⁸. Las «inversiones y las sustituciones de palabras, las concreciones y las generalizaciones, las trasposiciones lexicalizadas, [...] [y] las asociaciones», amén de continuas simbiosis entre personajes y símbolos religiosos y paganos —por ejemplo, Orfeo era considerado, a menudo, un profeta de Cristo, e incluso un trasunto de este— y, por supuesto, el uso vertebrador de la alegoría, son solo algunos ejemplos de estas transformaciones⁵⁹. En el caso de esta última, Juan Manuel Escudero Baztán explica brevemente algunos mecanismos por medio de los que se articula en los autos sacramentales, el género alegórico por antonomasia: habla de la técnica de la concentración y la «etimología aparente», la cual funciona como «herraje lingüístico» que une los dos planos en que se divide el contenido de la obra en cuestión⁶⁰. También Ignacio Arellano recoge, aunque de forma sistemática, los mecanismos empleados por Calderón de la Barca para construir la alegoría en su teatro sacramental⁶¹.

De este modo, el proceso de moralización religiosa —y los mecanismos retórico-formales que la hacían posible— alcanzó a los géneros literarios más apreciados por el público y se extendió a otras formas artísticas, verbigracia el retrato y el bodegón, y aun a bailes populares, como la zarabanda, y juegos, como los naipes⁶².

75), Antonio Cruz Casado, «*El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», *op. cit.*, pp. 93-94 y Klaus Wagner, *op. cit.*, p. 77. No obstante, cabe matizar que, una vez que se produjo la eclosión de las contrafacturas, hubo tentativas cada vez más ambiciosas que, más que unos simples textos propagandísticos o moralizantes, se concebían más bien como ejercicios poéticos de poetas profesionales, nacidos al calor de otra «moda literaria» comparable al petrarquismo o a la mística (Margit Frenk Alatorre, *op. cit.*, p. 116).

⁵⁸ Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. I. Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, 1996. Queda pendiente la consulta del volumen, al que no se ha podido acceder hasta la fecha, dados los pocos ejemplares disponibles.

⁵⁹ María José Martínez López, «Garcilaso a lo divino: de la letra a la idea», *Criticón*, 74 (1998), pp. 31-43 (pp. 36-37). Véase Jorge Páramo Pomareda, «Consideraciones sobre los “autos mitológicos” de Calderón de la Barca», XII (1957), pp. 51-80 (pp. 67-68), a propósito del papel de Orfeo en las espiritualizaciones y en la exégesis bíblica. prefiere hablar de «etimología interpretativa» y ofrece una lista de las etimologías inventadas por Calderón en sus autos sacramentales (pp. 73-75), recoge de forma sistemática los mecanismos empleados por Calderón para construir la alegoría.

⁶⁰ Juan Manuel Escudero Baztán, «Sacralizaciones artísticas en los autos sacramentales de Lope. El caso de *La puente del mundo*», *Revista de Literatura*, LXXX, 160 (2018), pp. 569-582 (pp. 571-572). Jorge Páramo Pomareda, *op. cit.*, p. 71, prefiere el término «etimología interpretativa» y ofrece una lista de las etimologías inventadas por Calderón en sus autos sacramentales.

⁶¹ Ignacio Arellano Ayuso, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001, y *Dando luces a las sombras: estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*, Madri /Frankfurt, Vervuert Iberoamericana, 2015.

⁶² Antonio Cruz Casado, «*El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», *op. cit.*, p. 94; Enric Mallorquí-Ruscalleda, «El conocimiento de los libros de

Se escribieron novelas pastoriles «a lo divino», de las que destacó la *Clara Diana a lo divino* (1580) de fray Bartolomé Ponce, refacción de la *Diana* (Valencia, 1558-1559) de Jorge de Montemayor, así como la novela *Pastores de Belén: prosa y versos divino* (Lérida, 1612), de Lope de Vega, que Klaus Wagner considera una secuela divinizada de la *Arcadia* (Madrid, 1598)⁶³, también de Lope. Proliferaron, asimismo, los libros de caballerías religiosos, verbigracia la *Peregrinación de la vida del hombre o Caballero del Sol* (Medina del Campo, 1552), de Pedro Hernández de Villaumbrales, y el *Libro de caballería celestial del pie de la rosa fragante* (Amberes, 1554), por Jerónimo de San Pedro⁶⁴. Hubo poesía épica sacra, como la *Universal redención, Pasión, muerte, resurrección de nuestro redentor y salvador Jesucristo* (Alcalá de Henares, 1584), de Francisco Hernández Blasco, y la *Cristiada*, de Diego de Hojeda (Sevilla, 1611)⁶⁵. Aun la literatura emblemática acusó el influjo divinizador, que se aprecia, por ejemplo, en las *Empresas espirituales y morales* (Baeza, 1613) de Juan Francisco Villava y las *Empresas políticas o Idea de un príncipe cristiano representada en cien empresas*, de Diego de Saavedra Fajardo (Munich, 1640)⁶⁶. Por fin, el teatro y la lírica, en los que el proceso de divinización fue aún más evidente y totalizador, merecen ser tratados aparte.

El teatro, que conoció su auge entre el último tercio del siglo XVI y todo el siglo XVII, experimenta en las últimas décadas del Quinientos los cambios que lo convierten

caballerías españoles *a lo divino* (1552-1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 32, 2016, pp. 374-412 (p. 374); y Klaus Wagner, *op. cit.*, p. 82. Un ejemplo de bodegón a lo divino es el *Agnus Dei* de Zurbarán.

⁶³ Klaus Wagner, *op. cit.*, p. 78. Estudia comparativamente ambas novelas Antonio Carreño, «La otra *Arcadia* de Lope de Vega: *Pastores de Belén*» en Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, eds., *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 137-156; y edita *Pastores de Belén: Lope de Vega, Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010. Cfr. también Jesús Ponce Cárdenas, coord., *En torno al Lope sacro*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2021. Estudian la contrafactura de la *Diana* Juan Montero, «La *Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril», *Criticón*, 61 (1994), pp. 69-80; Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, pp. 269-271; y Michel Darbord, «La *Clara Diana* a lo divino» en Maxime Chevalier, Robert Ricard, Noël Salomon, Fernand Braudel e Israël Salvator Révah, eds., *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, Bordeaux, Fêret, 1962, pp. 402-411.

⁶⁴ Para un corpus de las novelas de caballerías a lo divino documentadas hasta el momento, interesa nuevamente la lectura del artículo de Enric Mallorquí-Ruscalleda, *op. cit.*, p. 375. Remito también a la tesis doctoral de Emma Herrán Alonso sobre los libros de caballería a lo divino: *La Cavalleria Celestial y «los divinos». La narrativa caballeresca espiritual del siglo XVI* (tesis doctoral), Oviedo, Universidad de Oviedo, 2005, dirs. Isabel Uría Maqua, Fernando Juan Baños Vallejo.

⁶⁵ Véanse Elena Calderón de Cuervo, *Poética y apologética en «La Cristiada» de Diego de Hojeda* (tesis doctoral), Universidad Nacional de Cuyo, 1997, dir. Ana Galimberti de Padrón; y Ana María González García, «*La Cristiada*»: edición crítica y anotada (tesis doctoral), University of Massachusetts Amherst, 2002.

⁶⁶ Klaus Wagner, *op. cit.*, pp. 81-82. Resulta interesante, a propósito de la influencia de la Contrarreforma en la emblemática áurea, la lectura del capítulo de libro de Fernando Rodríguez de la Flor Adánez, «La imagen del mundo: emblemática y Contrarreforma», en Sagrario López Poza, dir., *Florilegio de estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 65-80.

en el «teatro nacional» moderno, esto es, en un negocio urbano indisolublemente ligado a los corrales de comedias y a un público y, sobre todo, una experiencia colectiva donde el dramaturgo inculca a su público las ideas católicas. Consecuencia de esta función adoctrinadora es el desarrollo de subgéneros dramáticos de asunto religioso, como las comedias hagiográficas o de vidas de santos⁶⁷; las religiosas o divinas, basadas en historias del Antiguo y Nuevo Testamento, leyendas y tradiciones devotas; y, finalmente, autos sacramentales y de nacimiento⁶⁸. Todos estos géneros fueron cultivados por casi todos los dramaturgos de renombre en la época, como Lope de Vega, Pérez de Montalbán, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Godínez o Vélez de Guevara⁶⁹. Incluso los propios religiosos, en sus colegios y templos, organizaban representaciones dramáticas sobre vidas de santos o teatralizaban sus sermones. Por ello, «parece cada vez más acreditado que el teatro barroco, en sus diversas manifestaciones específicas (comedia nueva, dramaturgia jesuítica, auto sacramental), se fecundó al interpretar dramáticamente el modelo que le ofrecía la prédica sermonística»⁷⁰.

Los autos sacramentales, piezas teatrales ligadas al Corpus Christi y de un solo acto y tema eucarístico, alcanzaron su madurez como «género total» durante el periodo de actividad teatral de Calderón (1651-1681)⁷¹. Por medio de técnicas como la alegoría y la intertextualidad bíblica adaptaban los motivos, temas y estructuras de diversas

⁶⁷ Juan Aparicio Maydeu, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», en Manuel García Martín, coord., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, I, 1993, pp. 141-152 (p. 141). Véase, para un estudio completo de las comedias hagiográficas áureas escritas por Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, Elma Dassbach, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, New York, Peter Lang, 1997.

⁶⁸ Seguimos la clasificación de Menéndez Pelayo que reproduce Pablo Jauralde Pou, «El teatro en el siglo XVII», en Francisco Rico y Bruce W. Wardropper, coords., *Historia y crítica de la literatura española*. III. *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 203-227 (p. 208).

⁶⁹ Cfr. Davinia Rodríguez Ortega, «Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII: volúmenes propios, colectivos y misceláneas», *Revista de Filología Española*, XCVIII, 1 (2018), pp. 161-184, para un catálogo de las publicaciones impresas de autos sacramentales, tanto misceláneas y antologías como publicaciones dedicadas exclusivamente a este género «menor». Se publicaron tres antologías en las que figuraban autos, entremeses y comedias religiosas de todos estos dramaturgos, en 1655, 1664 y 1675.

⁷⁰ Francisco Javier Sánchez Martínez, «“El predicador como representante a lo divino”: un aspecto de la teatralización del púlpito», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, eds. lit., *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1455-1462 (p. 1455). Véase también, a propósito del diálogo entre sendas disciplinas, el clásico estudio de Emilio Orozco Díaz, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante. (Notas de una “Introducción al Barroco”）」, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, 1980, pp. 171-188.

⁷¹ Juan Manuel Escudero Baztán, «Sacralizaciones artísticas en los autos sacramentales de Lope. El caso de *La puente del mundo*», *op. cit.*, p. 571. Véanse los trabajos de Ignacio Arellano Ayuso, Enrique Rull Fernández, José Enrique Duarte Lueiro, Juan Manuel Escudero Baztán, Carlos Mata Induráin y el resto de miembros del grupo GRISO sobre los autos sacramentales, centrados la mayoría de ellos en Calderón, pero también en la recuperación de obras de este género y de otros autores en forma de ediciones digitales.

tradiciones culturales a la doctrina católica⁷². Prueba de su importancia es que llegaron a las prensas en forma de recopilaciones y antologías entre 1622 y 1677: Lope de Vega incluyó cuatro autos en *Peregrino en su patria* (Sevilla, 1604); y tanto José de Valdivielso (*Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*, Toledo, 1622) como Calderón de la Barca (*Autos sacramentales alegóricos e historiales, Primera parte*, Madrid, 1677), los dos escritores sacramentales más destacados, publicaron colecciones casi exclusivamente integradas por estas piezas. Pero los autos en los que se hacen más evidentes las técnicas de cristianización del material narrativo son los de asunto mitológico, toda vez que en ellos es necesario un ejercicio de «transmitificación»; el cual, más que reemplazar la dimensión pagana, implica conservarla e incluso ponerla al mismo nivel que la religiosa, al articular el contenido en «dos historias paralelas que se correspond[en] en algunos puntos precisos, siguiendo para ello una técnica de espejos»⁷³. Así, en las obras de este género escritas por Calderón, las historias grecolatinas, orientales, egipcias y folclóricas se integran y confunden con el acervo judeocristiano en una misma «masa sinfónica de símbolos», fruto de una actitud barroca que interpreta, incurriendo en el anacronismo, el pasado a la luz de los problemas del presente⁷⁴. Incluso los jesuitas, de los que Calderón era alumno, acogieron en su teatro escolar la fusión de personajes y corrientes bíblico-mitológicas, siguiendo de este modo las doctrinas filosóficas de primitivos apologistas como Clemente de Alejandría, Eusebio de Cesarea, Justino o san Basilio: estos estudiaban comparativamente las fábulas de la mitología con las Sagradas Escrituras para demostrar que las primeras eran plagios de las segundas⁷⁵.

Son muy ilustrativas de dicha «transmitificación» las reescrituras a lo divino de comedias mitológicas que emprendió el dramaturgo, tanto de sus propias obras como de las de otros autores: por ejemplo, a partir de sus *Fortunas de Andrómeda y Perseo*

⁷² Ignacio Arellano Ayuso, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón*, *op. cit.*, p. 11.

⁷³ Enrique Rull Fernández, «La adaptación de las fábulas mitológicas al auto sacramental. El caso de *Andrómeda y Perseo*», en Ignacio Arellano Ayuso, coord., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras: homenaje a Jesús Sepúlveda*, 2006, pp. 481-498 (p. 482). Tomo de este trabajo el concepto de «transmitificación». También se ocupa de esta obra Luciana Gentili, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca: Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Roma, Bulzoni, 1991. De este modo, la alegoría actúa aquí como mecanismo heurístico en el sentido de que, encubriendo los conceptos abstractos y oscuros de la doctrina con las historias profanas, profundamente enraizadas en el acervo popular, facilita al público la comprensión de aquellos (véase Louise Fothergill-Payne, «La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)», en Evelyn Rugg, Alan M. Gordon, coords., *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 261-264 (p. 261)).

⁷⁴ Jorge Páramo Pomareda, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁵ Jorge Páramo Pomareda, *ibidem*, pp. 69-70.

(1653), escribió el auto *Andrómeda y Perseo* (1680); de *Los tres mayores prodigios* (Madrid, 1637) aprovecharía más tarde motivos en *El divino Jasón* (1630) y *El laberinto del mundo* (ca. 1665-1670); y, por fin, cristianizó el *Orfeo* (*El marido más firme*, 1625) de Lope y *El laberinto de Creta* (1638) de Tirso de Molina en *El divino Orfeo* (1664 y 1663) y *El laberinto del mundo*, respectivamente⁷⁶. También Lope de Vega reutilizó elementos de sus comedias de capa y espada en las de asunto religioso o en autos sacramentales, como los arquetipos del galán, la dama o el gracioso, que se convertían, casi siempre, en personajes alegóricos como el Alma, el Cuerpo o el Libre Albedrío, como en *El príncipe de la paz* o *La adúltera perdonada* (1608-1612)⁷⁷. Por lo que concierne a los asuntos más habituales del género, si bien solían remitir a la Eucaristía, la Pasión de Cristo o el Génesis, en otras ocasiones escenificaban matrimonios alegóricos, los cuales entroncaban con la tradición mística, verbigracia *Las bodas del alma y el amor divino* (1599), de Lope; *Psique y Cupido* de Valdivielso (1622) y las versiones religiosas del mismo a cargo de Calderón (Toledo, 1640; Madrid, 1665)⁷⁸; o el *Auto sacramental del pleito matrimonial del cuerpo y el alma* (1651), también del dramaturgo madrileño.

Pero es la lírica, con diferencia, el género literario que cuenta con la tradición más antigua de divinizaciones. Dejando a un lado el *Cantar de los Cantares*, el origen del fenómeno de la refacción espiritual en la península pudo cifrarse «in the vernacular glosses to Latin texts the clerics undertook sometime after the ninth century»⁷⁹; esto es, en las glosas intercaladas en los sermones medievales, los cuales, basándose en «el texto de canciones populares», «[ib]an repitiendo los versos del estribillo, consecutivamente, al final de las estrofas»⁸⁰. Así, romances, villancicos y otros cantarcillos populares fueron las primeras composiciones sometidas a este proceso, sobre todo a partir del Quinientos. No en balde se cantaban en festividades religiosas, a fin de educar y

⁷⁶ Jorge Páramo Pomareda, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁷ Marcel Bataillon, «Ensayo de explicación del “auto sacramental”», en *Varia lección de clásicos españoles*, ed. Marcel Bataillon, Madrid, Gredos, 1964, pp., 183-205 (p. 202). Véase también Enrique Duarte Lueiro, «De la comedia al auto sacramental: del honor al perdón en Lope de Vega», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, V, 2 (2017), pp. 43-58 (pp. 49-50 para la adaptación del código de honor de las comedias).

⁷⁸ Media entre las dos versiones religiosas una profana en forma de comedia, *Ni amor se libra de amor*, fechada en 1665. Para una reconstrucción de la tradición del mito de Psique y Cupido y su evolución en el teatro de Calderón, véase Enrique Rull Fernández, «Psiquis y Cupido: tradición y creación en Calderón en Tomás Albaladejo, coord., *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. 14 y 15 de noviembre. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001, pp. 167-184.

⁷⁹ Carlos Domínguez, «A lo divino poetry in the Spanish Golden Age: *Rifacimento* or *Contrafactum*?», *Romance Notes*, 25 (1984), pp. 162-168 (p. 163).

⁸⁰ Margit Frenk Alatorre, «Lírica popular a lo divino», *op. cit.*, p. 110.

entretener a un pueblo eminentemente rural que profesaba una fe «“en ósmosis constante con lo profano”»⁸¹.

A finales del siglo XV, ya era frecuente la práctica refundidora en autores como fray Ambrosio Montesino y Juan Álvarez Gato, quienes versionaron a lo divino el villancico «Nuevas te traygo, carillo, de tu mal»⁸²; e, iniciado el XVI, proliferaron los cancioneros que recopilaban contrafacturas de poesía tradicional y cortesano: sin ir más lejos, en el *Cancionero espiritual* (Valladolid, 1549), el anónimo compilador incluyó, con sutiles variaciones, la «Canción VIII» («Justa fue mi perdición») de Jorge Manrique⁸³; y tanto en el *Cancionero sevillano de la Hispanic Society* (1568) como en el *Vergel de flores divinas* (1580-1582), de Juan López de Úbeda, por citar solo algunos ejemplos, se versionaron cancioncitas jocosas y romances y coplas tradicionales⁸⁴.

En paralelo a la popularización de las reelaboraciones a lo divino de la lírica tradicional, en torno a la segunda mitad de siglo fueron calando en nuestro solar los motivos, temas y formas métricas de la poesía culta de Petrarca, ya no solo por medio de traducciones directas y castellanizaciones en *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (Barcelona, 1543), sino también a través de las imitaciones españolas del *Petrarca Spirituale* (Venecia, 1536) de Girolamo Malipiero y todas las refacciones derivadas que entonces triunfaban en las letras italianas⁸⁵. Pero la auténtica eclosión del fenómeno se produciría entre 1570 y 1590, a raíz de las *Obras de Boscán* y

⁸¹ Margit Frenk Alatorre, *ibidem*, p. 112. La utilización de los cantares profanos no puede desligarse de un contexto en el que el desarrollo de la cultura del Renacimiento vino acompañado de una progresiva dignificación de la poesía lírica popular: la frescura, ingenuidad y sencillez de los versos del vulgo «resaltaba[n] agradablemente frente a la conceptuosa poesía cortesana de la época», lo que explica que poetas cancioneriles de la corte como el marqués de Santillana utilizaran villancicos tradicionales para nutrir sus propias composiciones (cfr. Margit Frenk Alatorre, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», *Anuario de Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, II (1962), pp. 27-54 (pp. 28-29).

⁸² Juan Díaz Bernárdez, «De lo oral a lo escrito, de lo popular a lo popularizante y de lo profano a lo divino: *Nuevas te traygo, carillo* como ejemplo de la transformación del villancico en el siglo XV», *Revista de Musicología*, XLII, 2 (2019), pp. 445-474 (pp. 461-463 y 463-464 para los textos de Montesino y Álvarez Gato, respectivamente).

⁸³ Carlos Domínguez, *op. cit.*, pp. 164-165.

⁸⁴ Un ejemplo de cristianización de canciones populares es la de «Pues que me tienes, Miguel, por esposa, / mírame, mira cómo soy hermosa», reelaborada en el *Cancionero* de Sevilla de esta suerte: «Pues que me tienes, mi Dios, por esposa, / mírame, mira cómo soy hermosa» (Margit Frenk Alatorre, «Lírica popular a lo divino», *op. cit.*, p. 109). Para una lista detallada de los principales cancioneros de la Edad de Oro de la literatura hispánica, donde aparecen reproducidos muchos cantares populares a lo divino, véase Margit Frenk Alatorre, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.

⁸⁵ Francisco Javier Sánchez Martínez, «“Presta tú los versos, yo el artificio”», *op. cit.*, pp. 79-81, repasa la cadena de reelaboraciones espirituales de Petrarca en lengua toscana y trata de demostrar que la moda italiana influyó decisivamente en la española aludiendo a un soneto de fray Jaime de Torres en *Divina y varia poesía* (Huesca, 1579), documentado y reproducido por Joseph Guerin Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, LXXII, 1960, pp. 135-136.

Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas (Granada, 1575), de Sebastián de Córdoba, y de la constelación de versiones religiosas de la poesía del catalán —y, sobre todo, del toledano— que se sucedieron⁸⁶. *Cristo Nuestro Señor, hallado en los versos del príncipe de nuestros poetas Garcilaso de la Vega, sacados de diferentes partes y unidos con ley de centones* (Madrid, 1628), de Juan de Andosilla Larramendi, fue el otro intento de divinización de mayor envergadura⁸⁷. No obstante, también menudearon las reelaboraciones de versos sueltos o poemas en cancioneros de la época, en la literatura de cordel, en certámenes poéticos celebrados en festividades religiosas⁸⁸ e incluso en ciertas traducciones o paráfrasis del *Cantar de los Cantares*⁸⁹, libro de influencia capital, por cierto, en la corriente mística representada por santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz.

Se suele asignar al texto de Sebastián de Córdoba el papel de eslabón intermedio entre la poesía de Garcilaso y las obras mayores del carmelita⁹⁰, si bien algunos críticos

⁸⁶ Edward Glaser, «El cobre convertido en oro: *rifacimientos* cristianos de la poesía de Garcilaso en los siglos XVI y XVII», en Elias L. Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 381-403, ofrece una lista de todas las parodias espirituales de las obras de Garcilaso escritas en los Siglos de Oro. Existen dos ediciones críticas de la obra de Sebastián de Córdoba: Sebastián de Córdoba, *Garcilaso a lo divino: introducción, texto y notas*, ed. Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1971; y Sebastián de Córdoba, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, ed. Aurelio Valladares Reguero, Madrid, More Than Books, 2013. Asimismo, Won Choi Nak lo estudia en *Garcilaso a lo divino: estudio crítico sobre el proceso de la contrafacción de la poesía garcilasiana en la Edad de Oro* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 1984, dir. Cristóbal Cuevas García. Destacan, por fin, otros trabajos generalistas que dedican un capítulo o sección al texto de Córdoba: Bruce W. Wardropper, «Hacia una historia de la lírica *a lo divino*», *Clavileño*, 5 (1954), pp. 1-11; Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. III. De los orígenes a la divinización de la lírica de Garcilaso, con un estudio del centón poético «a lo divino» de Juan Andosilla*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez Editor, 1996, repasa las refacciones religiosas de la lírica de Garcilaso; y Carlos Domínguez, *Contrafactum as Allegory: The Religious Recasting in Sixteenth Century Italy and Spain, from Girolamo Malipiero to San Juan de la Cruz* (disertación inédita), Stanford University, 1983, quien compara las tradiciones divinizadoras de Italia y España.

⁸⁷ Véanse el estudio de esta obra en el tomo III ya citado de Francisco Javier Sánchez Martínez y el de Carlos Mata Induráin, «El divino Garcilaso, *a lo divino*: el centón de Miguel (*sic.*) de Andosilla y Larramendi (1628)», *Cuadernos del «Lazarillo»: Revista literaria y cultural*, 24 (2003), pp. 50-56.

⁸⁸ Francisco Javier Sánchez Martínez, «“Presta tú los versos, yo el artificio”», *op. cit.*, pp. 94-101 pone ejemplos de certámenes cuyas bases pedían expresamente escribir versiones religiosas de ciertos poemas de Garcilaso. Más adelante ofrecemos un ejemplo, a propósito del contexto cultural carmelitano.

⁸⁹ En la «Paráfrasis sobre el *Cantar de los Cantares* de Salomón» de Benito Arias Montano, se versionan ciertos versos de Garcilaso, como el comienzo de su «Égloga I» («Al dulce lamentar de dos pastores»), que queda convertido en «Al dulce lamentar de aquesta amante», amén de los vv. 305-328 de la «Égloga III» («Aquella voluntad honesta y pura»), también parodiados por Juan de Timoneda («María para Adán, dulce y sabrosa») (*cfr.* Francisco Javier Sánchez Martínez, «“Presta tú los versos, yo el artificio”», *op. cit.*, pp. 92-94).

⁹⁰ Es de esta opinión Dámaso Alonso, «La poesía de San Juan de la Cruz», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XLVIII, 2 (1993), pp. 492-515 (pp. 495-498) y *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, *op. cit.*, en el capítulo «El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz», donde reconoce la influencia del ubetense en los tres poemas mayores del místico. También Glen R. Gale en la «Introducción» a su edición del *Garcilaso a lo divino* y Edward Glaser, *op. cit.*, defienden la filiación entre las obras de ambos.

han cuestionado su alcance real⁹¹. Lo indudable es que la lírica petrarquista, a causa del neoplatonismo que la sustentaba, resultaba fácilmente traducible a conceptos ascéticos, gracias a la aclimatación religiosa que habían experimentado las teorías amorosas neoplatónicas a manos de los padres de la Iglesia, Boecio y el «agustinismo platonizante de los siglos medios»⁹². Así, sus vertientes profana y religiosa, imbricadas en el pensamiento humanista, penetraron en la poesía culta por medio de Córdoba hasta llegar a la mística de san Juan, aderezada por la influencia de villancicos, redondillas y romances populares. Son varios los poemas del carmelita que podrían pasar por *contrafacta* espirituales de poemas profanos, así cultos como populares: «es el caso de los romances sobre el Evangelio, o los poemas “Vivo sin vivir en mí” y algunos otros. En ese tipo de obras, San Juan acude a la poesía cancioneril de tema amoroso, a las glosas y demás recursos cortesanos [...]»⁹³. En cuanto a las divinizaciones de poemas populares que realizara el místico, es muy ilustrativo el ejemplo del *Pastorcico* («Un pastorcico, solo, está penado»), reelaboración de las anónimas redondillas «Un pastorcillo solo está penando»⁹⁴. Por añadidura, su producción literaria se encuadraba, en un contexto —el de los conventos carmelitanos— dominado por el afán divinizador: allí «se vertía a lo divino de modo anónimo y colectivo la poesía profana, primordialmente de corte tradicional, pero [...] se insinuaba también la penetración de poesía renacentista», sin orillar que se celebraban certámenes que prescribían versionar espiritualmente canciones populares o poemas cultos renacentistas⁹⁵. Un ejemplo muy ilustrativo es el certamen convocado en Zaragoza, en 1614, durante las fiestas por la beatificación de santa Teresa de Jesús, ya que las bases consistían en versionar a lo divino la «Canción IV» («El aspereza de mis males quiero») de Garcilaso⁹⁶.

En este contexto, vieron la luz a lo largo del Seiscientos numerosos poemarios de asunto piadoso, escritos por reconocidos ingenios de la época, que incluían, además,

⁹¹ Véase el estado de la cuestión de Paola Elia y María Jesús Mancho, «Prólogo», en San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, eds. Paola Elia y María Jesús Mancho, estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002, p. LVII.

⁹² Paola Elia y María Jesús Mancho, «Prólogo» en San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. L-LII.

⁹³ Domingo Ynduráin, «Estudio preliminar» en San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p. XVI.

⁹⁴ José Manuel Bleca, «[Notas sobre poemas del siglo XVI:] I. Los antecedentes del poema del “Pastorcico”, de San Juan de la Cruz», *Revista de filología española*, XXXIII (1949), pp. 378-380.

⁹⁵ Paola Elia y María Jesús Mancho, *ibidem*, p. LXI. Estudian el ambiente cultural carmelitano Emilio Orozco Díaz, *Poesía y mística*, Madrid, Guadarrama, 1959 (en el capítulo «Poesía tradicional carmelitana», pp. 115-170); Víctor García de la Concha, «Tradición y creación poética en un Carmelo castellano del Siglo de Oro», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVI (1976), pp. 101-133; y Ana Álvarez Pellitero, «Cancionero del Carmelo de Medina del Campo (1604-1622)», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, II, Salamanca, Universidad de Salamanca/Universidad Pontificia de Salamanca/Ministerio de Cultura, 1983, pp. 525-543.

⁹⁶ Francisco Javier Sánchez Martínez, «“Presta tú los versos, yo el artificio”», *op. cit.*, p. 95.

contrafacta espirituales de poesía culta y popular: destacan el *Romancero espiritual* (Toledo, 1612) de José de Valdivielso, donde el canónigo adaptaba romances, villancicos, seguidillas populares y otras composiciones profanas al tema eucarístico y místico⁹⁷; las *Rimas sacras* (Madrid, 1614) y el *Romancero espiritual* (Pamplona, 1619) de Lope de Vega, que volvieron a editarse en fechas de veras cercanas a *El Polifemo a lo divino*, como 1658 (Lisboa) y 1667 (Zaragoza)⁹⁸; o el *Nuevo jardín de flores divinas* (Baeza, 1617), de Alonso de Bonilla⁹⁹. Estos y muchos otros cancioneros, colecciones y romanceros espirituales continuaron publicándose y reeditándose en las décadas sucesivas, hasta llegar a la de 1660, en la que se incrementó aún más la impresión de textos de temática religiosa a raíz de la muerte de Felipe IV —septiembre de 1665—, sobre todo de panegíricos y conmemoraciones en honor al monarca¹⁰⁰.

3.2. Góngora a lo divino: el *Polifemo* (Madrid, 1632) de Juan Pérez de Montalbán y *El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666) de Martín de Páramo y Pardo

Tampoco la poesía de Góngora escapó al influjo de la moda divinizadora. Muy al contrario, suscitó un considerable volumen de refacciones espirituales e impulsó una profunda renovación estilística y expresiva de la oratoria sagrada y la literatura a lo divino. Ambas se impregnaron impregnadas, igual que la poesía profana coetánea, de giros, estructuras y motivos de la lengua poética gongorina, del mismo modo que ocurriera con la lírica de Garcilaso¹⁰¹. Asimismo, el propio autor cordobés, sobre todo

⁹⁷ María Jesús Torres Jiménez, *Los romances de San Juan de la Cruz. Contextualización histórico-literaria y análisis intertextual*, I (tesis doctoral), Universidad de Málaga, 2015, dir. Amparo Quiles Faz, p. 362. Véase también el monográfico de José María Aguirre, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo, Diputación Provincial, 1965.

⁹⁸ Véanse Lope de Vega, *Rimas sacras*, eds. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid/Frankfurt am Main, Vervuert Iberoamericana, 2006. El soneto con el que se abre la obra («Cuando me parto a contemplar mi estado») es una refacción del soneto I de Garcilaso («Cuando me paro a contemplar mi estado»). Con respecto al *Romancero espiritual*, remito al artículo de Antonio Carreño, «El *Romancero espiritual* de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LV, 1979, pp. 19-63 (pp. 21-29), donde pasa revista a la historia de los «romanceros sagrados» publicados en los siglos XVI y XVII. Enumera, además, las obras representativas del despertar piadoso del poeta y dramaturgo madrileño (*Soliloquios*, *Rimas sacras* y *Romancero espiritual*) y analiza el uso que hace de las historias de santos, la simbología cristiana y las técnicas cristianizadoras.

⁹⁹ Lo estudia Dámaso Chicharro Chamorro, *Alonso de Bonilla en el conceptismo: estudio y antología*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1988.

¹⁰⁰ Antonio Cruz Casado, «*El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», *op. cit.*, p. 89.

¹⁰¹ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (romances y letrillas)*, *op. cit.*, p. 14. El autor dedica un epígrafe completo a analizar la impronta de la lengua poética de Góngora en los sermonarios de la época (pp. 30-39). Para una muestra ilustrativa de la predicación aurisecular, véase Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994.

en su última etapa, cultivó poesía sacra de circunstancias, en el marco de festividades como la Navidad y el Corpus, si bien incluso ese tipo de poesía, de acuerdo con Robert Jammes, destilaba el paganismo tan característico de su cosmovisión poética¹⁰².

Así pues, tanto el romancero nuevo y las letrillas como los poemas en arte mayor generaron múltiples contrafacturas a lo divino: la primera versión a lo divino del romance «Servía en Orán al Rey» (1587) fue la de Agustín Moreto en la *Loa sacramental para la fiesta del Corpus de Valencia*¹⁰³; la letrilla «Que pida a un galán Minguilla» se reformuló en unos versos del auto sacramental *Las bodas entre el Alma y el Amor divino* de Lope de Vega (1599, 665-694)¹⁰⁴; el soneto *Al monte santo de Granada* («Este monte de cruces coronado») fue reelaborado por un autor portugués anónimo («Este portal de luces coronado») ¹⁰⁵; y, finalmente, la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) generó dos refundiciones: *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán (*Para todos*, Madrid, 1632)¹⁰⁶ y *El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo.

En el *Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán, uno de los dos autos sacramentales incluidos en su miscelánea *Para todos* (Madrid, 1632), el discípulo de Lope recupera la historia del cíclope y la nereida veinte años después de la difusión de la fábula de Góngora, si bien la adapta al lenguaje y convenciones teatrales del género sacramental y, en consecuencia, al tema eucarístico¹⁰⁷. Así pues, recurriendo a la técnica de la alegoría, articula una doble historia en la que todo episodio y personaje profano de la fuente mitológica es sistemáticamente vinculado a otros con función análoga en la fe católica. A saber: Polifemo se transmuta en el demonio, escoltado y ayudado por un

Véanse también los trabajos de Paolo Tanganelli, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel barocco spagnolo*, Pavia, Ibis, 2011; y Mercedes Blanco, «Humanismo rezagado frente a difícil modernidad. Al margen de la polémica Ormaza-Céspedes sobre la oratoria sagrada», *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 123-144. Este último trabajo ayuda a clarificar las pcontroversias entre Ormaza y Céspedes acerca de las reglas y métodos que debían usarse en la predicación. Uno de los focos de la pugna fue, precisamente, la teatralización del púlpito de la que hemos hablado más arriba.

¹⁰² Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987, p. 211.

¹⁰³ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (romances y letrillas)*, *op. cit.*, pp. 46-64.

¹⁰⁴ Francisco Javier Sánchez Martínez, *ibidem*, pp. 302-303.

¹⁰⁵ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁶ La estudia en detalle Francisco Javier Sánchez Martínez, *ibidem*, pp. 25-53.

¹⁰⁷ Remito a la edición de esta obra de José Enrique Laplana Gil: Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación Antonio de Castro, 1999, pp. 461-889. Véase también su capítulo «La erudición en el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán», en Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa Gutiérrez, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne, Almudena Vidorreta Torres, eds., *Docta y sabia Atenea: studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2019, pp. 359-373.

coro de otros cuatro cíclopes que representan vicios y pecados; Galatea es el Alma del hombre y va acompañada de un gracioso, Apetito, que la tienta a favorecer a Polifemo¹⁰⁸; y Acis, llamado aquí Pastor, se identifica con Ulises y Jesucristo¹⁰⁹. Así, al introducir el personaje del gracioso —que representaría la «“figura del donaire” de la comedia nueva»—, así como diálogos cómicos entre él y Galatea, Pérez de Montalbán crea un «interludio cómico-festivo» que no solo favorece la adaptación del material narrativo a los códigos teatrales, sino que, incluso, transgrede la gravedad de tono y asunto que suele caracterizar al drama sacramental¹¹⁰. Por añadidura, la identificación Acis-Ulises sirve para conectar los episodios del cegamiento del jayán y el triángulo amoroso Polifemo-Galatea-Acis, conexión que constituye «lógico corolario» del cruce de los dos linajes del mito polifémico: el épico de Homero y el lírico de Teócrito y Ovidio¹¹¹. Por otra parte, los episodios paganos que se suceden en el auto se trufan de imágenes cristológicas y bíblicas para forzar una conexión con el nivel sagrado de la historia, tales como el vino que fabrica Acis con su propia sangre para embriagar al cíclope en su cueva, que simboliza la transubstanciación, o la identificación de los soldados devorados por el monstruo con los mártires san Esteban y san Juan, que confiere al mito pagano una dimensión más profunda¹¹².

Finalmente, en 1666 salió de las prensas de Salamanca *El Polifemo a lo divino*, de Martín de Páramo y Pardo, la otra única refacción espiritual del epilio de Góngora que se conoce. Guarda, como veremos, algunas semejanzas con el auto de Montalbán, sobre todo en lo que atañe al sistema de correspondencias mítico-religiosas de los

¹⁰⁸ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹⁰⁹ La asociación simbólica entre Ulises y Jesucristo despertó las críticas de Francisco de Quevedo en su *Perinola* (1632). Edward Glaser «Quevedo versus Pérez de Montalbán: the *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain», *Hispanic Review*, XXVIII, 2 (1960), pp. 103-119 (pp. 106-115), partiendo de los argumentos esgrimidos por el poeta madrileño en contra de la elección de Odiseo como trasunto de Cristo, reconstruye la historia del tratamiento dado al personaje en la literatura ibérica y la exégesis patrística, con lo que pretende demostrar que sus vinculaciones simbólicas con Jesucristo contaban con el respaldo de una larga tradición previa. También Francisco Javier Sánchez Martínez, *ibidem*, pp. 49-53, analiza la polémica entre Quevedo y Pérez de Montalbán.

¹¹⁰ Francisco Javier Sánchez Martínez, *ibidem*, p. 30.

¹¹¹ Alicia Soler Merenciano, «Presencia ovidiana en el auto sacramental *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán (1633)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15 (1998), pp. 573-583 (sobre todo, pp. 578-583), localiza los motivos, personajes y episodios deudores del modelo ovidiano y explica su evolución hasta Pérez de Montalbán con el texto de Góngora como estadio intermedio.

¹¹² Edward Glaser, *op. cit.*, p. 116. Antonio Cruz Casado en «Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *op. cit.*, pp. 55-57 y en «Cristo-Acis en la cruz (sobre el proceso de simbolización religiosa a partir del *Polifemo* de Góngora)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXXVI, 135 (1998), pp. 65-70 (pp. 67-68), también reflexiona acerca del simbolismo religioso de los personajes y sus atributos.

protagonistas, pero también en algunos símbolos eucarísticos, convencionalizados, además, en la tradición de la literatura a lo divino en la que se inserta.

4. «*El Polifemo a lo divino*» (1666), de Martín de Páramo y Pardo

La fábula mítico-religiosa *El Polifemo a lo divino* no sería conocida hasta 1968, año en que fue rescatada por José Simón Díaz¹¹³. Desde entonces, han sido muy pocas las tentativas de estudio: Simón Díaz, amén de ofrecer una transcripción del texto completo, resume su estructura y cataloga las principales discrepancias de la secuela respecto a su modelo; Cruz Casado se ha ocupado de ella en varios artículos y, más sistemáticamente, en un capítulo de libro, donde comenta algunas de las reminiscencias gongorinas más evidentes y trata de contextualizar la obra atendiendo a la vigencia de don Luis y al auge de la literatura religiosa en la época.¹¹⁴ Por último, sobresale el comentario, más ambicioso y metódico, de Francisco Javier Sánchez Martínez, que, si bien centrado en el estudio de las simbologías y episodios religiosos, analiza con detalle cada parte o sección del poema, además de describir el complejo ensamblaje, vertebrado por la alegoría, de los mitos, personajes y símbolos profanos con los bíblicos¹¹⁵.

Así pues, el poema nace fruto de dos tradiciones consolidadas y estrechamente interrelacionadas: por un lado, la de la poesía gongorina; y, por otro, la de la literatura a lo divino, entendida como complejo crisol hacia donde confluían las Sagradas Escrituras, la lírica popular y la petrarquista, la filosofía neoplatónica, la corriente mística y, por fin, la literatura alegórica¹¹⁶. Por una parte, las reediciones (Madrid, 1636, 1645 y 1648) de los comentarios de Salcedo Coronel (Madrid, 1629 y 1636) al *Polifemo* y las *Soledades*, la publicación de las *Lecciones solemnes* de Pellicer (Madrid, 1630), las ediciones y reediciones de las obras completas del cordobés (Madrid, 1627, 1633, 1648 y 1654; Sevilla, 1648) y la aparición de poemas con ecos polifémicos como la

¹¹³ José Simón Díaz, «*El Polifemo a lo divino*, por Martín de Páramo y Pardo», *Revista de Literatura*, XXXIV, 67-68 (1968), pp. 70-109.

¹¹⁴ Antonio Cruz Casado, «Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *op. cit.*, pp. 57-59; «Cristo-Acis en la cruz», *op. cit.*, pp. 68-70; y «*El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», *op. cit.*

¹¹⁵ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, pp. 53-144.

¹¹⁶ Los autos sacramentales y la emblemática espiritual, donde la alegoría es un rasgo inherente y vertebrador del contenido, influyen decisivamente en la fábula de Páramo y Pardo, como explicaremos en las notas a la edición.

Gigantomaquia (Zaragoza, 1630) de Francisco de Sandoval mantuvieron vivo el legado gongorino más allá de la polémica de las *Soledades*, dejando abonado el terreno para que siguieran apareciendo contrafacturas del *Polifemo*. Por otra parte, el vigor de la moda divinizadora, estilísticamente revitalizada por el propio Góngora y por los autos sacramentales calderonianos (1651-1681), según hemos indicado, pudieron motivar que Martín de Páramo y Pardo apostara, precisamente, por una versión a lo divino de la obra de un poeta tan influyente como don Luis¹¹⁷.

Teniendo presentes estos factores, es más que probable que el poema de Páramo y Pardo tuviera una acogida favorable por parte de doctas personalidades del contexto académico y cultural salmantino. Parecen confirmarlo las primeras palabras de la dedicatoria de Francisco Pardo al adelantado de Yucatán (ff. 3r.-4v. (3r.)):

Noticioso vuestra señoría del *Polifemo a lo divino*, ingenioso trabajo de don Martín de Páramo y Pardo, deudo mío, sé que ha deseado haberle a las manos en la pureza de su original y sin los defectos de los traslados manuscritos. Y, hallándome yo con el original y con la noticia de que vuestra señoría le desea, se le remito con la fidelidad de los moldes; que obra tan preciosa no merece estar entre los oscuros borrones de la pluma, sino entre los limpios caracteres de la estampa¹¹⁸.

El plural en «traslados manuscritos», unido a la petición expresa de disponer del texto «en la pureza de su original», avalan la hipótesis de Sánchez Martínez de que, antes de las prensas, la fábula circuló en varias copias manuscritas y que, por tanto, debió de componerse en fechas anteriores a 1666¹¹⁹.

4.1. Martín de Páramo y Pardo y el entorno académico salmantino

Poco se sabe del misterioso autor de *El Polifemo a lo divino*, dado que ni siquiera aparece mencionado por Nicolás Antonio ni por los autores de bibliografías locales¹²⁰. En la portada de la edición y en la censura civil con que se abre el libro, firmada por el

¹¹⁷ Los datos sobre las ediciones y reediciones de obras de Góngora en el Seiscientos proceden de Jaime Moll, «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp. 921-963 (sobre todo, pp. 924-926).

¹¹⁸ «Apéndice», p. 57.

¹¹⁹ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, p. 53.

¹²⁰ José Simón Díaz, «*El Polifemo a lo divino*, por Martín de Páramo y Pardo», *op. cit.*, p. 70.

doctor José Núñez Zamora, se revela como «natural de la ciudad de Burgos»¹²¹. También se sabe que viene protegido por Francisco Pardo, autor de la dedicatoria al adelantado de Yucatán (ff. 3r.-4v.), quien en la portada es presentado como «primo del autor», si bien él mismo solo utiliza el término «deudo». No hay en la edición, en consecuencia, ningún paratexto o texto preliminar en el que el burgalés alce su propia voz para defender o justificar su obra o donde ofrezca alguna clave acerca de su condición social. Los únicos rasgos personales que se desprenden de la dedicatoria de su pariente es que se trata de un escritor muy precoz: «Y así le suelen llamar el adelantado de las flores, pues unas flores tan adelantadas, que ya daban matices a las hojas del papel a los diez y siete años de edad de su autor [...]»¹²² (f. 4r.).

En cuanto a la posición social de la que gozaría Páramo y Pardo en el momento en el que el opúsculo se imprime, su ostensible ausencia en los preliminares, amén de la identidad del firmante de la censura civil —«catedrático de Prima de Leyes de la Universidad de Salamanca y decano de la misma facultad»¹²³—, inducen a pensar que se trataba de un estudiante de dicha universidad, y, con gran probabilidad, de Cánones o Leyes, las dos disciplinas con mayor contingente de alumnos en aquellos años del siglo xvii, seguidas de Teología¹²⁴. No obstante, también cabría especular, por la condición de patrón de varios conventos salmantinos del destinatario y por la propia temática religiosa del poema, que el burgalés estuviese relacionado con alguna de esas instituciones eclesiásticas —como propone Cruz Casado—¹²⁵ o que fuera canónigo en ellas y, al mismo tiempo, estudiante universitario de Teología, toda vez que desde la

¹²¹ Véase el «Apéndice», p. 56.

¹²² «Apéndice», p. 58. Estas palabras podrían resultar un poco ambiguas: queda la duda de si Pardo se refiere a que su primo escribió este poema con tan solo diecisiete años, como quiere Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, op. cit., p. 53, o si se trata de una mera noticia genérica sobre la temprana edad en la que hizo sus primeras incursiones poéticas para elogiar a su protegido.

¹²³ «Apéndice», p. 56.

¹²⁴ Así lo explica Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, «La Universidad de Salamanca: evolución y declive de un modelo clásico», *Studia Historica. Historia Moderna*, 9 (1991), pp. 9-21 (p. 17). El mismo autor documenta en «Disgregación y crisis en la universidad salmantina del siglo xvii», *Hispania: Revista española de historia*, XLVII, 166 (1987), pp. 561-582 (p. 576) los porcentajes de matriculados en tres cursos académicos de los dos últimos tercios del siglo xvii (1634-1635, 1664-1665 y 1684-1685), donde se observa a la perfección la superioridad de las cifras de matriculados en Cánones —y, en menor medida, en Leyes y Teología— con respecto al resto de estudios universitarios. Este investigador ha dedicado numerosos trabajos al periodo barroco de la universidad salmantina, menos estudiado que el siglo xvi. Véase su monografía *La Universidad salmantina del barroco, periodo 1598-1625*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986. Ha coordinado numerosos volúmenes a lo largo de estas últimas décadas que tratan de solventar las lagunas historiográficas sobre la etapa barroca de la universidad salmantina.

¹²⁵ Antonio Cruz Casado, «*El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», op. cit., p. 95.

etapa medieval menudeaban los conventos de dominicos, jesuitas, franciscanos, agustinos, carmelitas y benedictinos ligados a la universidad, y puesto que existían ya desde principios de siglo cátedras sin oposición vinculadas a frailes dominicos —algo más tarde las conseguirían jesuitas y benedictinos—¹²⁶. El hecho de que no se acompañe el nombre de Páramo y Pardo de ningún título, como «bachiller», «licenciado» o «fray», ni en la portada ni en los preliminares, podría ser un indicio de que el joven aún no habría concluido sus estudios universitarios y/o religiosos en aquellos años.

Así las cosas, es muy posible que Francisco Pardo fuera una personalidad influyente en el contexto académico o eclesiástico local y que escribiera la dedicatoria para certificar la valía de su pariente ante las élites de la ciudad, garantizándole, a esta sazón, prestigio social y, tal vez, el acceso a algún cargo público civil o eclesiástico destacado. No era esta una práctica infrecuente en la universidad salmantina de aquellos años, dado que el *cursus honorum* de las enseñanzas superiores se había convertido, desde principios de la Edad Moderna, en un «trampolín para acceder a los altos cargos de la Administración monárquica y eclesiástica», cimentado además sobre redes clientelares y familiares entre «los altos burócratas del aparato estatal» y los colegiales: los funcionarios estatales recomendaban a estudiantes de los colegios universitarios para cátedras o cargos públicos a cambio de la concesión garantizada de becas a sus familiares y allegados¹²⁷.

Los años durante los que Páramo y Pardo debió de asistir a la Universidad de Salamanca —presumiblemente la década de 1660 o quizá entre finales de 1660 y principios de 1670— se encuadran en un periodo de transición entre la profunda y prolongada crisis económica y académico-corporativa que sufrió la institución desde 1618 hasta la década de 1650, aproximadamente, y la leve recuperación experimentada

¹²⁶ Ángel Weruaga Prieto, «Los universitarios y el libro en la Salamanca clásica (ss. XVI-XVIII). Estado de la cuestión, fuentes, retos», en Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, coords., *Fuentes, archivos y bibliotecas para una historia de las universidades hispánicas. Miscelánea Alfonso IX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca / IEMYR / Fundación Ana Díaz Medina, 2014, pp. 289-310 (p. 301); y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, «Disgregación y crisis en la universidad salmantina del siglo XVII», *op. cit.*, p. 576. También el investigador Ángel Weruaga ha ocupado de diversos aspectos de la vida académica e intelectual de la Salamanca de los Siglos de Oro en diversos capítulos de libros y artículos, con especial predilección por el tema del libro y las lecturas universitarias.

¹²⁷ Ángel Weruaga Prieto, «Libros y lecturas académicas en la Salamanca del Barroco y la Ilustración», en Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, eds., *Universidades hispánicas: colegios y conventos universitarios en la Edad Moderna (I). Miscelánea Alfonso IX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 281-302 (p. 286) y Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, «La Universidad de Salamanca: evolución y declive de un modelo clásico», *op. cit.*, p. 14.

hacia los años de 1670 y 1680¹²⁸. La economía universitaria, cuya principal fuente de ingresos era la recaudación de las tercias reales sobre el diezmo¹²⁹, acusó el golpe de las crisis agrarias de los campos castellanos, pero también el de los elevados gastos en «festejos protocolarios» y en préstamos y donativos que la Corona solicitaba continuamente al claustro universitario para hacer frente a las guerras europeas o a los movimientos secesionistas de Cataluña y Portugal (1631, 1633, 1640, 1643, 1653, 1664)¹³⁰.

Por otra parte, los cambios en los métodos de elección de rectores y catedráticos, que pasaron de ser votados por los estudiantes a ser nombrados por el Consejo de Castilla a partir de 1624 y 1641, desembocaron en la corrupción sistemática, la endogamia y el partidismo, fruto de la coalición de las élites colegiales con el cuerpo funcional que hemos comentado y que resume Rodríguez-San Pedro Bezares en sus trabajos ya citados. Empero, aunque siguieran teniendo mucho más peso «las redes clientelares que forjaban los apellidos y los Colegios Mayores», otra de las vías para obtener prestigio y lograr ascender socialmente en el competitivo contexto académico salmantino fue la de la escritura —y a veces publicación— de libros¹³¹. Así, la iniciativa de Páramo y Pardo de escribir un poema de estas características y llevarlo a las prensas, respaldado por su primo, podría leerse como la búsqueda de apoyos institucionales de un estudiante que aspiraba a ascender socialmente.

Se encaminaba la corporación salmantina a consolidarse como un sistema más aristocrático y competitivo, de menor participación estudiantil, donde las negligencias docentes, el relajamiento de los calendarios lectivos y la desmotivación de los estudiantes manteístas ante el acaparamiento de plazas de los alumnos procedentes de los Colegios Mayores provocaron una caída en picado del número de matriculados, sobre todo a partir de los años de 1630-1640¹³². Por tanto, la Universidad de Salamanca que pudo conocer el escritor de *El Polifemo a lo divino* distaba mucho de ser el esplendoroso foco cosmopolita de humanismo hispánico del siglo xvi; se trataba, para

¹²⁸ Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, «Disgregación y crisis en la universidad salmantina del siglo xvii», *op. cit.*, p. 565.

¹²⁹ Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, «La Universidad de Salamanca: evolución y declive de un modelo clásico», *op. cit.*, p. 14

¹³⁰ Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, «Disgregación y crisis en la universidad salmantina del siglo xvii», *op. cit.*, p. 565.

¹³¹ Ángel Weruaga Prieto, «Los universitarios y el libro en la Salamanca clásica (ss. xvi-xviii). Estado de la cuestión, fuentes, retos», *op. cit.*, pp. 301-301.

¹³² Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, «Disgregación y crisis en la universidad salmantina del siglo xvii», *op. cit.*, pp. 567-568.

ser más exactos, de una modesta universidad provinciana, sujeta al férreo tradicionalismo de los principios católicos postridentinos, y cada vez con menos recursos para su biblioteca y sus dependencias, menos alumnos —de procedencia menos variada, sobre todo castellana— y más problemas de asistencia estudiantil y calidad docente¹³³.

Pero el ambiente cultural y académico de la ciudad del Tormes interesa especialmente por sus connotaciones gongoristas: dado que el poeta cordobés pasó también por esa universidad, cabe preguntarse si dio lugar allí a una «escuela» de imitadores de alguna relevancia. Cruz Casado sostiene que se trata de «un foco de gongorismo que creemos poco estudiado» y apoya su razonamiento citando unas palabras atribuidas a Pellicer en la «Vida y escritos de don Luis de Góngora», en los preliminares de una edición de Hoces de las obras de don Luis (Madrid, 1654), donde da a entender que su ingeniosa escritura «salpicó» con su tinta a las personas¹³⁴. Asimismo, tanto este investigador como Sánchez Martínez afirman que en las aulas salmantinas proliferaron los imitadores y exegetas de las obras de don Luis: Cristóbal de Salazar Mardones, de acuerdo con Cruz Casado, compuso su *Ilustración y defensa de la «Fábula de Píramo y Tisbe»* (Madrid, 1636) en la ciudad del Tormes; y Francisco de Sandoval escribió su *Gigantomaquia* (Madrid, 1630) en la época en la que estudiaba Leyes en la Universidad de Salamanca¹³⁵, poema que, además, contrae ostensibles deudas con el *Polifemo* de Góngora, como corroborara José Simón Díaz¹³⁶.

Sin embargo, aún no se ha llevado a cabo un estudio sistemático de las obras —manuscritas e impresas— que pudieron haber nacido al calor del recuerdo de don Luis en Salamanca, por lo que no tenemos ninguna certeza del alcance real de su poesía en la ciudad; y, por si fuera poco, en las aprobaciones y dedicatoria de la edición del poema del burgalés no hay alusión alguna al *Polifemo* que lo inspira ni al cordobés, que parece haber sido olvidado, o bien pretendidamente obviado, si tenemos en cuenta este comentario de José Núñez Zamora: «Y, aunque la materia de este poema es, de suyo,

¹³³ Estas fechas y procesos que exponemos proceden de una síntesis de los dos artículos que venimos citando de Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares.

¹³⁴ Antonio Cruz Casado, «*El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», *op. cit.*, p. 91.

¹³⁵ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, p. 197.

¹³⁶ El investigador halla semejanzas significativas entre ambos poemas e, incluso, entre sendas dedicatorias; por añadidura, sitúa la *Gigantomaquia* «entre los ecos de la resonancia alcanzada en el ambiente universitario salmantino por las geniales producciones de don Luis» (José Simón Díaz, «Don Francisco de Sandoval, admirador e imitador de Góngora», *Revista de Filología Española*, XLIV, 3-4 (1961), pp. 399-423 (p. 402).

tan lúbrica, he observado con singular cuidado que no hay en él cosa disforme ni disonante a la piedad cristiana y pureza evangélica [...]»¹³⁷. Pero, de momento, estas pinceladas contextuales bastan para bosquejar el perfil de Martín de Páramo y Pardo, del que no se conocen más obras impresas, pero sobre cuya presencia en la universidad o en las instituciones religiosas salmanticenses valdría la pena indagar.

4.2. Argumento, estructura y personajes de *El Polifemo a lo divino* (1666)

En *El Polifemo a lo divino*, Martín de Páramo y Pardo recupera el triángulo amoroso entre Polifemo, Acis y Galatea para utilizarlo como cobertura del relato trascendente, que no es otro sino la historia de la humanidad desde el Pecado Original hasta su salvación. Para esclarecer la estructura alegórica de la fábula, Sánchez Martínez elabora un cuadro sinóptico, donde propone la hipótesis de que la acción se articula sobre tres relatos principales: el de Polifemo y Galatea, el de Cupido y Psique —no olvidemos que Psique significa «Alma», que es la identidad sacra de Galatea— y el de Sulamita y Salomón —el Esposo y la Esposa del *Cantar de los Cantares*—¹³⁸.

De este modo, el poema se convierte en un complejo entramado alegórico-mitológico que, igual que los autos sacramentales de Calderón, Pérez de Montalbán o Valdivielso, se sirve de la técnica de la concentración y la condensación para engastar orgánicamente no solo estas tres narraciones, sino toda la tradición gentilicia y cristiana, cuyas fuentes son puestas constantemente en relación por medio de ingeniosos goznes —frecuentemente prefijados por la exégesis patrística—, a menudo cifrados en personajes, símbolos y episodios mitológicos y bíblico-escriturarios. Así pues, la alusión al jacinto o martagón como imagen de Acis (LVIII, 464), su identificación con el dios Amor (XLVI, 361) y la conexión de la angelomaquia con la gigantomaquia (XXIX, 229), son los puentes gracias a los que se tocan, constantemente, la historia pagana y la sacra, en «sutiles redes analógico-isotópicas»¹³⁹.

En este orden de cosas, la construcción de este entramado reposa, en gran medida, sobre los cimientos de los personajes y sus identificaciones. Si bien Páramo y

¹³⁷ «Apéndice», p. 56. Percibe Antonio Cruz Casado, «*El Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», *op. cit.*, p. 96, «un rechazo tácito del poema profano o de la conocida historia mitológica que le sirve de base».

¹³⁸ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, pp. 55-58

¹³⁹ Francisco Javier Sánchez Martínez, *ibidem*, 55.

Pardo recupera a todos los personajes del modelo, los adapta a la historia piadosa convirtiéndolos en trasuntos de personajes bíblicos, vicios, pecados e ideas religiosas: Polifemo simboliza el demonio, Luzbel; Galatea es el Alma; Glauco y Palemo representan el mundo sensible y la carne; y Acis, el último personaje en ser presentado y el único cuya condición alegórica no se explicita, encarna a Jesucristo. Como apunta Sánchez Martínez, en los simbolismos atribuidos a los tres protagonistas radica la influencia del auto sacramental de Pérez de Montalbán, así como en «otros pormenores, como la escena de la Crucifixión y los signos eucarísticos [...]»¹⁴⁰. No obstante, el investigador considera que fue otro auto sacramental el que influyó decisivamente en la articulación alegórica de la trama y los personajes; influencia que, además, avala nuestra hipótesis de que la fábula de Páramo y Pardo nació al calor de la moda de los autos sacramentales y, en gran medida, de la exégesis bíblica: el auto *Psiques y Cupido*, de José de Valdivielso. Su red de identificaciones alegóricas de los personajes de la fábula de Apuleyo sirve para nutrir «el sistema simbólico» de los protagonistas del poema del burgalés:

[...] aparte la expedita conversión de la pareja “Psiques/Cupido” en la de “Alma/Cristo”, es de destacar que la fuerza trina “Polifemo-Glauco-Palemo” que instiga y pretende amorosamente a Galatea, como trasunto del terno maléfico Luzbel-Mundo-Carne”, está también presente en el auto valdivielsino como “Luzbel-El Mundo-El Deleite”, con idéntica caracterización y función actancial¹⁴¹.

En lo que respecta a la acción, Páramo y Pardo sigue con relativa fidelidad el hilo argumental de la fuente profana de la que bebe, en tanto que recupera los principales episodios de la misma y aun procura preservar, en la mayoría de los casos, el orden en que están contados. Es más, en el comienzo (I-VIII), con la breve presentación de Sicilia, la hipálage descriptiva entre la caverna y el cíclope y la enumeración de los frutos del zurrón, la reelaboración es tan rigurosa que parece relatar «el mismo asunto estrofa por estrofa con diferentes palabras»¹⁴², según era habitual en este tipo de obras —sin ir más lejos, el propio texto de Sebastián de Córdoba o el *Polifemo* de Alonso de

¹⁴⁰ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *ibidem*, p. 57.

¹⁴¹ Francisco Javier Sánchez Martínez, *ibidem*, pp. 57-58.

¹⁴² José Simón Díaz, «*El Polifemo a lo divino*, por Martín de Páramo y Pardo», *op. cit.*, p. 78.

Castillo Solórzano—. En cambio, a partir del repertorio de instrumentos musicales (IX) y el retrato de Galatea (X-XVI), Páramo y Pardo aporta significativas innovaciones argumentales, a fin de adaptar el material profano al relato trascendente, recurriendo a técnicas como la *amplificatio*¹⁴³. Gracias a este procedimiento, la fábula del jayán pasa de ser cantada en sesenta y tres octavas a hacerlo en ciento siete.

Se inicia la historia con el emplazamiento de la acción en Sicilia y la presentación de la cueva y el cíclope. Enseguida, esta horrenda imagen contrasta con la de la armónica belleza de Galatea, quien pronto es cortejada y perseguida por Glauco y Palemo. Poco después de escapar de ellos, la nereida se topa con el jayán, su tercer pretendiente, que trata de seducirla con su canto; asustada, huye y llega, justo cuando amanece, a la margen de una fuente, donde también se halla Acis. Los jóvenes se enamoran, se besan y reposan en el lecho nupcial. De súbito, aparece la serpiente, que hunde a Galatea en el pecado tentándola con la manzana; Acis, agraviado, abandona el lecho. Galatea lo busca y lo encuentra a mediodía, agonizando en la cruz. Este martirio, que ha servido para redimirla, provoca el duelo de la naturaleza y el llanto de la ninfa. Cuando el cielo se ha oscurecido por completo, Polifemo divisa a los amantes abrazados; celoso, se dirige hacia ellos y emite un nuevo canto, en el que promete erigirse como nuevo rey del firmamento, mientras Acis expira. Finalmente, Galatea se refugia en la abertura del costado de su esposo y el cíclope les arroja una roca, de cuyo contacto salen convertidos en sangre —Acis— y en agua —Galatea—.

Todos estos acontecimientos se estructuran del siguiente modo:

I. POLIFEMO Y GALATEA: I-XLIII

A) *POLIFEMO*: I-IX

1. Emplazamiento de la fábula en Sicilia: I
2. Descripción de la caverna del cíclope: II-III
3. Retrato de Polifemo: IV-VI
4. Catálogo de frutas del zurrón: VII-VIII
5. Enumeración de instrumentos musicales: IX

B) *GALATEA*: X-XXIII

1. Retrato de Galatea. Polifemo-Luzbel y Galatea-Alma: X-XVI
2. Cortejo y persecución de Glauco y Palemo (mundo y carne): XVII-XXI
3. Descripción del mundo sensible y los peligros de la carne: XXII-XXIII

C) *ENCUENTRO ENTRE POLIFEMO Y GALATEA*: XXIV-XLIII

1. Genealogía de Polifemo: XXIV-XXV

¹⁴³ Antonio Cruz Casado, «Cristo-Acis en la cruz», *op. cit.*, p. 69.

2. Nuevo retrato del cíclope y preparativos del canto: XXVI-XXVII
3. Primer canto de Polifemo (canto de cortejo): XXVIII-XXXIX
4. Huida de Galatea y persecución de Polifemo: XL-XLIII

II. AMORES DE ACIS Y GALATEA: XLIV-LXXXVI

A) *LLEGADA DE LA NINFA A LA FUENTE. ENCUENTRO Y ENAMORAMIENTO DE ACIS Y GALATEA*: XLIV-XLVI

B) *RETRATO DE ACIS*: XLVII-LVIII

1. Beso físico-espiritual de Acis y Galatea: LV-LVI

C) *DESCANSO Y PASIÓN DE LOS AMANTES EN EL LECHO NUPCIAL*: LIX-LXIV

1. Sueño fingido de Galatea y contemplación de Acis: LIX-LXIII
2. Despertar de Galatea y requiebros amorosos: LXIII

D) *APARICIÓN DE LA SERPIENTE Y CAÍDA EN PECADO*: LXV-LXVII

E) *AGRAVIO DE ACIS Y ABANDONO DEL LECHO. BÚSQUEDA DE GALATEA*: LXVIII-LXXI

F. *HALLAZGO DE ACIS-CRISTO CRUCIFICADO*: LXXII-LXXXVI

1. Descripción de los estigmas redentores de Acis: LXXVI-LXXIX
2. Angustia y llanto de Galatea: LXXX-LXXXII
3. Reconciliación de Acis y Galatea y redención del Alma: LXXXIII-LXXXVI

III. POLIFEMO, ACIS Y GALATEA:

A) *LLEGADA DE POLIFEMO Y CONTEMPLACIÓN DE LOS AMANTES*: LXXXVII-XCI

1. Beso piadoso de Galatea al pie de Acis: XC-XCI

B) *REACCIÓN DE POLIFEMO Y LA NATURALEZA ANTE LA AGONÍA DE ACIS*: XCII-C

1. Enfrentamiento visual entre Acis-Cristo y Polifemo-Luzbel: XCII-XCIII
2. Duelo de la naturaleza y Galatea ante la agonía de Acis: XCIV-XCV
3. Rabia y celos del cíclope: XCVI
4. Segundo canto (canto infernal): XCVII-C

IV. DESENLACE

A) *MUERTE DE ACIS Y TERROR DE GALATEA*: CI-CV

B) *NUEVA REBELIÓN SACRÍLEGA DE POLIFEMO-LUZBEL*: CVI

C) *LANZAMIENTO DE LA ROCA Y METAMORFOSIS DE LOS AMANTES*: CVII

Si se contrasta con el modelo, se puede comprobar sin dificultad que el burgalés se sirve del recurso de la *amplificatio* para combinar análogamente símbolos y/o personajes profanos y cristianos y añadir interpolaciones entre episodios gongorinos, a menudo acontecimientos inspirados en pasajes del *Génesis*, del *Cantar de los Cantares*,

del libro de los Profetas, de los *Evangelios* de Mateo y Juan, del *Apocalipsis* de san Juan o el libro del sacramento eucarístico¹⁴⁴. A saber, el retrato de la nereida (X-XVI) se ha ampliado en cinco estrofas con respecto al epilio de don Luis (XIII-XIV), dando cabida a la combinación de las imágenes descriptivas de linaje petrarquista con otras provenientes del *Cantar de los Cantares*¹⁴⁵; entre el abrazo de los amantes en el lecho (LX-LXIV) y sus metamorfosis en sangre y en agua (CVII) —luego de ser aplastados por la roca de Polifemo—, media una sucesión imbricada de episodios bíblicos, tales como la caída de Galatea en la tentación de la serpiente (LXV-LXVI), la huida del lecho y la búsqueda del amado (LXX-LXXI) o la crucifixión de Acis y el eclipse (LXVIII-XCV); y, por fin, la adición de un segundo canto del cíclope (XCVII-C) y una breve intervención de Acis (LXXXIV), ausentes en el texto gongorino, obedece a la intención de recordar los episodios bíblicos de la sacrílega rebelión de Lucifer (Is 14,13-14) y el del diálogo amoroso entre el esposo y la esposa (Cant 4,7).

Por fin, el contrafactor retrasa o adelanta, modifica e incluso sustituye pasajes o detalles del modelo por otros que lo reorientan hacia el plano sacro: así, cambia el comportamiento de Glauco y Palemo para ajustarlos a su papel como vicios que asedian el alma (XVII-XXI); la descripción de Sicilia (LIX) adquiere una dimensión genesíaca que remite a la creación del mundo; el beso y el abrazo de Acis y Galatea, que ya tendrían que haber sucedido en el lecho nupcial, tienen lugar, parcialmente modificados, en otro contexto: agonizando Acis en la cruz, Galatea se abraza a él y le besa el pie (XC). Y, pese a todos los cambios, reelaboraciones e interpolaciones, el hilo argumental termina reconducido al cauce que le corresponde, en el sentido de que, cuando retoma el modelo tras una variación, suele hacerlo respetando el orden en que sucedían los hechos.

5. Historia del texto

La tradición textual de *El Polifemo a lo divino* se reduce a una sola edición, salida del taller salmantino de José Gómez de los Cubos en torno a mayo de 1666, según se desprende de las firmas de la censura y la licencia. Se conocen hasta la fecha tres

¹⁴⁴ Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴⁵ Antonio Cruz Casado, «Secuelas de la Fábula de Polifemo y Galatea: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *op. cit.*, p. 57.

ejemplares de la que es, sin lugar a dudas, la edición príncipe y la única de la que se tiene constancia: VE/188/30, VE/90/6 y 12916_02-21100403. Puesto que son idénticos entre sí —a excepción de ciertas diferencias materiales que no parecen significativas, porque atañen a la colocación de los tipos en el proceso de impresión—, consideramos que existe un único testimonio, sin estados de emisión.

5.1. Descripción del testimonio

La edición carece de licencia del Consejo, posiblemente por tratarse de un libro de temática religiosa, de modo que tampoco consta de tasa, privilegio de impresión y fe de erratas, trámites normalmente derivados de dicha licencia. El resto de paratextos legales se reduce a una licencia firmada por el vicario y provisor de la ciudad, en lugar de por el Ordinario —algo relativamente frecuente en las ediciones áureas—; y a una censura civil a nombre del rector de la universidad¹⁴⁶.

No se han detectado errores significativos más allá de los inherentes al proceso de copia e impresión, que han sido consignados en el aparato crítico. Puesto que hay un único testimonio, tampoco se dan variantes sustanciales. Por fin, no se han detectado erratas en la paginación ni en las firmas de los cuadernillos, a excepción del D, cuya segunda hoja está marcada como 3D [i.e. 2D].

P

[Madrid, Biblioteca Nacional de España, VE/188/30 y VE/90/6]

[Puebla de México, Biblioteca Histórica José María Lafragua, 12916 02-21100403]¹⁴⁷

EL POLYPHEMO A LO | DIVINO, | COMPVESTO POR | D. MARTIN DE PARAMO,
Y PARDO, | Natural de la Ciudad de | Burgos. | Año [xilografía de Cristo crucificado
con san Juan y María a sus pies) 1666. | *DEDICALE D. FRANCISCO PARDO, | PRIMO
DEL AVTOR. | AL MVY ILVSTRE SEñOR | D. CHRISTOVAL ALONSO DE SOLIS,*

¹⁴⁶ La información sobre la evolución de los trámites administrativos que se derivaban del proceso de impresión procede de Fermín de los Reyes Gómez, «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7 (2010), pp. 9-59 (p. 34).

¹⁴⁷ Hemos manejado digitalizaciones de los tres ejemplares, facilitados por las bibliotecas. En la reproducción del ejemplar de México, 12916_02-21100403, se aprecia en el reverso de la tapa, aunque tapado casi por completo por las páginas, un *olim.*: «Est[ante] 44»; también hay una combinación de letras y números manuscritos en la última página del libro (p. 36), bajo el colofón, que podría ser otro *olim.*: «(2) b-093242933». El ejemplar VE/90/6 tiene en la parte superior de la portada un *olim.* tachado (1-316-18), seguido de su firma actual. Ninguno de ellos presenta, en definitiva, notas manuscritas, subrayados ni ninguna otra particularidad material.

| Adelantado de la Provincia de Yucatan, señor de las | Villas de Retortillo, y la Granja,
y Patron de los Reli- | giosissimos Conventos de S. Isabel, de Corpus | Christi, y de S.
MARIA Magdalena desta | Ciudad de Salamanca. | *Impresso en Salamanca por Ioseph*
Gomez de los Cubos. *Enfrente | de Escuelas Mayores.*

Signatura: []⁴, A-D⁴, E²

[4] h., 36 p.; 4°

[*Preliminares*]: [f. 1r.] – [f. 4v]:

[*Portada*]: [f. 1r.]

«CENSVRA DEL DOCTOR D. Ioseph | Nuñez Zamora...»: [f. 2r.]

«LICENCIA»: [f. 2v.]

[*Dedicatoria*]: [ff. 3r.–4v.]

«EL POLYPHEMO A LO DIVINO»: p. 1 [A1r.] – p. 36 [E2v.]

5.2. Peculiaridades de los ejemplares

El ejemplar de la Biblioteca Histórica José María Lafragua tiene la peculiaridad —frente a los otros dos— de hallarse recogido en un volumen facticio junto a otras cuatro obritas de asunto piadoso, algunas de ellas recopilaciones de composiciones cantadas en festividades religiosas. He aquí la relación de los libros que lo componen (12916_21100403) y sus correspondientes signaturas, extraídas del catálogo de la biblioteca mexicana:

1. Alonso Velázquez de Velasco, *Descripción del sitio y casa de nuestra Señora de Aranzazu, sita en termino de Vizcaya ...* Madrid, Domingo García Morras, 1660.

Signatura: 12916_01-21100403

2. Martín de Páramo y Pardo, *El Polyphemo a lo diuino / compuesto por D. Martin de Paramo y Pardo ... natural de la ciudad de Burgos.* Salamanca, José Gómez de los

Cubos, 1666. Signatura: 12916_02-21100403

3. Juan Álvarez de Alániz, *Fiestas solemnissimas y magestuoso octauario al profundo misterio del Santissimo Sacramento de el Altar que su deuotissima cofradia sita en la iglesia colegial de San Salvador de Seuilla, hizo desde siete hasta catorze dias del mes*

de agosto del año de 1633. Sevilla, Matías Clavijo, 1633. Signatura: 12916_03-21100403.

4. Lorenzo Mateu y Sanz, *Relación en que la esclarecida religion y inclita cavalleria de Nuestra Señora de Montesa y San Jorge de Alfama de la milicia de Calatrava y Orden de Cistel da cuenta a la catolica magestad del Rey nuestro señor su administrador perpetuo, del voto y juramento que hizo en Valencia a primero de iunio mil seiscientos cincuenta y tres, de defender, tener y sentir que la Virgen santissima Maria Madre de Dios fue concebida sin mancha, ni rastro de pecado original y fiestas que consagró a esta celebridad*. Valencia, Bernardo Noguès, 1653. Signatura: 12916_04-21100403.

5. Francisco Salado Garcés y Ribera, *Episodico poema, metrico discante, lirico encomio triunfo contextual, y festiua narracion del solemnissimo desvelo, prodigo desperdicio, e inimitable fiesta, que admirable ostentò la ilustrissima iglesia mayor Santa Maria de la Mesa de Vtrera, celebrando como acostumbra cada año, el felicissimo alborozo, assumpto soberano del nombre dulcissimo del sacro rocicler del pensil primero de el Monte sacrosancto de Sion Maria purissima: ayudãdo a tan justo intento su nobilissima cofradia con sus ilustres feligreses, desde los 23 hasta 30 de setiembre deste año de 1640*. Signatura: 12916_05-21100403.

Asimismo, el cotejo entre los tres ejemplares ha permitido detectar dos discrepancias formales que conviene consignar aquí:

- En VE/188/30 y 12916_02-21100403, se lee «que en *su mar* desata» (I, 2), mientras que en VE/90/6 es «que en *sumar* desata».
- En VE_90_6 y 12916_02-21100403 la lección es «avexa» (XCI, 725), mientras que, en VE/188/30, el componedor reemplazó el tipo <x> por <j>: «aveja».

Lo más probable es que la lección *sumar* de VE/90/6 se deba a una *lectio difficilior* por parte del cajista, que pudo interpretarla, a causa de la forma verbal contigua (*desata*), como una antítesis entre *sumar* y *dividir*. En cuanto a *avexa/aveja*, lo más plausible es que sea producto del reajuste de sibilantes, ya notorio en la conciencia lingüística de los hablantes.

6. Criterios de edición

Cuando la *editio princeps* del *Polifemo a lo divino* de Martín de Páramo y Pardo salió de las prensas en 1666, los cambios fonéticos y fonológicos —reajuste de sibilantes, desfonologización de /b/ y /v/— que consolidarían el español moderno ya se habían producido. De ahí que se haya optado aquí por modernizar las grafías arcaizantes que informaban —o lo pretendían— de las diferencias ya prescritas durante el Barroco:

- La acentuación, la puntuación, el uso de mayúsculas y minúsculas, la separación de palabras y la tipografía de los párrafos, versos y estrofas se conforman al uso académico de hoy.
- Se uniforman las oscilaciones de un mismo fonema —aquellos en los que ya no hubiese dicha oscilación en el plano fónico—: <b/u/v>, <c/ç/z>, <g/j/x>, <i/y>; además de añadirse la grafía <h> inicial o intercalada donde se precisa («exala» > «exhala», «orribles» > «horribles»).
- Se actualiza el doblete de la vocal de apertura mínima –i seguida de la vocal media –e, con valor consonántico palatal y doble realización alomórfica en el impreso («ierba» y «yerba»): «hierba».
- Se homologan y modernizan los grupos consonánticos ya en desuso («trasumpto» > «trasunto», «captiva» > «cautiva», «oscuros» > «oscuros», «christal» > «cristal», «respecto» > «respeto», «colunas» > «columnas»).
- Los cultismos gráficos *ph-* y *th-* se transcriben, respectivamente, con las grafías que representan la fricativa bilabial [f] y la dental [t] («Polyphemo» > «Polifemo», «Pyphano» > «pífano», «Ephrigo» > «efrigo», «thyorba» > «tiorba», «Thetis» > «Tetis».
- Se desarrollan las abreviaturas típicas de la impresión durante la edad moderna («q» > «que», «enriquezẽ» > «enriquecen»).
- Se sustituye el fonema /s/ donde hoy se usa el velar fricativo sordo /ks/ mediante la sustitución del grafema <s> por <x>: «escusar» > «excusar», «estremo» > «extremo», «espiró» > «expiró».
- Se resuelven las aglutinaciones de preposición y artículo, adjetivo o pronombre personal o demostrativo («destas» > «de estas», «deste» > «de este», «de el» > «del»).

- Se conservan las vacilaciones de las vocales átonas («invidia», «rancor»).
- Se mantienen las formas verbales arcaicas y las variantes morfológicas, incluida la frecuente asimilación de la desinencia de infinitivo *-r* al pronombre enclítico (<rl>/ > <ll>): «desprendello» y no «desprenderlo», «miralle» y no «mirarle», para no alterar la fonología ni la rima.
- Se conservan los usos arcaicos de ciertas voces, así como el laísmo y el leísmo, para no alterar la fonología ni el cómputo silábico («abellota», «amancillar», «fragrancias», «zafir», «aquesta», «parasismo» y «clin»).
- Se introducen diéresis allí donde la métrica lo exige.
- Se modernizan las cifras romanas de los números de estrofa (LXXXXII > XCII; LLI>CI).

EL POLIFEMO A LO DIVINO

I

Sicilia verde lauro ha; invicto Numa¹⁴⁸,
con los raudales que en su mar desata,
calzado de cristal, lazos de espuma,
pone del Lilibeo¹⁴⁹ al pie de plata¹⁵⁰.
Yace de flores, entre verde suma, 5
una gruta que en verdes ramos se ata:
horrenda boca en negros esperezos¹⁵¹,
por quien la tierra adusta¹⁵² da bostezos.

¹⁴⁸ *Numa*: «segundo rey de Roma, llamado comúnmente Numa Pompilio, nacido en Cures, ciudad de Sabinia; tenía cuarenta años de edad cuando los romanos le llamaron al trono en 714 antes de Jesucristo. Uno de sus primeros actos fue abolir la guardia con el nombre de Céleres; creó una milicia sacerdotal y el colegio de los pontífices y de las vestales; elevó a Rómulo a la categoría de los dioses y le consagró un templo [...]. Estas y otras varias reformas pacíficas que llevó a cabo Numa Pompilio suavizaron considerablemente las rudas y belicosas costumbres de aquella gente avezada a la guerra, el robo y el desorden» (*Gasp.*).

¹⁴⁹ *Lilibeo*: uno de los tres promontorios de la isla de Tinacria —Paquino, Peloro y Lilibeo—, considerado «una de las sedes propias de Vulcano, dios del fuego y la forja, o bien sepultura de un gigante impío que se rebeló contra los Olímpicos (Tifeo)» (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, pp. 191-193).

¹⁵⁰ *calzado de cristal ... pie de plata*: las aguas del Tirreno «calzan» la orilla de la isla, cuya falda se adorna de espuma gracias al romper de las olas. Páramo y Pardo reelabora la metáfora del *Polifemo* de Góngora: «Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo» (IV, 25-26) (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, op. cit., p. 191). El sintagma «*argentar con* (o *de*) *espuma*», ya cultivado por autores como Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera o Agustín de Tejada Páez, resucita y se reinterpreta dentro de la poesía gongorina (María Dolores Martos Pérez, «“Y argente con espuma el freno duro”: ecos léxicos de Agustín de Tejada Páez en Luis de Góngora», en Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, eds., *La hidra barroca: Varia lección de Góngora*, Granada, Junta de Andalucía, pp. 265-280 (p. 273)). La imagen fue tan grata al poeta cordobés que terminó por erigirse como uno de sus estilemas más imitados. Transcribo algunos ejemplos: «y alzando la pierna / con gentil desnudo / me argentó de plata / los zapatos negros» («Noble desengaño», 1584, 61-64) (Luis de Góngora, *Poesía*, ed. Antonio Carreira, *Obvil* [En línea], 2016: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica>); «o lo esconde el Olimpo, o densa es nube / que pisa, cuando sube / tras la garza, argentada el pie de espuma» (*Soledad II*, 747-749) (Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 531). Paradójicamente, imitándolo, Páramo y Pardo prescindiría del término *argentar* aplicado a la espuma, optando por otra estructura común en la poesía de don Luis: «*calzar algo* (*de algo*)» o «*calzado de algo*». Además, se trata de un eco claro del romance de Angélica y Medoro: «El pie calza en lazos de oro» («En un pastoral albergue», 105) (Luis de Góngora, *Poesía*, ed. Antonio Carreira). Se repite el sintagma con sutiles variaciones a lo largo del poema, como en «y a su pie de cristal alas de espuma / le calza el mar, que en su zafir ondea» o «calzado de cristal, lazos de plata» (XIX, 146-147 y 152). En cuanto al término *argentar*, lo reciclaría para metaforizar la blancura del cuerpo de Galatea (o sea, el «jazmín» de XV, 113).

¹⁵¹ *esperezo*: «variante de *desperezo*» (*Aut.*).

¹⁵² *adusto*: «lo que es o está requemado y tostado a fuerza del calor del sol o del fuego. Viene del latino *adustus*, que significa esto mismo» (*Aut.*).

II

Perfila toscos labios de la peña
verde bozo que hierba sutil baña; 10
aunque nevada, su cabeza enseña
álamo¹⁵³ que en su cumbre se enmaraña.
Florido el bozo y cana ya la greña,
el abril del diciembre se acompaña,
y en su hueco hacen ecos repetidos 15
silbos de sierpe y de león rugidos.

III

Rasgado el pecho ofrece escollo puro,
si no es del risco, bárbara garganta,
adonde se organiza en plectro duro
la voz de Polifemo cuando canta. 20
También albergue es, redil impuro
de nieve que se encrespa en lana tanta
que parece que en copos cristalinos
nevó el cielo en la gruta vellocinos¹⁵⁴.

IV

Un promontorio en otro el Lilibeo 25
embebe en este hijo de la espuma;
monte encarnado, torre con meneo,

¹⁵³ *álamo*: la mención del álamo blanco, personificado en las greñas canosas de la cueva, recuerda al uso que *Soledades*, *op. cit.*, p. 315, hizo de dicho árbol en la *Soledad I* (1612, 590-595): «Músicas hojas viste el menor ramo / del álamo que peina verdes canas». Véase sobre todo Giulia Poggi, «Los árboles de las *Soledades*», en Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, coords., «*Hilaré tu memoria entre las gentes*». *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*. *Palabras para un gallego sabio*, I, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza/Université de Poitiers, 2014, pp. 283-302. En varios pasajes de su fábula, Páramo y Pardo reproduce sintagmas o imágenes que demuestran su atenta lectura de las *Soledades*: «Era del año la estación primera» (LIX, 465).

¹⁵⁴ *vellocino*: «propia mente es la piel del carnero u oveja con lana. Extiéndese también al vellón de lana separado de la piel [...]» (*Aut.*).

portátil risco, emulación de Juno¹⁵⁵.
Diamante bruto, de su frente aseo,
pestañeó la luz en globo uno, 30
en cuya zona adusta y zafir fiero
encarnó horribles rayos un lucero.

V

Ébano en hebras y azabache en rizos
torció en negras sortijas el cabello;
y aunque son estos globos como erizos, 35
trenza castaña no se asoma en ellos.
Eran el bozo y barba tan hechizos¹⁵⁶
de su tosca figura, en brutos sellos¹⁵⁷,
que más su pluma aseca el ave reina¹⁵⁸,
a quien ni hierro pule o marfil peina. 40

VI

Piel leonada de África la ardiente,
si no manchada de la Hircania¹⁵⁹ adusta,

¹⁵⁵ *Juno*: hermana y esposa legítima de Júpiter, también llamada Hera (Carlos García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 101). Extraña la comparación de Polifemo con Juno, dado que en el *Polifemo* gongorino el nombre de la diosa suele figurar asociado a Galatea («pavón de Venus es, cisne de Juno», XIII, 104). Sobre esta famosa hipálage doble véase Jesús Ponce Cárdenas, «Comentarios y notas», en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, op. cit., p. 223. En nuestro caso, podría tratarse de una metonimia del monte Olimpo, por ser Juno la esposa de Júpiter, señor de dicha cumbre. El poeta cordobés alude al Olimpo en otros lugares; por ejemplo, en la *Soledad II* (1613, 747): «o lo esconde el Olimpo, o densa es nube» (Luis de Góngora, *Soledades*, p. 531).

¹⁵⁶ *hechizo*: «lo que está hecho a propósito y con fin particular» (*Aut.*).

¹⁵⁷ *sello*: «metafóricamente se toma por la última perfección de una cosa; y así, se dice “Echar el sello a alguna cosa” cuando con alguna acción particular se le perfecciona» (*Aut.*). La barba y el bozo sirven aquí como remate al cuerpo del jayán, toda vez que conforman un conjunto armónico en su monstruosidad.

¹⁵⁸ *ave reina*: el águila, emblema de Júpiter, «porque como él era rey y señor de los dioses y de los hombres, así ella es reina de las aves y la que más alto vuela, hasta encumbrarse en los cielos. Así lo dice Jerónimo Ruchelo» (*Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Herederos de Crisóstomo Garriz, 1646, p. 113). «El que primero la tomó por armas fue Júpiter, según san Fulgencio, que dice ser la razón de esto porque, cuando él fue a dar la guerra a los titanes, para saber el bueno o mal suceso, hizo un sacrificio al cielo y luego le pareció una águila y, en fe del buen agüero, la recibió por ave suya y la tomó por armas y por divisa» (Baltasar de Vitoria, *ibidem*, p. 123). Páramo y Pardo compara de modo hiperbólico los cabellos de Polifemo con el plumaje del águila: son tan hirsutos que, por contraste, las plumas de la rapaz se antojan más aseadas.

no armiño, ni pellico de inocente
cordero viste su altivez robusta:
fiereza esconde allá secretamente, 45
y con sangriento horror la piel ajusta,
que clámides¹⁶⁰ de tigres y leones
visten impíos y horribles corazones.

VII

De retorcida cuerda en blanca lana
el zurrón pastoril a un lado pende, 50
donde exhala fragancias¹⁶¹ la manzana
y la granada el rojo pecho hiende;
la nuez istriada¹⁶² y pálida avellana
conchas son con que el fruto se defiende;

la endrina azul, que niña se conserva, 55
halla dorada cuna en blanda hierba.

VIII

Allí el duro membrillo amarillea
y de carmín el pero se colora;
la silvestre abellota¹⁶³ allí pardea
y la pera su tez süave dora. 60

¹⁵⁹ *Hircania*: nombre con que se designaba en la Antigüedad la parte de Asia que se extiende al sudeste del mar Caspio. Es un tópico barroco la alusión metafórica al tigre mediante el topónimo, como atestiguan los siguientes versos de Luis de Góngora, *Soledades*, *op. cit.*, p. 271: «¿Cuál tigre, la más fiera / que clima infamó hircano [...]?» (I, 366-367). De acuerdo con Juan Francisco de Villava en *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, II, f. 15r., la fuente de la que proviene la asociación del tigre con Hircania es la *Eneida* (IV, 365-367) (véase Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013, p. 132). Acerca de este motivo, remito asimismo a Richard Hitchcock, «Góngora and the Hyrcanian Tygress», en. Salvador Bacarisse, Bernard Bentley, Mercedes Clarasó y Douglas Gifford, eds., *What's Past Is Prologue: A Collection of Essays in Honour of J. L. Woodward*, Edimburgo, Scottish Academic Press, 1986, pp. 82-87.

¹⁶⁰ *clámide*: «especie de capa corta que usaban los romanos» (*DRAE*, 1780).

¹⁶¹ *fragancia*: variante arcaica de *fragancia* (*Aut.*).

¹⁶² *istriado*: «lo mismo que *estriado*» (*Aut.*).

¹⁶³ *abellota*: lo mismo que *bellota* (*Rosal*, 1611).

Lo azul de la ciruela se platea
y el rubí de la guinda se minora,
que los rayos del sol con sus fanales¹⁶⁴
la enjugan y deshacen los corales.

IX

No trompa alienta, no clarín sonoro; 65
el orlo¹⁶⁵ dulce, ¡oh, pífano¹⁶⁶ süave!,
discante¹⁶⁷ pulsa o rasga cuerdas de oro.
Ni hiere acorde tiorba¹⁶⁸ en plectro grave,
ni de sirenas al sonante coro
Polifemo usurpar acentos sabe: 70
solo quiere la selva le distinga
ecos del instrumento de Siringa¹⁶⁹.

X

De Luzbel Polifemo fiel trasunto
al Alma busca, Galatea hermosa,
no hija de Tetis¹⁷⁰, sino heroico asunto, 75
de un dios alienta masa polvorosa.
No la que el nácar animó en un punto¹⁷¹,

¹⁶⁴ *fanal*: «vidrio cristalino, hecho en figura conoide, que por la parte superior tiene un agujero redondo; y, asentado sobre una mesa, y metida dentro de una bujía con luz, sirve para defenderla de que la apague el viento» (*Aut.*); es decir, ‘farol’.

¹⁶⁵ *orlo*: «instrumento músico de boca en forma de cayado; y, porque las orlas van dando vueltas, este instrumento se llamó orlo, por ser volteado» (*Cov.*).

¹⁶⁶ *pífano*: «instrumento militar bien conocido que sirve en la infantería acompañado con la caja. Es una pequeña flauta, de muy sonora y aguda voz, que se toca atravesada» (*Aut.*).

¹⁶⁷ *discante*: «especie de guitarra pequeña que comúnmente se llama *tiple*» (*Aut.*).

¹⁶⁸ *tiorba*: «instrumento músico, especie de laúd, algo mayor y con más cuerdas» (*Aut.*).

¹⁶⁹ *Siringa*: «Siringe es una Náyade, de quien se enamora Pan; ella no le corresponde y huye, y al llegar a las riberas del río Ladón, en Arcadia, es transformada en cañas [...], con las cuales construye Pan su caramillo pastoril o siringe» (Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982, p. 446). Véase sobre todo Ovidio, *Metamorfosis*, I, 689-712.

¹⁷⁰ *Tetis*: titánide hija de Urano y Gea; es decir, diosa del mar, al tiempo que hermana y mujer de Océano. Considerada la señora de las aguas, también suele ser vista como equivalente a Talasa, personificación del mar. Véase Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, pp. 297-300.

no la que a Apolo fue flamante rosa¹⁷²,
llega de esta hermosura al rayo breve,
que en campos de carmín derrite nieve.

80

XI

Rosas que Amor deshoja en Galatea
de Tiro¹⁷³ aun a las rosas hacen tiro¹⁷⁴;
su frente el jazmín cándido platea,
al alhelí dorar sus trenzas miro.
Corrida¹⁷⁵ la azucena el cuello ondea,
aliento de clavel es el suspiro,
y su Esposo, que es blanca flor del campo,
llovió matices¹⁷⁶ sobre el terso ampo¹⁷⁷.

85

XII

No perlas de Cleopatra la infelice¹⁷⁸,

¹⁷¹ *No la que el nácar animó en un punto*: Venus. El nácar es una sinécdoque por las perlas de la concha en la que la diosa del amor nació y navegó hasta Chipre (Natale Conti, *Mitología*, trad. y ed. lit. Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, p. 285).

¹⁷² *no la que a Apolo fue flamante rosa*: probable referencia a Dafne.

¹⁷³ *Tiro*: ciudad-estado de Fenicia e importante centro de comercio marítimo (Serge Lancel, *Cartago*, trad. M.^a José Aubet, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 84-86). Góngora y sus seguidores muestran predilección por el adjetivo *tirio*, sinónimo de *púrpura*, por ser Tiro la cuna de dicha tonalidad. El cordobés lo había usado ya en el *Polifemo*, XL, 313-314 («Sobre una alfombra que imitara en vano / el tirio sus matices [...]»), *op. cit.*, p. 301) y las dos *Soledades* (Luis de Góngora, *Soledades*, *op. cit.*, pp. 231 y 543): «púrpura tiria o milanés brocado» (I, 166); «cuyo pie tiria púrpura colora» (II, 790).

¹⁷⁴ *tiro*: «significa también *hurto*; y, así, se dice: “A fulano le hicieron un tiro de cien doblones”» (*Aut.*). *De Tiro aun a las rosas hacen tiro*: las rosas de color púrpura son imagen de las mejillas de Galatea. Mediante la antanaclasis de *tiro*, se pondera la capacidad de las rosas para rivalizar con las de Tiro.

¹⁷⁵ *corrido*: ‘avergonzado’.

¹⁷⁶ *matices*: «mixture o unión de colores diversas que se mezclan en las pinturas, tejidos, bordados y otras cosas, con tan admirable proporción que las hermosean y hacen resaltar» (*Aut.*).

¹⁷⁷ *ampo*: «voz con que se expresa la blancura, albura y candor de la nieve; y, así, para ponderar el exceso de alguna cosa blanca, se dice que es más blanca que el ampo de la nieve» (*Aut.*).

¹⁷⁸ *No perlas de Cleopatra la infelice*: las perlas en la literatura áurea eran casi una antonomasia de la reina de Egipto; a menudo evocaban el banquete que celebró en honor de Marco Antonio, con quien rivalizaría en magnificencia y liberalidad. Cleopatra salió victoriosa «al preparar, en el curso de una de estas cenas, su famoso cóctel de la perla disuelta en vinagre» (Carlos Sainz de la Maza Vicioso, «El banquete de Cleopatra, I: los textos y sus antecedentes», en José María Díez Borque, dir., Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo, coords., *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 421-454 (p. 423)). Plinio documenta este episodio en *Naturalis Historia*, IX, 58 (Carlos Sainz de la Maza Vicioso, *ibidem*, p. 426). Las perlas de Cleopatra, en fin, se convirtieron en tópico de ponderación de riqueza. Páramo y Pardo las menciona para declarar su inferioridad frente a

no roca de cristal, nieve cuajada; 90
duro coral a quien el cierzo¹⁷⁹ rice
merece ser pendiente en su arracada¹⁸⁰.
Oro en perfil gusano¹⁸¹, en plata dice,
da el Esposo a su oreja nacarada:
ricos metales son en sus zarcillos 95
no más que unos lucientes gusanillos¹⁸².

XIII

Concha de nácar la abreviada boca
cuaja eritreas¹⁸³ perlas en los dientes,
si no son guijas de cristal de roca
y de plata, si no granos pendientes. 100
Guardar perla y cristal al labio toca
por excusar los robos transparentes;
y así ciñe con cinta de escarlata
concha, perla, cristal, púrpura y plata.

los atributos naturales de la nereida. A lo largo de la *descriptio puellae* (XI-XVI), continúa encareciendo su belleza asilvestrada: «ricos metales son en sus zarcillos / no más que unos lucientes gusanillos» (XII, 95-96); y «Lazos del mundo su trenzado ignora / y de amante joyel, infame sello [...]» (XVI, 125-126).

¹⁷⁹ *cierzo*: «viento que corre del Septentrión, frío y seco» (*Aut.*).

¹⁸⁰ *arracada*: «los pendientes que se ponen las mujeres en las orejas por gala y adorno. Pudo decirse de *arras*, por ser uno de los dones que daba el desposado a la esposa» (*Aut.*).

¹⁸¹ *Oro en perfil gusano*: *gusano* entendido como adjetivo.

¹⁸² *gusanillo*: «cierto género de labor que se hace en los tejidos de lienzos y otras telas» (*Aut.*). También se refiere a los hilos de oro y plata: «Que en los autos de guerra y concernientes a ella se puedan traer mochilas y caparazones de seda con rapacejos de hilo de oro, y las cuerdas y otros aderezos de gusanillo de oro, con que no se traigan en los caparazones brocados ni telas de oro y puedan traer corazas labradas de hilo de oro y petrales» (Anónimo, *Repertorio de todas las premáticas y capítulos de cortes*, 1523-1551 [CORDE]). Asoma aquí una probable dilogía: *gusanillo* funciona en el contexto tanto con su sentido habitual ('gusano pequeño'), como con su acepción textil y orfebre: los metales de oro y plata devienen vulgares larvas, o bien artificiosos lujos cortesanos, frente a los zarcillos de Galatea, con cuya belleza no pueden competir.

¹⁸³ *eritreas*: gentilicio de Eritea, antiguo nombre de Gades —Cádiz—, llamada así porque los tirios, aborígenes de esa zona, decían provenir del mar Éritro, esto es, el Mar Rojo (Plinio, *Historia Naturalis*, XXII, 36). Góngora se valió del mismo adjetivo para describir a la ninfa Galatea: «De su frente la perla es eritrea» (1612, XIV, 109). Enrica Cancelliere, *Góngora: Itinerarios de la visión, op. cit.*, p. 117, sugiere que la pincelada oximórica entre «el fulgor blanco de la perla» y el «rojo evocado por el término *eritrea* [por provenir del Mar Rojo]» expresa la confusión del color blanco de la piel de la ninfa con el sonrojo causado por el calor del sol al amanecer. En el *Polifemo* de Páramo y Pardo, similar juego cromático entre el blanco y el encarnado se concreta en una hipálage descriptiva: la boca es «concha de nácar» y los dientes son «eritreas perlas».

En la venera de aquel dios alado 105
hermosa la granada se corona¹⁸⁴;
sus granos pincel dulce ha dibujado
en mejilla que ser clavel blasona¹⁸⁵.
Aquel matiz de cielo arrebolado
al alba de sus dos soles pregona; 110
con boca y ojos dulces flechas tira,
cisne si canta, tórtola si mira¹⁸⁶.

Breve capullo en que un jazmín estriba
se argenta de sus hojas en la planta¹⁸⁷:
movedizo alabastro, nieve viva, 115
vital pilastra de hermosura tanta.
Cuanto más a los ojos se hace esquiva,

¹⁸⁴ *granada*: acaso su piel es pecosa. El poeta sugiere las motas a través de los granos de la granada. En la época se aplicaba con frecuencia a este fruto el epíteto *coronada*, a raíz de la diadema de puntas que tiene en la parte superior (*Cov.*). En la mitología grecolatina, se vincula a varios personajes: en primer lugar, a Venus, por haber plantado el primer granado en la isla de Chipre; también a Juno, quien, por su condición de diosa del matrimonio, era representada en ocasiones con una granada en la mano, signo de fecundidad; y por último a Proserpina, «uno de los arquetipos de doncella virgen», a la que Plutón obsequió sus granos para mantenerla junto a él en el inframundo (José Luis Rodríguez Plasencia, «Sobre la Granada y las Vírgenes de la Granada», *Revista de Folklore*, 396 (2015), pp. 16-22 (pp. 16-17)). En tanto que Juno y los emblemas que la representan —granada, lirio— a menudo son asimilados a la Virgen María, cabe pensar que, en la octava que nos ocupa, se recurre a las connotaciones marianas del fruto para significar la pureza de Galatea. Otra prueba de dicho simbolismo estribaría en que también se empleaba la granada para la descripción de las mejillas (o las sienes, según las traducciones) de la inmaculada amada del *Cantar de los cantares* (4,3): «[...] como cacho de granada tus sienes entre tus guedejas» (Luis de León, *Cantar de los cantares*, ed. Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 77); o «Son tus mejillas mitades de granada / a través de tu velo» (*Biblia comentada. Texto de la Nácar-Colunga IV. Libros Sapienciales*, eds. Maximiliano García Cordero y Gabriel Pérez Rodríguez, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos/La Editorial Católica, 1962, p. 951).

¹⁸⁵ *blasonar*: «hacer ostentación de alguna cosa gloriosa con alabanza propia, preciarse de haber hecho o dicho alguna cosa digna de ser loada» (*Aut.*).

¹⁸⁶ *cisne si canta, tórtola si mira*: en la mitología grecolatina, el cisne es el ave dedicada a Apolo «porque de él [los cisnes] parecen recibir el arte de la adivinación mediante la cual, viendo de antemano qué bien hay en la muerte, mueren con canciones y placer» (Natale Conti, *op. cit.*, p. 270). También se le consagraba a Febo por ser el dios de la música y en consecuencia, se erigió como el emblema de los poetas (Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, pp. 621-624). Existía asimismo la creencia de que la diosa Venus era llevada en un carro arrastrado por estas aves (Natale Conti, *op. cit.*, p. 288). No obstante, esta última función también se le asignaba a la paloma.

¹⁸⁷ *se argenta de sus hojas en la planta*: véase nota 3.

su perfección modesta se adelanta,
y en su calzado efrigio¹⁸⁸ egipcias perlas¹⁸⁹
son bellas porque nadie puede verlas. 120

XVI

Cual rebaño que el sol con rayos dora
vaguear le permite a su cabello:
con púrpura lo prende aquesta aurora,
cuando por libre no, será por bello.
Lazos del mundo su trenzado ignora 125
y de amante joyel¹⁹⁰ infame sello¹⁹¹,
si que en crenchas¹⁹² sutiles forja arpones
que rompen pechos, flechan corazones.

XVII

Invidia Galatea al mundo era,
que en voz de Glauco¹⁹³ al Alma santa llama; 130

¹⁸⁸ *efrigio*: ‘frigio’, «el natural de Frigia o lo perteneciente a ella» (DRAE, 1791). *Frigia*: «región de Asia la menor. Descríbela Estrabón, libro XIII, y dice haberle dado nombre los friges, pueblos oriundos de Tesalia, los cuales se llamaron primero *briges* y, de *briges*, *friges* y *frigio*. Otros le dan la denominación del río Frigio, que divide la Frigia de la Caria [...]» (Cov.).

¹⁸⁹ *egipcias perlas*: probable alusión a las uñas de los pies. En cuanto a la procedencia egipcia de las perlas, véase nota 31.

¹⁹⁰ *joyel*: «el pinjante que cuelga de la toca o de la cinta, con piedra o piedras preciosas» (Cov.).

¹⁹¹ *Lazos del mundo ... infame sello*: el trenzado natural del cabello de Galatea no conoce ni necesita de los artificios —lazos, cintas, tocados y joyeles— usados por las mujeres para componerse el cabello (véanse notas 31 y 35). Se actualiza aquí el tópico del «desaliño que hermosea» (Jesús Ponce Cárdenas, «Comentarios y notas», en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, op. cit., p. 288), también aplicado a Acis tanto en el epilio de 1612 (XXXV, 273-276) como en la fábula de Páramo y Pardo (XLVII, 369-374): «Sin que al cabello pulan los marfiles, / sin que ondas le dé el hierro templado, / sin que le encrespen vidrios muy sutiles, / sin que le trence el femenil cuidado, / sin estar del aseo entre viriles / le hizo su natural tan agraciado». Recuerda este motivo al soneto 41 («Hermoso desaliño, en quien se fía») de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1624) de Lope de Vega: «Mejor luce el jazmín, mejor la rosa / por el revuelto pelo en la nevada / columna de marfil, garganta hermosa. / Para la noche estáis mejor tocada; / que no anocheceis tan aliñosa como hoy amanecéis desaliñada» (vv. 9-14) (Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2019, p. 277).

¹⁹² *crencha*: «la partidura del cabello por medio de la cabeza, echando la mitad de la cabellera a una parte y la otra mitad a la otra, que llaman “a la nazarena”» (Cov.).

¹⁹³ *Glauco*: hay varios personajes mitológicos que responden a este nombre. El que persigue a Galatea es un pescador y habilidoso nadador de Beocia, hijo de Antédone, convertido en dios marino, según recoge Ovidio en sus *Metamorfosis*, XIII, 930-939. El poeta latino relata el episodio de la conversión de Glauco

mundo y pez escamado con venera,
 saltando en verdes crenchas la ova¹⁹⁴ y lama¹⁹⁵:
 marino monstruo que el cristal altera
 y con las olas tempestades trama,
 dando de su derrota en el destino 135
 a pájaro de roble alas de lino.

XVIII

Líquido lienzo es, tabla de plata,
 el agua en sus cambiantes¹⁹⁶ y reflejos:
 de la margen los árboles retrata
 en sus puros y cándidos espejos. 140
 Pinta el fruto a la vista y le dilata,
 que sus bienes pinturas son de lejos¹⁹⁷:
 si el mundo es como pez en sus matices,

en deidad: mientras contaba los peces capturados, estos, al entrar en contacto con una hierba —la grama, de acuerdo con Baltasar de Vitoria, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, *op. cit.*, p. 330—, revivieron y volvieron al mar. Entonces el pescador la comió y, ya gentilizado, se sumergió en las aguas (Natale Conti, *op. cit.*, pp. 590-591). Las divinidades marinas le concedieron una nueva forma: sus pies se convirtieron en cola de pez y en sus mejillas creció una barba con reflejos verdes (Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 216). Se atribuye a Glauco, asimismo, la faceta de navegante y constructor de la nave Argo; de ahí que en la octava XV del poema de Góngora el personaje ofrezca a Galatea montar en su cristalino carro (véase Jesús Ponce Cárdenas, «Comentarios y notas», en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 227). En el epilio del burgalés también Glauco viaja a bordo de un velero: «dando de su derrota en el destino / a pájaro de roble alas de lino» (XVII, 135-136).

¹⁹⁴ *ova*: «cierto género de hierba muy ligera que se cría en la mar y en los ríos, que la misma agua arranca, y por su liviandad anda nadando sobre ella» (*Aut.*).

¹⁹⁵ *lama*: «el cieno y lodo que hace el agua» (*Aut.*).

¹⁹⁶ *cambiante*: «el reflejo que vuelve hacia afuera en la luz que recibe el metal bruñido, el agua u otro cuerpo lucidísimo, cuya superficie es lisa y por eso parece la escupe o arroja afuera» (*Aut.*).

¹⁹⁷ *lejos*: «en la pintura se llama lo que está pintado en disminución y representa a la vista estar apartado de la figura principal» (*Aut.*). En la octava, trufada de referencias y términos pictóricos, se bosqueja una estampa natural en un estilo que recuerda a las éfrasis de los poemas mayores de Góngora: la naturaleza descrita en torno a los personajes no es un mero telón de fondo de la historia mitológica, sino que se erige como un «espacio ideal de libertad, arte y sensualidad como el que podían poblar en cuadros mitológicos sátiros y faunos, ninfas y dioses, bacantes y silenos, pastores y cazadores ovidianos» (Mercedes Blanco, «Lienzo de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico», en María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 263-274 (p. 268)). Tanto en Góngora como en Páramo y Pardo, la fábula se convierte en una construcción dinámica, permeable y poderosamente visual donde las figuras y el fondo —personajes y paisaje— y narración y descripción se integran armónicamente en un mismo nivel. Semejante síntesis visual se produce, por citar un ejemplo, en las hipálages descriptivas entre el cuerpo de Polifemo y las rocas de la cueva (IV-VII, en Góngora; y I-IV, en Páramo y Pardo), donde se fusionan los rasgos de personajes y espacio hasta el punto de confundirse e intercambiarse.

pinturas sobre escamas son deslices.

XIX

Huyó la Esposa santa Galatea, 145
y a su pie de cristal alas de espuma
le calza el mar, que en su zafir ondea;
el Céfiro la da bajel de pluma.
Síguela Glauco; el agua titubea.
Cuando su espalda este gigante bruma¹⁹⁸, 150
hace a su pie, que en el raudal desata,
calzado de cristal, lazos de plata.

XX

Después Palemo¹⁹⁹, de la carne idea,
con dulces ojos, trágicos halagos,
la da en vaso dorado a Galatea 155
píldora disfrazada en suaves tragos²⁰⁰.
Sirena hermosa²⁰¹ que en cabello ondea

¹⁹⁸ *brumar*: «apesgar, quebrantar a golpes sin hacer rotura ni herida en el cuerpo, de broma, que comúnmente vale en español peso y carga desapacible y trabajosa» (*Cov.*).

¹⁹⁹ *Palemo*: Palemo, o Palemón, es el nombre que adoptó Melicertes luego de metamorfosearse en dios marino, igual que su madre Ino, convertida en Leucotea (Carlos García Gual, *op. cit.*, p. 451). La versión más extendida de su muerte y divinización es la que cuenta que Ino lo arrastró hasta el mar y se arrojó tras él; Venus, abuela de Ino, se apiadó de ellos y pidió a Júpiter que los hiciese dioses (Antonio Ruiz de Elvira, *op. cit.*, p. 181). Tanto Orfeo como Eurípides coinciden en considerar a Palemón protector de las naves, función similar a la de Glauco (véase nota 46).

²⁰⁰ *píldora*: «unas pelotillas medicinales y purgativas que se toman por la boca y los boticarios suelen dorarlas para disimular el amargo del acíbar que llevan dentro. Y así quedó por proverbio “píldora dorada”, por los lugares honoríficos que tanto parecen de codicia y después amargan más que mil hieles», (*Cov.*) La suavidad y la dulzura aparentes de las ofertas de Palemo esconden el sabor acibarado del pecado. El tópico de «dorar la píldora», de disimular lo amargo, procede de Lucrecio, *De rerum natura*, I, 933-947, donde el poeta latino compara la dulzura con la que sus versos ahondan en la poesía epicúrea con la miel que el médico unta en el vaso de la medicina para camuflar su amargor (Mercedes Blanco y Margherita Mulas, «Notas» en Francisco de Cascales, *Cartas sobre la poesía nueva de don Luis de Góngora*, eds. Mercedes Blanco y Margherita Mulas, en Mercedes Blanco, coord., «Proyecto Polemos», *Obvil* [En línea], 2016: <http://gongoradigital.github.io/polemos/1634_cartas-cascales.xml>).

²⁰¹ *Sirena hermosa*: emplea el sustantivo femenino *sirena* para referirse a Palemo. No es fortuito que lo designe con el nombre de una criatura tan moralmente connotada en la emblemática áurea como la sirena, habida cuenta de su estrecha relación con el pecado de la carne, del que Palemo es, por cierto, trasunto en el poema de Páramo y Pardo. Así, Covarrubias advierte de los peligros de la carne en estos términos: «El vicio de la carne es una dama / del medio cuerpo arriba muy hermosa, / del medio abajo pez de dura

verdes rizos, de un arco hermoso estragos,
pues en los tiros, que el rigor concuerda,
son del arco fatal saeta y cuerda. 160

XXI

Este Palemo, a quien coral corona,
es la carne que sigue al Alma santa:
esta Palas²⁰², si no sacra Belona²⁰³,
burla en rosa y jazmín munición tanta,
desbarata cadenas que eslabona 165
y a sus latidos con terror espanta;
porque, hollando del siglo las carreras,
destroza abriles y aja primaveras.

XXII

Es este mundo delicioso prado
a quien enlazan verdes laberintos, 170
con matices opacos coronado
en columnas de abril, verdes corintos.
Huyó el sitio, de rayos infestado,

escama / horrenda, abominable y espantosa; / con halagos os llama y con su llama / abrasa y quema aquesta semidiosa, / por tal tenida entre los carnales / princesa de las Furias infernales» (Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, cent. I, emblema 94).

²⁰² *Palas*: la mayoría de los testimonios —incluido nuestro poema— emplean Palas como sinónimo de Minerva, divinidad de la sabiduría y la técnica, nacida de la cabeza de Júpiter (Natale Conti, *op. cit.*, p. 233). Apolodoro, por el contrario, documentaba una Palas, hija de la laguna Tritónide, de la que Minerva era pupila en las artes guerreras (Natale Conti, *ibidem*, pp. 233-234). Se compara a Galatea con Minerva por su naturaleza casta.

²⁰³ *Belona*: «que fuese la deesa Belona lo mismo que Minerva han querido algunos, pero fue tenida por deesa de la guerra. Fue tan venerada en Capadocia que su sacerdote había de ser el segundo con el rey en autoridad, si bien son diversas, porque Minerva mostró el buen gobierno y el sabio consejo que usan los prudentes y valerosos capitanes al guerrear, y Belona es la ejecución o muerte y furor de la guerra [...]. Hácenla hermana de Mars y guía de su carro, como se dijo tratando del dios [...] no dice con la blandura femínea, mas viéndose Belona con la mano sangrienta, siguió su inclinación, que lo sediento de su alma ¿dónde podía mejor mitigar la sed insaciable que en la guerra? Las amazonas tienen mucho de esta diosa, haciendo a su imitación temido y dilatado su imperio, no cautivadoras por no piadosas con amor o con interés [...]» (Juan de Piña, *Epítome de la primera parte de las fábulas de la antigüedad*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, f. 29r). De su naturaleza beligerante e inclemente al amor, similar a la de las amazonas, se colige su castidad, análoga a la de Galatea y Palas.

la que de azul celeste tiene tintos
los pies, que burlaran rayos crüeles 175
por estar rodeados de laureles²⁰⁴.

XXIII

Huerta es el mundo en cuya fértil tierra
a Baco verdes pámpanos coronan;
a Venus, que es del pecho paz y guerra,
rosas y espinas juntas abandonan. 180
El brío de la carne le destierra
el que se mortifica y los que abonan
crecer sin fruto en la codicia reina,
que con rejas de hierro el campo peina²⁰⁵.

XXIV

Vio el Luzbel Polifemo al Alma hermosa; 185
aquel cíclope altivo y eminente
que fue de la familia monstruosa
de Argén y de Esterope diligente²⁰⁶,
que en la mano de Jove²⁰⁷ poderosa
puso el rayo y el trueno juntamente. 190
¡Oh, mal haya en los hombres la privanza²⁰⁸,

²⁰⁴ *por estar rodeados de laureles*: alusión a la asentada creencia de que el árbol del laurel apenas se veía afectado por el rayo, y que, incluso, alejaba y repelía los males (Natale Conti, *op. cit.*, p. 267).

²⁰⁵ *El brío ... campo peina*: estos pasajes, que sustituyen la descripción de los adoradores sicilianos de Galatea en el *Polifemo* gongorino (1612, XVIII-XXII), parecen ser una continuación de los conceptos religiosos de mundo sensible y carne (Glauco y Palemo) aplicados a Sicilia. Se advierte aquí de la condición lúbrica de la naturaleza y de los peligros que esta esconde bajo su idílica apariencia; pero también se indica el camino para escapar del «brío de la carne»: los únicos que se sustraen al poder del pecado carnal son aquellos que logran disciplinarse contra la codicia y el deseo acechantes.

²⁰⁶ *de Argén y de Esterope diligente*: dos de los cíclopes nacidos del Cielo y la Tierra —Urano y Gea— junto a Brontes, quienes regalaron a Júpiter el trueno y fabricaron el rayo. Son semejantes a los dioses, con la diferencia de que un único ojo ciñe sus frentes. Otros autores, como Eurípides, hacen a estos gigantes pastores y descendientes de Neptuno y hablan de la existencia de cien, entre los que sobresale Polifemo. Habría un tercer tipo de cíclopes, que serían los «constructores de murallas ciclópeas» (Natale Conti, *op. cit.*, p. 682).

²⁰⁷ *Jove*: hipocorístico de Júpiter.

²⁰⁸ *privanza*: «el favor, valimiento y trato familiar que el inferior tiene con el príncipe o superior» (*Aut.*).

que ofrece al rey en rayos la venganza!

XXV

Dioses del mar e hijos de Neptuno,
los cíclopes creyeron fabulosos
los que culto negaron a Dios uno, 195
dándole a simulacros mentirosos.
De Europa y de Neptuno —dijo alguno—
nacieron estos cíclopes monstruosos;
y Polifemo entre ellos, que, eminente,
con un rayo de luz ciñe su frente. 200

XXVI

Un monte levantaba en cada planta²⁰⁹,
un risco retorció en cada mano,
de un pino fía pesadumbre tanta
y al cuerpo extiende en dilatado llano.
Exhala su nariz humo que espanta, 205
sopla en su aliento el cierzo mas tirano;
y estribando²¹⁰ en el pino como en caña,
se movía con él una montaña.

XXVII

Pastoriles albogues organiza
dando a las cañas bóreas²¹¹ por alientos; 210
la solfa, en que su amor se solemniza,

²⁰⁹ y *Polifemo entre ellos ... en cada planta*: reelaboración, por medio de trasposición, de la descripción objetivada del cíclope como montaña en el modelo profano. Separa el adjetivo *eminente* del sustantivo *monte*, pero quedan en estrofas contiguas, de manera que el recuerdo de Góngora late con fuerza, a pesar de no ser una imitación exacta: «Un monte era de miembros eminente» (1612, VII, 49) (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 157).

²¹⁰ *estribar*: «hacer fuerza en alguna cosa sólida y segura para afirmarse y apoyarse, como las paredes altas o edificios en los estribos, que para su firmeza y estabilidad se fabrican pegados a ellos» (*Aut.*).

²¹¹ *bóreas*: «viento frío y seco que viene de la parte septentrional. Llámase también Aquilón» (*Aut.*).

estremeció y pasmó los elementos.
El canto a Galatea atemoriza
en vez de reducirla a sus acentos:
en vano en ser oído amante lucha 215
el que de adentro el corazón no escucha.

XXVIII

«Galatea —la dice Polifemo—,
ninfa hermosa y honor de la ribera,
escucha de mi afecto el loco extremo,
Venus de amor, de Chipre primavera; 220
que aunque al rayo del sol la greña quemo,
el cielo fue a mi ser cuna primera,
y si hoy no luce la fortuna mía,
madrugadora estrella fue algún día.

XXIX

Mas adelante en mis desgracias paso 225
por no escarbar la lumbre entre cenizas,
por no apurarle la ponzoña al vaso²¹².
Ícaro²¹³ me prestó alas postizas,

²¹² *por no apurarle la ponzoña al vaso*: eco calcado del *Polifemo* de Góngora, pero aplicado al enamoramiento de la nereida (XXXVI, 287-288): «bébelo Galatea y da otro paso / por apurarle la ponzoña al vaso» (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 166).

²¹³ *Ícaro*: «hombre famoso en la fábula, era hijo de Dédalo, célebre por su habilidad en la maquinaria [...]. Encerrado [...] en el laberinto de Creta, que había hecho su padre, le hizo este unas alas de cera para salir de él volando; pero Ícaro, contra el aviso de su padre, se acercó al sol demasiado, se derritió la cera, cayeron las plumas y él se ahogó en el mar, a quien dio el nombre» (*Terreros y Pando*). El mito del vuelo de Ícaro, junto al de Faetón, disfrutó ya en Horacio y Ovidio de «connotaciones de ambición literaria» (Norbert von Prellwitz, «Góngora: el vuelo audaz del poeta», *Bulletin of Hispanic Studies*, I, 74 (1997), pp. 19-37 (p. 20)). En la poesía renacentista, la emblemática y las obras de Góngora, amén de la lectura poética, su arrogante temeridad fue objeto de interpretaciones morales: «Como Ícaro, el pensamiento corre el riesgo de la presunción temeraria: si es sacrílega la voluntad de elevación desmedida, que lleva su atrevimiento a querer pisar el cielo, su condena es la caída» (Norbert von Prellwitz, *op. cit.*, p. 22). De esta suerte, en el *Polifemo a lo divino* la osadía voladora de Ícaro, junto a la de los gigantes, sirve de imagen análoga a la impía rebelión de los ciclopes contra Júpiter y, en consecuencia, de Lucifer contra Dios: «Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado

los gigantes las ruinas del fracaso²¹⁴,
Ganimedes²¹⁵ me dio sus plumas ricas; 230
quise hombrear²¹⁶ con Júpiter tonante²¹⁷,
bajé pigmeo, si ascendí gigante.

XXX

Mas yo olvido el rancor de mi fortuna
si llevo a merecer tu blanca mano:
colgaré mis favores de la luna 235
y haré constante el eje más liviano;
llamaré las estrellas una a una
desde aqueste teatro soberano;
que si eres sol que el campo de luz huellas,
siendo tu esposo, yo soy Rey Estrellas. 240

XXXI

Cuanto Ceres²¹⁸ me da en macollas²¹⁹ de oro,

en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados (Ap. 12: 7-9) (*Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, VI, trads. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961, p. 1285).

²¹⁴ *los gigantes las ruinas del fracaso*: referencia a la Gigantomaquia o lucha contra los gigantes. Ovidio (*Metamorfosis*, I, 155-160) ofrece las claves de la historia: «la ambición desmesurada de los gigantes, que aspirando a poseer el reino celestial, juntaron las montañas y las levantaron hasta el reino del todopoderoso Júpiter» (Aurora Egido, «*La Giganteida* de Ignacio de Luzán. Argumento y octavas de un poema inédito», *Anales de literatura española*, 2 (1983), pp. 197-232 (pp. 201-202)).

²¹⁵ *Ganimedes*: «Fingen los poetas haber sido un muchacho hermosísimo, hijo de Troyo, rey de Troya, del cual tomó el nombre; y, andando a caza en el monte Ida, fue arrebatado de un águila y llevado al cielo para que sirviese de paje de copa a Júpiter [...]» (*Cov.*). Ganimedes también simbolizaba la inspiración de los poetas (Guy Lazure, «“Hermanos del cielo”. Figuras de vuelo en la poesía y la pintura sevillana de Fernando de Herrera a Juan de Arguijo (con Francisco Pacheco de por medio)», *E-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 35, (2020)). El copero de Júpiter aparecía en varias empresas de Alciato, pero destaca sobremanera la que se titula «Que la pobreza impide a subir a los ingeniosos», toda vez que Ganimedes ya no solo representa al poeta soberbio y sacrílego, sino también al pobre, que necesita de un mecenas para prosperar y emprender el vuelo (Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas, op. cit.*, p. 51).

²¹⁶ *hombrear*: «vale también querer ser igualar con otro, siendo inferior a él y poniéndose a su lado para caminar hombro con hombro juntos» (*Aut.*).

²¹⁷ *tonante*: «participio activo del verbo *tonar*, que aplican los poetas a Júpiter, que dispara o arroja rayos» (*Aut.*).

²¹⁸ *Ceres*: diosa de la agricultura y el arte del cultivo, equivalente a la Deméter griega, era hija de Saturno y Opis y hermana de Júpiter, Plutón y Juno. Forzada por Júpiter, quedó embarazada de Proserpina, quien después sería raptada por Plutón. El secuestro provocó la cólera y la tristeza de Ceres, reflejadas en la

cuanto Pomona²²⁰ en frutos de la tierra,
 cuanto Flora²²¹ de abril en el decoro,
 cuanto Venus en blanda primavera,
 rindo a tus plantas hecho otro Medoro²²². 245
 ¡Págame esta fineza, hermosa fiera!
 ¿Para qué te entristeces? ¿Por qué lloras?
 Todo aquesto te ofrezco si me adoras.

XXXII

Labrador soy tan rico que enmaraña²²³
 la mies que cojo aquesta vega umbría; 250
 más fruto cojo con sembrar cizaña,
 ¡mira tú cuál será la ciencia mía!
 De granos tengo llena la cabaña
 que entre malezas siego cada día,
 y haciendo mala harina he reparado 255
 que jamás saco de ella ni un salvado.

XXXIII

tierra y los frutos marchitos; de la estancia alterna de su hija en la tierra y en el inframundo derivaron las cuatro estaciones (Natale Conti, *op. cit.*, pp. 370-371).

²¹⁹ *macollas*: «conjunto de espigas, vástagos o flores, nacidas de un mismo pie» (*Aut.*).

²²⁰ *Pomona*: esposa del metamórfico Vertumno, es la hamadriade que preside en el mundo romano los huertos y jardines (Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 623-697). La mención consecutiva de Ceres y Pomona parece sacada de las octavas XVIII y XIX del *Polifemo*, en las que Góngora describe la naturaleza de Sicilia.

²²¹ *Flora*: «una diosa de la gentilidad que en Roma le dieron templo y sacerdotes, dicha así porque presidía en las flores y las conservaba que el viento no las quemase» (*Cov.*).

²²² *Medoro*: referencia al idilio entre Angélica y Medoro en el *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto. Los paralelismos entre el triángulo formado por Orlando-Angélica-Medoro en el *romanzo* del poeta de Ferrara y el de Polifemo-Galatea-Acis son evidentes: Orlando (Roldán), caballero de la corte de Carlomagno, se enamora de Angélica, a la que corteja en varias ocasiones sin éxito; esta, por su parte, se prenda de Medoro, un soldado sarraceno. Cuando Orlando llega adonde los amantes han consumado su amor, enloquece y destruye todo cuanto halla a su paso. Polifemo se identifica a sí mismo con Medoro en su cortejo a Galatea, ajeno aún a que su papel en el renovado triángulo amoroso será el de Roldán. Véase, para un estudio de la influencia del *Orlando furioso* de Ariosto en el *Romance de Angélica y Medoro* de don Luis, José Lara Garrido, «Prolegómenos para una relectura desde el *Furioso* del *Romance de Angélica y Medoro* de Góngora», en Paolo Tanganelli, ed., *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: traducción y recepción*, Málaga, Universidad de Málaga/Analecta Malacitana, 2009.

²²³ *Labrador soy tan rico que enmaraña*: «Pastor soy, mas tan rico de ganados,» (1612, XLIX, 385) (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 171).

Mira esa sierra en el copete²²⁴ cana,
no tanto de la nieve del enero
cuanto de vellocinos de la lana
que se peina en las zarzas de ese otero. 260

Lo que apaciento yo de mejor gana
son los cabritos solos, porque quiero
que a la siniestra puestos algún día
me hagan en mis desgracias compañía.

XXXIV

No del árbol a Febo consagrado²²⁵, 265
no de la rama a Venus dedicada²²⁶,
no del fruto a Minerva consignado²²⁷:
en ramo en el otoño mi morada
de una higuera²²⁸ formé verde tejado

²²⁴ *copete*: «cierta porción de pelo que se levanta encima de la frente más alto que lo demás, de figura redonda o prolongada, que unas veces es natural y otras postizo. [...] Se llama también el pedazo de crin o mechón que a los caballos les cae sobre la frente de entre las orejas» (*Aut.*). Metáfora por medio de la cual el cíclope presume de los rebaños que atesora: ocupan tanto terreno que la hierba de las cumbres de las sierras se asemeja a cabellos blancos ahuecados y peinados por el viento. Imagen análoga esta a la que emplea don Luis en su *Polifemo* al describir de los valles y las cumbres de Sicilia: «A Pales su viciosa cumbre debe / lo que a Ceres, y aún más, su vega llana, / pues si en la una granos de oro llueve, / copos nieva en la otra mil de lana» (1612, XIX, 145-148) (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 161).

²²⁵ *No del árbol a Febo consagrado*: el laurel, árbol en el que se convierte la ninfa Dafne tras huir de Febo. Febo es el hipocorístico griego de Apolo, nacido junto a Diana —diosa de la luna— de Júpiter y Latona, dios del sol, de la adivinación y la sabiduría (*Cov.*). Se le asocia esta planta porque comparten una naturaleza cálida, dado que sus hojas y frutos «secan y calientan con fuerza» (Natale Conti, *op. cit.*, p. 267). Sobre el mito de Apolo y Dafne en la poesía del Siglo de Oro, véase Mary E. Barnard, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, Duke University Press, 1987.

²²⁶ *no de la rama a Venus dedicada*: mirto o mirta —arrayán pequeño—, flor emblemática de Venus por diversas razones: «una, porque cuando compareció en el juicio con las otras diosas, Juno y Palas, iba coronada de mirto, que dio mucha gracia y ayudó para vencer en la contienda de cuál de las tres era más hermosa; y porque ordinariamente nace en las orillas del mar, de donde ella trae su origen y nacimiento; y últimamente, porque esta planta tiene en sí virtud para remediar muchas de las enfermedades que padecen las mujeres» (*Cov.*) (en la entrada *arrayán*). El mirto tiene un simbolismo erótico crucial en el modelo profano.

²²⁷ *no del fruto a Minerva consignado*: «en la disputa con Poseidón por el patronazgo de Atenas, el dios del tridente hizo brotar una fuente y Atenea introdujo el olivo. [...] El árbol es un regalo de la diosa y representa bien algunos aspectos de la misma; [...] es, con la lechuza, uno de los símbolos del Ática, noble y austera» (Carlos García Gual, *op. cit.*, p. 108).

²²⁸ *higuera*: era, junto a la hiedra y la parra, la planta consagrada a Baco, dios del vino y el desenfreno, de acuerdo con Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, pp. 211-212.

y una manzana²²⁹ guardo regalada; 270
y solo por comer de aqueste fruto
todos los hombres me han de dar tributo.

XXXV

Este pino que ves en esta mano
—verde cetro que fue de un toscó risco—
será dosel agosto y soberano 275
donde halle mi ganado opaco aprisco²³⁰.
Toldo de hojas será cada verano,
hermoso pabellón, fresco obelisco,
donde rindas dos soles al desmayo
sin que te ofenda de otro sol el rayo. 280

XXXVI

A esta sombra te sienta enamorada,
porque temo —¡ay dolor, de ardor reviento!—
que otra sombra de palma coronada²³¹

También se le atribuía, de acuerdo con este autor (*ibidem*, p. 217), el «privilegio del laurel, que los rayos no la dañan ni perjudican». Sin embargo, a propósito de la higuera, lo que nos interesa en la fábula de Páramo y Pardo es que Polifemo la usa para construir el hogar prometido a la nereida, secuela de sus connotaciones de «árbol maldito en un contexto evangélico» (Antonio Cruz Casado, «*El Polifemo a lo divino*» (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», *op. cit.*, p. 101). Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, *op. cit.*, f. 2v. explica el origen de tal simbolismo impío: «Sobre este árbol [la higuera] se puso el demonio, arreatando una serpiente, pareciéndole que trepando por sus ramas podría subir a la cumbre de su deseo, que era de poner su silla sobre el cielo y competir con Dios». Añade Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, p. 82, lo siguiente: «la higuera, maldecida por Jesús cuando, al sentir ciertos barruntos de hambre, fue a buscar en ella algún fruto, no hallando más que verde y frondosa hojarasca (Mt, XXI, 18-22; Mc, XI, 12-14 y 20-26)».

²²⁹ *manzana*: Polifemo guarda debajo de la higuera la fruta prohibida que la serpiente ofreció a Eva en el Génesis (3,1-6). La manzana es el símbolo, el gozne por el que vuelven a converger el relato profano y el sacro; y, al mismo tiempo, es un satélite anticipador del segundo ofrecimiento, ya en forma de áspid, que hará caer a Galatea (LXV, 513-520). En el primer intento el alma se mantiene casta y pura y no cae en la tentación; pero no podrá sustraerse del influjo del elocuente áspid en el segundo intento por poseerla.

²³⁰ *aprisco*: «el cercado, la estancia o redil donde los pastores recogen y ponen al abrigo de los vientos su ganado» (Aut.).

²³¹ *que otra sombra de palma coronada*: alusión anticipatoria al amor entre Acis y Galatea y la crucifixión ulterior del primero, mediante la mención de la palmera y la cruz (XXXVI, 285-286). Es muy significativa la oposición que el cíclope hace entre la sombra de su higuera y la sombra de la palma —que identifica con la sombra de la cruz de Cristo-Acis—, dada la simbología cristológica de dicha planta.

ha de frustrar mi loco pensamiento.
¡Oh, mal haya una tabla que cruzada 285
será potro y verdugo en mi tormento!
Que como no confieso y soy tan malo,
me tuercen los cordeles con un palo.

XXXVII

¡Ea, pues, Galatea!, a tu amor llamo;
de mi bajel el árbol, ya deshecho, 290
pues sabes la fineza con que le amo,
coronose en el puerto de tu pecho.
Oro y plata a tus pies siembro y derramo;
liberal señor soy, no dueño estrecho.
¡Ah, si tú conocieras mis intentos!, 295
que siembro el oro y siego pensamientos.

XXXVIII

Cuantas aves el vago viento halagan
serán cierto despojo de mi flecha;
cuantas escamas en el golfo nadan
prenderé en hierro corvo o red estrecha; 300
cuantos frutos las plantas encaraman
en esta mano blandamente se echan:

Además de ser insignia de victoria (*Cov.*), se convirtió desde fechas tempranas en uno de los emblemas más importantes del cristianismo. Primero fue la planta en la que el fénix —ave milagrosa y trasunto de Jesucristo y del alma— construía su nido y lecho de muerte para arder y resucitar al tercer día (Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad, op. cit.*, pp. 675-676); asimismo, constituía una vía para ascender al cielo, en tanto que «la ascensión por la palmera ejemplificaba el camino del buen cristiano, una escalada complicada y difícil al final de la cual uno encontraba su premio: el cielo [...]» (Ana Valtierra Lacalle, «La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía», *Revista digital de iconografía medieval*, 17-9 (2017), pp. 105-124 (pp. 108-109)). A este árbol se le atribuían, asimismo, rasgos como fortaleza y resistencia (véase el emblema de Alciato hispanizado por Bernardino Daza Pinciano, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, Lyon, Mathiam Bonhomme, 1549, p. 45), que ejemplificaban la vida del cristiano justo y la crucifixión de Cristo; y, por fin, aquel milagro donde las palmeras se inclinaron por petición del Niño Jesús para ofrecerle sus frutos (Ana Valtierra Lacalle, *op. cit.*, pp. 109-110) confirma la conexión de la planta con la divinidad.

que en las hojas más altas bien pudiera
escribir mis desdichas si quisiera.

XXXIX

Yo no conozco superior alguno, 305
y es que yo soy nacido de mí mismo:
mienten los que me dan padre en Neptuno
y en Europa la madre²³². ¡Oh, ciego abismo!
Suspendida en el aire como Juno,
mi fortuna expiró de un parasismo²³³: 310
al Aquilón²³⁴ subió mi pensamiento
y dejó sus empresas en el viento».

XL

Galatea, al mirarse perseguida
de aquel rostro feroz y horrible talle,
voladora saeta es que, impelida, 315
corta veloz el aire de aquel valle.
De plumas del temor se halla vestida:
huye del monstruo, tímida al miralle,
que es alivio en la vista que padece
poder dejar de ver lo que aborrece. 320

²³² *mienten los que ... la madre*: la genealogía del cíclope Polifemo ha sido discutida: Apolonio, en las *Argonáuticas* (I, 139-145), dice que Neptuno y Europa son sus padres; Eurípides (*Cíclopes*, 21-25) también atribuye la paternidad al dios del mar y de los seísmos y se hace eco del arquetipo ciclópeo que más fortuna hizo: «Donde los Cíclopes homicidas de un solo ojo, hijos del dios del mar, viven en cuevas solitarias»; Homero, en la *Odisea* (I, 71-73), coincide en otorgar la paternidad a Neptuno, pero asigna a Toosa el papel de madre (Natale Conti, *op. cit.*, pp. 682-683). En la fábula de Páramo y Pardo, el gigante refuta esta creencia para afirmar que nació de sí mismo, aproximándose al personaje bíblico que encarna: Lucifer.

²³³ *parasismo*: «accidente peligroso o casi mortal en que el paciente pierde el sentido y la acción por largo tiempo» (*Aut.*).

²³⁴ *Aquilón*: véase nota 64. Bóreas o Aquilón, personificación mitológica del viento del norte, es, junto con Céfito —viento del oeste— y Noto —viento del sur—, hijo de Astreo y Aurora. El viento del este, Euro, no suele figurar como hermano de los demás ni aparece en la *Teogonía* de Hesíodo (Antonio Ruiz de Elvira, *op. cit.*, p. 44).

XLI

Síguela Polifemo, el paso aviva,
 tiémbrale Galatea, el llanto mueve;
 aquel busca una gloria fugitiva,
 aquesta escapa de un infierno breve.
 Aquel, muerto por su hermosura esquiva, 325
 esta, yerta de ver su horror no leve,
 calzan de pluma la ligera huella,
 de amor aqueste y de temor aquella.

XLII

Ya del sol los caballos luminosos²³⁵
 pintan de rosicler tostadas pieles, 330
 y sudando centellas —de fogosos—,
 encienden en los ojos dos claveles.
 Cola y clin remolinos horrorosos
 y las chispas del pecho cascabeles,
 dando a su curso trémulos desmayos, 335
 en tumbas de carmín sepultan rayos.

XLIII

Ya el sol infante en el umbral del día
 rompió la faja en que ciñó sus rayos;
 y retirada tanta sombra fría,
 encomendó a Latona²³⁶ sus desmayos. 340

²³⁵ *Ya del sol los caballos luminosos*: referencia a los cuatro caballos de fuego que tiraban, gobernados por Apolo, del carro del sol en su recorrido celeste. Sus nombres eran Pírois, Eoo, Etón y Flegonte (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 150-153).

²³⁶ *Latona*: «Hija de Coeo, titán que, habiendo tenido Júpiter ayuntamiento con ella y sabiendo Juno que estaba preñada de él, la persiguió, haciéndola peregrinar por todo el mundo, sin darle lugar a que pudiese reposar en ninguna parte y parir hasta que, finalmente, llegó a la isla Ortigia, en la cual se había transformado su hermana Asterie; y allí parió primero a Diana, y esta sirvió después de partera recibiendo a Apolo cuando nacía. Y los dos, en venganza de la quietud que la serpiente Pitón había causado a su madre por mandado de Juno, la mataron con sus saetas. Esta isla en que Latona parió a Diana y Apolo se

Tibio ya Polifemo se movía,
dejando en sus ardides los ensayos;
que al romper el albor era la hora
en que cayó esta luz madrugadora.

XLIV

Fatigada del campo, Galatea 345
a una fuente llegó tan cristalina
que tanta claridad deja que vea
cuantas arenas al brotar empina.
Allí en su verde margen se pasea
Acis, que viste hermosa cebellina: 350
pastor que de su cetro hace cayado
y la vida dará por su ganado.

XLV

Suspendió Galatea con la vista
a tanta admiración cinco sentidos,
y estando condenados en revista²³⁷ 355
más ganados están, si más perdidos.
Trabose allá en el pecho una conquista,
la vista peleó con los oídos:
porque los ojos al querer vendados
amaron sin oír a ojos cerrados. 360

XLVI

llamó también Delos» (*Cov.*). En ocasiones, se alude metonímicamente al amanecer y a Apolo por medio de cronografías y otros personajes mitológicos asociados con el sol, como es el caso de Latona.

²³⁷ *revista*: «la segunda vista o examen, hecho con cuidado y diligencia [...]. En lo forense es el acto de revistar los pleitos [...]. De la sentencia interlocutoria que se diere en grado de revista en el consejo real o en cualquiera de las chancillerías no se puede suplicar, con la pena de las mil y quinientas» (*Aut.*). Mediante la expresión jurídica «condenar en revista» se describe la sumisión inapelable de los sentidos de Galatea al cortejo de Acis.

Era Acis dios de amor, señor tonante²³⁸
que pinta del reflejo con colores
un arco verde y rojo, tan tirante
que en vez de flecha arroja resplandores²³⁹.
No la saeta de oro más flamante²⁴⁰ 365
la tira a Galatea el dios de amores,
sino que él se hace flecha cuando mata
y en el pecho que hiere se retrata²⁴¹.

XLVII

Sin que al cabello pulan los marfiles,

²³⁸ *Era Acis dios de amor, señor tonante*: se identifica a Acis con Cupido, considerado en ocasiones el dios más poderoso del Olimpo: «Los poetas antiguos le atribuyeron a Cupido tanto poder y tanto atrevimiento que todos los dioses antiguos fueron despojados de sus propiedades por los amores [...]» (Natale Conti, *op. cit.*, p. 300). Esta identidad enriquece asimismo la tupida red de conexiones entre motivos, personajes y episodios mítico-religiosos: Acis y Galatea, Cupido y Psique —no olvidemos que Psique significa *alma*, de la que Galatea es aquí trasunto—, Cristo y Alma, y Sulamita y Esposo como ya vimos en el «Estudio preliminar». Asimismo, sorprende que se le aplique a Acis el calificativo *tonante*, normalmente asociado a Júpiter (véase XXIX, 231). Es posible que los rayos implícitos en el adjetivo sean los espíritus —flechas doradas de Cupido— que despiden sus ojos; pero también cabe pensar que en tan raro uso se apunte el vínculo entre Acis, trasunto de Jesucristo, y Júpiter, homólogo gentílico de Dios. En definitiva, el personaje ovidiano queda hermanado aquí con los dos dioses paganos más poderosos por medio de la analogía entre las flechas doradas de Cupido y el rayo de Júpiter.

²³⁹ *Era Acis ... arroja resplandores*: estos cuatro versos describen el enamoramiento de Acis y Galatea, con claros ecos petrarquescos y garcilasistas: los resplandores que despiden los ojos de Acis, directos al corazón de Galatea, son los espíritus de amor descritos por Alberto Magno, «que se diferencian del alma por ser substancia corpórea, [y que] suben desde el corazón al cerebro y salen por la vista» (Armando Pego Puigbó, «Hipertextualidad e imitación (a propósito de los “espíritus de amor” en Garcilaso)», *Revista de Literatura*, LXV, 129 (2006), pp. 5-29 (p. 18)). Es razonable su parecido con los cálidos rayos de la amada que inflaman el pecho en los cuatro primeros versos del soneto VIII de Garcilaso: «De aquella vista pura y excelente / salen espirtus vivos y encendidos, / y siendo por mis ojos recibidos, / me pasan hasta donde el mal se siente;» (Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 22-23).

²⁴⁰ *No la saeta de oro más flamante*: uno de los dos tipos de saetas que tenía Cupido en su carcaj. Ovidio documenta las propiedades de sendas flechas a propósito de la historia de Apolo y Dafne: «[...] de su carcaj portador de flechas sacó dos dardos de efectos opuestos: uno hace huir al amor, el otro lo provoca. El que lo provoca es de oro, con una punta aguzada que resplandece; el que lo hace huir es romo, y lleva plomo al final de la caña» (*Metamorfosis*, I, 468-471, trad. José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, Madrid, Gredos, 2008, p. 173). Más adelante de nuevo se alude explícitamente al mismo motivo: a Acis le corresponde el dardo de oro, y a Polifemo el de plomo (CII, 809-812).

²⁴¹ *y en el pecho que hiere se retrata*: igual que en la octava XXXII del *Polifemo* Amor retrataba en el pecho de Galatea el rostro de Acis al herirla con la flecha-pincel, aquí Acis, trasunto de Cupido, se hace flecha y se autorretrata en el pecho de la amada. Se aplica en ambos textos el tópico del «*Amor pintor* que refleja el semblante del ser amado en el pecho del amante» (Jesús Ponce Cárdenas, «Comentarios y notas», en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 287), esbozado por Petrarca en el soneto CLV del *Cancionero* («Non fur ma' Giove er Cesare sí mossí») y de largo recorrido en las letras renacentistas. Véase Francesco Petrarca, *Cancionero I*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2016, pp. 540-541.

sin que ondas le dé el hierro templado, 370
sin que le encrespen vidrios muy sutiles,
sin que le trence el femenil cuidado,
sin estar del aseo entre viriles²⁴²,
le hizo su natural tan agraciado;
que, entre las ondas rubias que levanta, 375
la nieve se anegó de su garganta.

XLVIII

Si su cabeza es oro escogido,
y erguidos sus cabellos como palmas
ya dorado trofeo han merecido,
triunfen en estas ramas nuestras almas²⁴³. 380
Pues en nuestra cabeza hemos vencido,
ya en el palenque²⁴⁴ de ondas no obra calmas:
pues siendo nuestra palma un rizo bello,
colgamos los despojos de un cabello.

XLIX

Macetas de oro en flores los cabellos, 385
rico jardín de amor, vergel dorado,
que el oro que ensortijan rizos bellos
con rubias celosías ha guardado.
Disfrazado el Amor se esconde entre ellos:

²⁴² *viril*: «vidrio muy claro y transparente que se pone delante de algunas cosas para reservarlas o defenderlas, dejándolas patentes a la vista» (*Aut.*). Al igual que con Galatea, se aplica de nuevo el tópico del *desaliño que hermosea* al amante masculino, bello a pesar de su cierta rudeza (véase nota 44).

²⁴³ *y erguidos ... nuestras almas*: véase nota 84 para la simbología cristológica de la palma. En la fábula de Páramo y Pardo, los cabellos de Acis son ramas de palma que llegan hasta el cielo, siendo su cabeza donde reside el triunfo y salvación de las almas; pero también su propio cuerpo maltratado y crucificado en el Calvario es una imagen análoga del árbol y del arduo camino de la fe. En la imagen de los cabellos del amado como palmas hay un claro eco del *Cantar de los Cantares*: «Esta tu disposición semejante es a la palma, y tus pechos a los racimos. Dije: yo subiré a la palma, y asiré sus racimos [...]» (Cant 7,7) (Luis de León, *Cantar de los Cantares, op. cit.*, p. 125).

²⁴⁴ *palenque*: «la valla o estacada que se hace para cerrar algún terreno, en que ha de haber lid, torneo u otra fiesta pública. Díjose así por hacerse de palos hincados en tierra» (*Aut.*).

mejor apunta cuanto más vendado, 390
y ondeando en cabellos los arpones
arrastra con el oro corazones.

L

Blanco es aqueste dios, y colorado:
de su jazmín y rosa el maridaje
son, con los varios visos de encarnado, 395
de la nieve y jazmín vistoso ultraje.
Venus, cogiendo rosas, se ha turbado,
floridas presunciones Chipre²⁴⁵ ataje:
que aunque pintan las rosas con primores,
solo este Amor encarna los colores. 400

LI

Entre muchos millares escogido
merece él solo la manzana de oro²⁴⁶.
Cuanto Neptuno en ondas ha escondido,
cuanto Eolo²⁴⁷ en su diáfano coro,
cuanto Ceres en surcos ha cogido, 405
cuanto la concha esconde en su tesoro,
no hace con este dios número y cuenta,
y con no tener precio, tuvo venta.

²⁴⁵ *Chipre*: la isla era famosa por la abundancia de su vegetación. Mencionarla equivalía a menudo a hablar de ricos pensiles, como se documenta en no pocas obras del Barroco. Asimismo, el lugar estaba mitológicamente connotado por ser el santuario de Pasos el primero adonde Venus arribó tras nacer de las olas del mar (Carlos García Gual, *op. cit.*, pp. 115-116, Natale Conti, *op. cit.*, p. 285). El sentido de este verso es que Chipre, Venus y su jardín de rosas palidecen al lado de los intensos colores de Acis-Amor.

²⁴⁶ *merece él solo la manzana de oro*: referencia al episodio del juicio de Paris. El príncipe troyano debía elegir a quién conceder dicha manzana como premio a la más bella y terminó decidiéndose por Venus a cambio de que le otorgase el amor de Helena, mujer de Agamenón, rey de Esparta. Su rapto fue el motivo de la guerra de Troya (Carlos García Gual, *op. cit.*, p. 117). Páramo y Pardo evoca el episodio de la madre de Cupido para aplicarlo a Acis, manteniendo así la identidad Acis-Cupido.

²⁴⁷ *Eolo*: «rey o mejor, según pensaron algunos, administrador de los vientos, fue hijo de Hípotes, según dice Ovidio en la Epístola de Leandro (XVIII) 45-6 [...] Y no faltaron quienes lo consideraron hijo de Júpiter» (Natale Conti, *op. cit.*, p. 605).

LII

Las dos luces del cielo de su cara
 mantienen unas niñas²⁴⁸ muy gigantes: 410
 a sencillas palomas las compara
 la Galatea, que es primor de amantes;
 a la tórtola²⁴⁹ tierna, que separa
 del arroyo a las aguas resonantes.
 Con los ojos Acis arrulla y mece 415
 a Galatea, que por él padece.

LIII

Eras²⁵⁰ de aromas son sus dos mejillas²⁵¹,
 donde el sol de la cara sacrifica
 rosas que del amor por maravillas
 al Padre ofrece, a Galatea aplica. 420
 De aquestas eras, dos en las orillas
 con el aliento solo vivifica:
 por atraer Acis a sus esposas²⁵²,

²⁴⁸ *niñas*: ‘pupilas’.

²⁴⁹ *palomas/tórtola*: gracias a estas aves se hermanan las simbologías mítica y religiosa. La paloma es emblema de Venus por significar la lascivia de la diosa del amor y ser el animal que arrastraba el carro en que era transportada (Natale Conti, *op. cit.*, p. 288). En la empresa que le dedica Alciato (1549), *op. cit.*, p. 66 representa, además, el amor incondicional de la madre hacia el hijo; de ahí que sea una de las aves marianas por excelencia: «En medio del invierno hizo su nido / una blanca paloma, y despojada / (por cobijar sus huevos) del vestido, / murió del grave frío trespasada [...]». Ahora bien, antes la paloma había compartido ciertos rasgos con la tórtola; así en la antigüedad precristiana, como en Aristóteles (*Historia Animalium*, IX, 7), donde ambas representaban la monogamia y fidelidad conyugal: «La tórtola y la paloma torcaz se contentan con un solo macho, sin admitir otro»; es más, «el primitivo símbolo de la casta monogamia era la paloma, “pero [...] la gran mayoría de los Padres posteriores habían trasladado dicho rasgo a la tórtola”» (Marcel Bataillon, «La tortolice de “Fontefrida” y del *Cántico espiritual*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1-2 (1953), pp. 291-306 (p. 293)). Esta última se consolidó como el arquetipo de ave monógama en el pensamiento cristiano (véase Andrea Alciati, *Emblemas de Andrés Alciato*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1983, p. 83), convirtiéndose más tarde en emblema de la casta viuda (Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 294).

²⁵⁰ *era*: «el pedazo de tierra limpia y bien hollada en que se trillan las mieses, que de ordinario están cerca de los lugares para poder con más comodidad mirar por el pan y encerrarlo en las casas y paneras» (*Aut.*).

²⁵¹ *Eras de aromas son sus dos mejillas*: eco del *Cantar de los Cantares* (5,13): «Sus mejillas como eras de plantas olorosas de los olores de confección» (Luis de León, *op. cit.*, p. 94).

²⁵² *Por atraer Acis a sus esposas*: probable referencia a las pupilas —las niñas— y, por ende, a los ojos de Galatea. Se produce aquí el intercambio de rayos visivos: la mirada de Acis se convierte en lumbre que aviva sus destellos hacia los ojos de la amada, a la par que él mismo siente el calor provocado por los de

en la lumbre del sol quema sus rosas.

LIV

Su pecho es el marfil que más disgrega, 425
a trechos distinguido con zafiros;
y si por lo celeste ojos congrega,
por los ampos derrama sus retiros.
Como a su Galatea al pecho llega
y en él encierra y guarda sus suspiros, 430
quiere Acis que su pecho un cielo sea,
pues en él glorifica a Galatea.

LV

Su labio carmín fue en abreviatura
y candidez es lánguida en su boca:
trocó el clavel en lilio la hermosa²⁵³, 435
y con la miel y mirra se retoca²⁵⁴.

la ninfa en sus mejillas, ya rosas quemadas. He aquí también el inicio de la unión mística del Alma con Dios.

²⁵³ *trocó el clavel en lilio la hermosa*: flores como las rosas, claveles y lirios menudeaban «con una tarea definida, la de designar el colorido de la piel; de modo más específico [...] indican el rojo y el blanco de las mejillas, de los labios y de los dientes» (Giovanni Pozzi, «Rosas y lirios para María. Una antífona pintada», trad. Rafael Bonilla Cerezo, *Creneida*, 1 (2013), pp. 47-80 (p. 58)). Tanto la rosa como el lirio tienen importantes connotaciones religiosas que interesan por la frecuencia con que se nombran en la fábula de Páramo y Pardo, sobre todo el lirio, casi siempre asociado a Acis. Por ejemplo, en LXXXII, 576 se alude metafóricamente a Acis gracias a la mención conjunta de sendas flores: «porque en cama de campo así reposa / el que es de nuestro campo lilio y rosa». Está codificada en el pensamiento cristiano la conexión simbólica entre el lirio blanco y la rosa con la Virgen María, cifrada en atributos tales como la virginidad, la maternidad, la inmaculada concepción, la inocencia y la pureza, amén de la belleza; pero, pese a ser menos frecuente, existe una iconicidad cristológica que remite a la Pasión (Giovanni Pozzi, *op. cit.*, pp. 49-50), ejemplificada aquí en el episodio de la crucifixión de Acis a través del lirio cárdeno (XC, 712).

²⁵⁴ *y con la miel y mirra se retoca*: la mirra abunda en la Biblia, a veces usada para purificar y embellecer a la mujer (Est 2,12) y otras para perfumar los lechos y las vestimentas (Sl 45,9, Cant 3,6). Dado el vínculo entre el *Cantar de los Cantares* y el *Polifemo a lo divino*, para una recta interpretación de este verso convendría atender la función del perfume en el libro escrito por el rey Salomón: suele asociarse al lecho nupcial (3,6) y aparecer —a veces junto a la miel— en lances de amor entre el esposo y la esposa («Manojuelo de mirra el mi amado a mí; morará entre mis pechos», Cant 1,12, Luis de León, *op. cit.*, p. 32; y «Panal que destila tus labios, Esposa, miel y leche está en tu lengua, y el olor de tus arreos, como el olor del incienso», Cant 4,11, Luis de León, *op. cit.*, p. 78). De las menciones de la miel y la mirra y del clavel y el lirio, podría colegirse un beso entre Acis y Galatea en dos planos: uno sacro, en el que el Alma, antes manchada por el Pecado Original del nacimiento y ignorante de Dios («a la esposa, que fue a

De la culpa de Adán la calentura
a escupir de sabores le provoca:
la mirra, que es de Adán fatal agravio,
a Adán enferma, a Dios le escupe al labio. 440

LVI

Del sol morena y negra del pecado
quedó la Esposa, a quien su error cautiva:
quítala Acis el eslabón herrado,
siendo en su corazón cadena viva.
Con lilios de la boca ha aprisionado 445
a la esposa, que fue a su amor esquiva,
dejando en esta empresa su amor franco,
por rescatar la negra el labio en blanco²⁵⁵.

LVII

Sus manos torneadas tan iguales
parecen de blancura diez esferas²⁵⁶, 450
si es que no son diez orbes celestiales
donde inundó la gracia primaveras.
Móvil el corazón da regulares
movimientos de amor en sus carreras.

su amor esquiva», LVI, 446), es purificada gracias al lirio, la miel y la mirra cuando se inicia en el amor místico («trocó el clavel en lilio la hermosura, / y con miel y mirra se retoca», LV, 435-436); y otro humano, donde la unión física de los labios de Galatea —clavel— con los de Acis-hombre —lirios— representa un pecado carnal («De la culpa de Adán la calentura / a escupir de sabores le provoca: / la mirra, que es de Adán fatal agravio, / a Adán enferma, a Dios le escupe al labio», LV, 437-440). Otra idea que permite reforzar la hipótesis del beso es la connotación erótica de la miel, crucial en un tópico cultivado en el Siglo de Oro a raíz de los epitalamios latinos: el «robo de la miel del Híbla y la furiosa abeja» como «sensual figuración del beso lascivo», que consistía en una incitación al novio deseoso a arrostrar «las uñas, la tenue defensa esbozada por la doncella, del mismo modo que ha de obrar el que quiere coger una rosa (arriesgándose a pincharse) o comer exquisita miel (exponiéndose a la picadura de las abejas)» (Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo del «Polifemo»: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010, p. 94).

²⁵⁵ *por rescatar la negra el labio en blanco*: con *negra* se refiere a Galatea, morena por causa del pecado; he aquí un eco del *Cantar de los Cantares* 1,4-5 (Luis de León, *op. cit.*, p. 31) y, después, del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz (XXXIII, 118).

²⁵⁶ *si es que no son diez orbes celestiales*: acaso los dedos de Acis.

Oro con pies las manos me parecen, 455
pues todo aquello en que andan lo enriquecen²⁵⁷.

LVIII

No la flor que regó en líquida plata
Juno, apartando a Hércules del pecho²⁵⁸;
no la que en verdes ramos se dilata
unida a la pared con lazo estrecho²⁵⁹, 460
sino aquella infelice —que retrata
al que en ayes halló florido lecho—
está en su mano: que ayes de las almas
jacintos²⁶⁰ son de aquellas ricas palmas.

²⁵⁷ *pues todo aquello en que andan lo enriquecen*: todo lo que Acis pisa se convierte en oro. Parece una reinterpretación del don concedido a Midas, quien «vino a ser rey de Frigia. Este, habiendo hospedado cortésmente a Baco, le mandó que pidiese mercedes, y él, por no engañarse, aunque al fin se engañó, pidióle que cuanto tocase con las manos se convirtiese en oro; otorgó su petición Baco y él la experimentó, porque tocando las paredes de su alcázar se hicieron de oro, con que él quedó muy contento» (Cov.).

²⁵⁸ *No la flor ... del pecho*: el lirio, una de las flores consagradas a Juno. Natale Conti, *op. cit.*, p. 130, lo relata así: «Pues se cuenta que una vez Júpiter acercó a Hércules niño a las mamas de Juno, que estaba dormida y, al ser apartado por ella al despertarse, la parte de leche que cayó al cielo formó la vía por ello llamada Láctea, pero la que cayó a tierra hizo blancos a los lirios, pues antes habían sido de color azafranado». De nuevo se da una simbiosis entre paganismo y cristianismo: el lirio representa en ambos cultos la maternidad, pero, además, sirve como nexo entre Juno, diosa de los matrimonios, escrupulosa defensora de la fidelidad conyugal y madre virgen de algunos hijos —como Vulcano, al que engendró sola—, y la Virgen María.

²⁵⁹ *unida a la pared con lazo estrecho*: referencia a la hiedra, que en la emblemática moral de la época representaba a la prostituta y, por ello, también la lujuria. Véase Sebastián de Covarrubias y Orozco, *op. cit.*, cent. I, emblema 37 (*Meretricis amp[ll]exus*): «El gran daño que causa la ramera, / con sus dulces caricias y halagos, / la hiedra os lo dirá, pues dondequiera / que puede asirse hace mil estragos: / su hoja os muestra el corazón de fuera. / Gustaldo y probaréis amargos tragos; / que seque un árbol poco de ello curo, / pero me espanta que derrueque un muro». Véase Aurora Egido, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo. Amor constante más allá de la muerte», en Víctor García de la Concha, dir., *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-231.

²⁶⁰ *jacintos*: la cita del martagón remite al episodio mitológico de la muerte de Jacinto: «Este mismo Dios [Apolo], luego, al competir en Esparta en las orillas del Eurotas, cautivado por el amor del joven Jacinto, mató a Jacinto sin darse cuenta [...]» (Natale Conti, *op. cit.*, p. 263). De la sangre del moribundo brotó una nueva flor: «[...] la sangre, que al verterse por el suelo había salpicado la hierba, deja de ser sangre, y nace una flor más brillante que la púrpura tiria y toma la forma de los lirios, si no fuera purpúreo su color y el de aquellos fuera plateado» (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 209-213, p. 106). El lirio rojo, según Enrica Cancelliere, *op. cit.*, p. 42, es también la flor de la tentación, por hallarse en el umbral de la puerta del inframundo por donde Proserpina es secuestrada; a veces se identifica con Venus y los sátiros; pero, sobre todo, simboliza, junto a la rosa, «el sacrificio-regeneración». Por consiguiente, en la *recusatio* floral que desemboca en la elección del martagón hay un trasfondo simbólico y en cierta manera proleptico: Acis, en el momento de su unión con Galatea, no representa la pureza del lirio ni la lujuria de la hiedra, sino que, como lirio rojo —«lilio cárdeno» en LXXXIX, 712—, por un lado encarna el ritual iniciático de amor entre el Alma y Dios; y, por otro, vaticina la caída de Galatea-Eva en la tentación del pecado y el martirio sufrido por Acis-Cristo para redimirse. Se trata, junto a la palma, de un símbolo de la Pasión.

Era del año la estación primera²⁶¹ 465
 cuando, recién nacido, el mundo entero
 en los brazos de Dios traído era;
 cuando, estando en la cuna ese lucero,
 que es allá corazón y acá lumbrera,
 pestañeó el candor de luz ligero, 470
 y sus tiernos e infantiles resplandores
 en mantillas²⁶² tenían los candores;

cuando Acis, que ha de ser Adán segundo,
 halló a su lado a Galatea hermosa,
 hija que fue del sueño más profundo 475
 y después será espina, si ahora²⁶³ es rosa²⁶⁴.
 Sobre el cuello, que es ampo sin segundo,
 vagueaba la crencha licenciosa;
 y en el pecho de Acis, rompiendo brecha²⁶⁵,

²⁶¹ *Era del año la estación primera*: eco del íncipit de la *Soledad I* de Góngora («Era del año la estación florida», 1612, 1) (Luis de Góngora, *op. cit.*, p. 195).

²⁶² *mantillas*: «ciertas piezas cuadradas de bayeta u otra tela en que se envuelven y abrigan las criaturas pequeñas» (*Aut.*).

²⁶³ *si ahora es rosa*: se rompe el hiato en *ahora*.

²⁶⁴ *y después será espina, si ahora es rosa*: alusión proléptica al pecado de Galatea y, por ende, a su condición de «Eva primera» (XLVII, 529), pero también al martirio que sufrirá Acis-Cristo para redimirla. La evocación conjunta de las rosas y espinas para aludir a la amada se convencionaliza en el soneto *L'aura che'l verde lauro e l'aurea crine de Petrarca*, si bien dicha combinación de imágenes era bastante común en la literatura europea anterior y coetánea al poeta italiano. Cristalizó en la lírica petrarquista italiana y llegó hasta la poesía de Francisco de Figueroa (XIII, «Pienso, y encuentra el pensamiento en cosas») con el sentido con el que lo usa Páramo y Pardo aquí: el de oposición entre «delicias (*rosas*) y sinsabores —amargor para ser más exactos—, escondidos como *espina* entre las primeras» (María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1990, pp. 395-396). La amada es suave y dulce como una flor, pero esconde duras espinas que herirán al inadvertido amante. Las espinas, además, tienen connotaciones cristológicas evidentes, pues remiten a la corona que ceñirá la frente de Acis-Cristo en la Pasión.

²⁶⁵ *y en el pecho de Acis, rompiendo brecha*: el léxico militar para referirse al idilio es característico de los sonetos petrarquistas de la Edad de Oro. Acis encarnaría aquí la modalidad de «*amante como soldado*» que se constata en los siguientes versos de Garcilaso: «para que sólo en mí fuese probado / cuánto corta una 'spada en un rendido» (II, 7-8) (Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 13) o «las armas pongo ya, que concedida / no es tan larga defensa al miserable; / colgad en vuestro carro mis despojos» (XXX, 12-14)

sutil como un cabello fue la flecha. 480

LXI

Medio dormida, si no mal despierta,
cerraba sus dos ojos de paloma:
del párpado encarnado hasta la puerta
la una y la otra niña se la asoma.
Apenas viva, ya de amores muerta, 485
con las manos de Amor el cielo toma;
y hacen las niñas, en recato, extrañas
celosías de amor de dos pestañas.

LXII

De Galatea en brújula los ojos²⁶⁶
entre dos luces tienen la hermosura, 490
Acis los da de amor tiernos despojos.
Sopla del Paraíso la frescura,
arden los pechos encendidos, rojos.
Vela Acis; Galatea en su ventura
finge dormir; y en párpado tirante 495
las pestañas son golpes de su amante.

LXIII

(Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 54) (Dolores González Martínez, «El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, I, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 723-734 (p. 731)). Véase también, para un extenso repaso de las modalidades del amor como guerra o batalla, María Pilar Manero Sorolla, *op. cit.*, pp. 77-124.

²⁶⁶ *De Galatea en brújula los ojos*: los ojos entreabiertos de Galatea. Préstamo de la octava XXXVII del *Polifemo*, si bien allí se aplica a Acis la imagen de la brújula: «Acis aún más de aquello que dispensa / la brújula del sueño vigilante» (vv. 289-290). Jesús Ponce Cárdenas, «Comentarios y notas», en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 293 explica, haciendo suyo el escolio de Pellicer, el sentido de estos versos: «“es la brújula aquel intermedio de las pestañas que dejaba abierto Acis para ver” (P, col. 254) [...]. Tal metáfora procede de una acepción corriente en el tiempo, ya que *brújula* “es el agujero de la puntería en la escopeta” [...]. Por *brújula* decimos que se ve o se da alguna cosa cuando se da o se ve pocas veces o escasamente».

Dos cintas de carmín atan su labio,
que son cuando el silencio las aprieta
de Polifemo el más sangriento agravio,
que es lo que en ella venda, en él lanceta²⁶⁷. 500
De estas cintas se prende el Amor sabio,
el que con hilos al león sujeta²⁶⁸:
los labios para Acis son dos listones,
pues con ellos le prenden sus razones.

LXIV

Despertó de este sueño Galatea: 505
bien despierta y mejor enamorada,
en el templo de Amor da por presea²⁶⁹
un corazón pendiente a una lazada.
La venda del Amor quiere que sea
de quien esta venera está colgada²⁷⁰, 510
por tener de este modo, a cada instante,
el corazón pendiente de su amante.

LXV

²⁶⁷ *lanceta*: «instrumento de acero muy agudo y delgado, de que usan los sangradores para romper la vena» (*Aut.*).

²⁶⁸ *De estas cintas ... al león sujeta*: referencia al célebre cuadro del poeta griego Argentario, reproducido por Alciato en uno de sus emblemas, donde aparece Cupido subido en un carro triunfal tirado por leones (Baltasar de Vitoria, *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Juan Pablo Marti, 1702, pp. 238-239). El epigrama con el que Alciato glosa la imagen reza así: «Mira cómo el Amor con traza fija / esculpido se ve en una sortija / y un carro rige; invicto le escudriño, / pues triunfa del león aun siendo niño. / En este triunfo es bien qué tiene atiendas: / azote en la una mano, en la otra riendas, / ostentando al mirarnos con blandura, / sin nada de temor, mucha hermosura. / Huye de aqueste dios, fuerte, invencible, / que aunque parece es bien, es mal terrible. / ¿Quién triunfa de un león sin que se asombre / dejará de vencer a cualquier hombre?». Se pondera, así, el poder supremo de Cupido sobre los hombres, dada su capacidad de someter a estos felinos.

²⁶⁹ *presea*: «la alhaja, joya o cosa preciosa y de mucho valor y estimación» (*Aut.*).

²⁷⁰ *La venda del Amor ... está colgada*: en la iconografía de Cupido suele aparecer, colgando de su venda, una venera, que se toma por símbolo de Venus. Dicha imagen es reinterpretada en estas dos octavas de tal modo que la venda metaforiza los labios de los amantes, «cintas» de las que se prenden sus corazones, toda vez que este beso, sinécdoque de su amor, equivale a un par de veneras, que cuelgan la una de la otra.

Enroscada entre giros la serpiente
con silbos suspendía el Paraíso:
del campo la esmeralda floreciente 515
envenenar con su ponzoña quiso.
Afectó de Mercurio lo elocuente²⁷¹,
perdida ya la imagen de Narciso,
y con deseo atroz, cuanto tirano,
áspid fue entre las flores de un manzano²⁷². 520

LXVI

Engañó el basilisco²⁷³ a Galatea,
que, Tántalo²⁷⁴ a la fruta prohibida²⁷⁵,
poma inconstante quiere Acis que sea
entre ondas cristalinas sumergida.
Apenas la manzana golosea 525

²⁷¹ *Afectó de Mercurio lo elocuente*: Mercurio, hijo de Júpiter y la atlántide Maya (Natale Conti, *op. cit.*, p. 325), era considerado patrón del comercio y dios de los ladrones, los impostores y los embaucadores, fruto de su facundia y de su astucia en los negocios. También se le asignaba la función de mensajero de los dioses (Natale Conti, *ibidem*, pp. 330-331). De este modo, la serpiente imita las trapacerías del dios Mercurio al ofrecerle manzana a Galatea.

²⁷² *áspid fue entre las flores de un manzano*: la sierpe que acecha el lecho nupcial constituye otro punto de encuentro entre el *Polifemo* de Góngora y la Biblia. Por un lado, la imagen no es sino una actualización del lema virgiliano «*Latet anguis in herba*» que ya versionara el poeta cordobés (Jesús Ponce Cárdenas en Luis de Góngora, *op. cit.*, p. 290): «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» (XXXVI, 281-288). Sobre este motivo, véanse al menos los trabajos de Francisco Rico y Nakladalova. Por otro lado, Páramo y Pardo toma del *Génesis* (3, 1-6) el árbol y la fruta prohibida y la explícita mención del Paraíso. El nexo entre ambas fuentes es el papel de la serpiente: en la octava del poeta cordobés la tentación reside en el amor, dado que el áspid es un trasunto de Cupido; por el contrario, en el *Génesis* estriba en la apetencia del árbol del bien y del mal, siendo el reptil la encarnación de Lucifer.

²⁷³ *basilisco*: «especie de serpiente que, según Plinio y otros autores, se cría en los desiertos de África. Tiene la cabeza sumamente aguda y sobre ella una mancha blanca a modo de corona de tres puntas, los ojos son muy encendidos y rojos. El cuerpo es pequeño y el color de él tira a negro, salpicado de manchas blancas; la cola es larga y delgada, y de ordinario la trae enroscada. Con el silbo ahuyenta las demás serpientes, como rey que presume ser de todas, por lo que es llamado también régulo. Es fama vulgar que con la vista y resuello mata, por ser eficacísimo su veneno» (*Aut.*).

²⁷⁴ *Tántalo*: «en la mitología, hijo de Júpiter y de la ninfa Plota, según Eusebio, aunque otros varían, como también en su delito, que según algunos fue haber profanado la ambrosía de los dioses, en pena de lo cual le echaron al infierno, de modo que el agua le llegaba al labio inferior, y tenía frutas colgadas sobre la cabeza sin poder comer ni beber, porque todo huía de su boca [...]», *Terrereros y Pando*. En Góngora, Acis se compara con Tántalo porque la ninfa frena y al mismo tiempo alienta su anhelo (XLI, 325-328). Aquí lo que Acis mira con deseo es la fruta prohibida; de tal forma que los «pomos de nieve» que representaban el pecho de Galatea en el poema de don Luis se transmutan en la manzana que la ninfa pone al alcance de su amado.

²⁷⁵ *que, Tántalo a la fruta prohibida*: rompe el diptongo en *prohibida*.

cuando con ella tierna le convida;
y en la salvilla²⁷⁶ de una mano hermosa
le presenta la fruta venenosa.

LXVII

Galatea, que es Eva la primera,
quedó cautiva en grillos del pecado; 530
Acis, Adán segundo, a quien venera
cuanto hay del polvo al cielo coronado,
romper sus eslabones bien quisiera;
mas como el albedrío la ha dejado,
al corazón llamaba de la Esposa, 535
escarchado el cabello en rubia rosa.

LXVIII

Cual en la rama ruiseñor celoso,
halagando las hojas con las plumas
que peina con el pico armonioso,
cisne en los aires, cuando no entre espumas, 540
con quiebro triste, dulce y lastimoso
rompe el pecho y la voz en quejas sumas,
así Acis, Filomena²⁷⁷ enamorada,
agravios canta de una fe violada.

LXIX

²⁷⁶ *salvilla*: «pieza de plata o estaño, vidrio o barro, de figura redonda, con un pie hueco sentado en la parte de abajo, en la cual se sirve la bebida en vasos, barros, etc. Llámase así porque se hace salva con la bebida en ella» (*Aut.*).

²⁷⁷ *Filomena*: Filomena o *Filomela*, hija de Pandión, rey de Atenas, y hermana de Progne. Pandión casó a Progne con Tereo como agradecimiento por su ayuda en la guerra, pero este se enamoró de Filomela, a la violó y cortó la lengua para que no hablara. Esta consiguió hacerle entender a su hermana lo sucedido y Progne decidió matar al hijo que tenía en común con Tereo y servírselo de comida. Este, al enterarse, las persiguió a ambas, pero los dioses se apiadaron de ellas y convirtieron a Progne en golondrina y a Filomela en ruiseñor, según cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis*, VI, 424-674). Véase Natale Conti, *op. cit.*, pp. 528-529.

Desnuda de respetos ya la planta, 545
 de Mercurio los pies en plomo trueca²⁷⁸
 no los pomos dorados de Atalanta²⁷⁹,
 sino el hilo sutil de flaca rueca;
 atan las plumas con pereza tanta
 cuando con pies lavados se embeleca, 550
 que quiso dar a sus infieles tratos
 la líquida disculpa de Pilatos²⁸⁰.

LXX

Fuese Acis; no reposa Galatea,
 viendo que la sobraba medio lecho
 y el corazón amante que desea 555
 la dejaba vacío todo el pecho.
 Levantose del catre, a quien ondea
 de florido pensil abril desecho,
 y en tálamo de rosa y clavellinas²⁸¹
 halló entre los desvelos las espinas. 560

²⁷⁸ *Desnuda de respetos ... plomo trueca*: parece que Acis se identifica aquí con Mercurio, quizá por el papel de este último como mensajero dentro del panteón mítico, análogo a la condición cristológica de intermediario entre Dios y los hombres. La impresión recibida por el protagonista a causa de la gravedad del pecado de Galatea es tal que paraliza sus pies, transformados en plomo. La causa de la heladora sorpresa no reside en estorbos físicos como las manzanas de oro arrojadas a Atalanta para frenarla en su carrera, sino en el acto de Galatea, en apariencia baladí —similar a sutil hilo de flaca rueca— pero que, en cambio, tuvo funestas consecuencias.

²⁷⁹ *no los pomos dorados de Atalanta*: referencia al mito de Hipómenes y Atalanta. Atalanta, hija de Esqueneo, aventajaba en fuerza y velocidad tanto a hombres como a mujeres, destacando por su habilidad como cazadora. Así, convocó una carrera en la que ofrecía como premio casarse con el vencedor; en caso contrario, eso sí, su rival terminaría muerto. Hipómenes consiguió la ayuda de Venus, que le cedería las manzanas de oro de las Hespérides. Durante la carrera, se las tiró a Atalanta, retrasándola algunos metros y haciéndose, por ello, con la victoria (Natale Conti, *op. cit.*, pp. 521-523). La alusión a este mito refuerza la conexión entre mitología pagana y cristianismo sobre la que vengo abundando: las manzanas de las Hespérides o de la Discordia se asimilan, de este modo, a la de Eva en el *Génesis*.

²⁸⁰ *la líquida disculpa de Pilatos*: Acis, al consentir el pecado, actúa como Pilatos (Mt 27,24), si bien, en lugar de las manos, aquí se lava los pies.

²⁸¹ *y en tálamo de rosa y clavellinas*: el lecho nupcial cubierto de flores recuerda a la lluvia floral que cae sobre el tálamo de Acis y Galatea en el epilio de Góngora: «Cuantas produce Pafo, engendra Gnido, / negras violas, blancos alhelíes, / llueven sobre el que Amor quiere que sea / tálamo de Acis ya y de Galatea» (XLII, 333-336) (Luis de Góngora, *op. cit.*, p. 305).

Por calles de esmeralda y de azucenas,
 por playas de clavel, jazmín y rosa,
 al que, ingrata, dejó busca con pena
 la que ha de ser de Acis felice esposa.
 La guarda del alcázar la condena 565
 a despojarla de su capa airosa:
 desnudola a la esposa su tardanza
 porque no se paliara su mudanza²⁸².

A mediodía le buscó dormido
 la que, con los fanales de amor tanto, 570
 en piélagos²⁸³ de angustias sumergido
 el bajel de Jasón vio sin encanto²⁸⁴.
 Hallole en breve lecho recogido
 en el Calvario²⁸⁵, que es del mundo espanto:

²⁸² *Por calles ... su mudanza*: toda la octava homenajea el *Cantar de los Cantares* (3,2-3 y 5, 6-7. Resulta llamativa la súbita apariencia urbana que adopta la naturaleza, metaforizada por medio de calles y playas, a zaga de la fuente bíblica, en la que la amada buscaba al amado por plazas y calles de la ciudad antes de preguntar por él a la guardia: «Levantarme he agora, y cercaré por la ciudad, por las plazas y lugares anchos, buscaré al que ama mi alma; busquele, y no lo hallé. Encontráronme las rondas que guardaban la ciudad. Pregunteles: ¿Visteis, por ventura, al que ama mi alma?» (Cant 3,2-3) (Luis de León, *op. cit.*, p. 69). Asimismo, extraña la mención de los guardias y el alcázar, porque la naturaleza, hasta entonces virgen, exuberante y despoblada —a excepción de las criaturas míticas ya señaladas— parece albergar a más personajes; e incluso constituir un sistema urbano custodiado por el cuerpo de la guardia armada: «Halláronme las guardas que rondan la ciudad; hiriéronme; tomáronme el mi manto, que sobre mí tenía, las guardas de los muros» (Cant 5,7, Luis de León, *op. cit.*, p. 93). De acuerdo con Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor op. cit.*, p. 113, este episodio es «una búsqueda dolorosa y humillante, expiatoria del pecado cometido, que hallará futura recompensa redentora».

²⁸³ *piélago*: «aquella parte del mar que dista ya mucho de la tierra y se llama regularmente alta mar. Tiene notable profundidad» (*Aut.*).

²⁸⁴ *el bajel de Jasón vio sin encanto*: referencia a los Argonautas, los cuarenta y nueve héroes liderados por Jasón que se embarcaron en la nave Argo, rumbo a la Cólquide, para hacerse con el vellocino de oro que custodiaba un dragón de dimensiones colosales. El héroe lograría vencerlo con ayuda de Medea, hija del rey de la Cólquide (Natale Conti, *op. cit.*, pp. 424-426).

²⁸⁵ *Calvario*: también llamado Gólgota. El episodio toma como fuente el conocido episodio de la Pasión en el que Cristo fue crucificado (Mt 27,33-36): «Llegando al sitio llamado Gólgota, que quiere decir el lugar de la calavera, diéronle a beber vino mezclado con hiel; mas en cuanto lo gustó, no quiso beberlo. Así que le crucificaron, se dividieron sus vestidos echándolos a suertes, y sentados hacían la guardia allí» (*Sagrada Biblia*, VI, *op. cit.*, p. 1039.).

porque en cama de campo así reposa 575
el que es de nuestro campo lilio y rosa.

LXXIII

En vez del acerico²⁸⁶ y blanda almohada
que traslucen los blancos algodones,
es una tabla dura allí enclavada
en que espinas se mullen y cambrones²⁸⁷. 580
Esmindíredes²⁸⁸ dio cama rosada
al ocio delicado en sus pasiones;
mas para Acis son zarzas y jarales
lecho en un monte, y en Oreb²⁸⁹ sitiales²⁹⁰.

LXXIV

Con el oro y la sangre su cabello 585
vino a hacer una mezcla muy hermosa:
jaspeose de suerte en tinte bello
que ni bien era oro, ni bien rosa.
Al llegar la violencia a desprendello,
se formaba una pasta tan jugosa 590

²⁸⁶ *acerico*: «almohada pequeña que se pone sobre las de la cama, para tener más alta la cabeza» (*Aut.*).

²⁸⁷ *cambrón*: «arbolillo que ordinariamente nace y se planta en los vallados, que creen algunos ser especie de zarza por la semejanza en muchas cosas. Produce los ramos derechos y espinosos, las hojas largas y angostas, y los tallos muy verdes» (*Aut.*).

²⁸⁸ *Esmindíredes*: personaje oriundo de Síbaris, ciudad próxima al golfo de Tarento (Italia) en tiempos de la Antigua Grecia. Heródoto (*Historia*, VI, 127, 1) aclara que «Esmindíredes de Síbaris, hijo de Hipócrates, [fue] un sujeto singular que, como es sabido, llegó en su gusto por lo exquisito a los mayores extremos» (Heródoto, *Historia. Libros V-VI*, notas y trad. Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1981, p. 215). Schrader añade en una nota a este último pasaje que «el lujo de los sibaritas (el gentilicio se ha conservado en nuestro idioma aplicado a [los que gustan de] los placeres refinados) era proverbial en la Antigüedad» (Heródoto, *op. cit.*, p. 303).

²⁸⁹ *Oreb*: Horeb, 'monte de Dios'. Se trata de la montaña en la que Yahvé habló a Moisés a través de la zarza que arde sin consumirse, encomendándole la misión de liberar al pueblo de Israel del yugo del faraón (Ex 3,1-22). Al asimilar el Horeb al Calvario, Páramo y Pardo establece una analogía entre dos episodios bíblicos vinculados a sendos montes: Moisés y Jesús como salvadores del hombre y ejecutores de la voluntad de Dios en la tierra. Acis, por tanto, es aquí un trasunto tanto del profeta como del Mesías.

²⁹⁰ *sitial*: «el asiento o silla con un pequeño banco delante, cubierto de un tapete con una almohada o cojín encima y otra a los pies de la silla, de que usan los reyes, príncipes y prelados en la asistencia de las funciones públicas» (*Aut.*).

que de las rubias trenzas, por canales,
corrían hasta el suelo los corales.

LXXV

¿Viste entre los escollos verde mata
que arroja tiernos tallos de su rama,
y el gajo superior que se dilata 595
y entre el cristal y espuma se encarama?
¿Si escarcha, hielo y cierzo le maltrata,
de flamante coral²⁹¹ cuaja la llama?
Pues así en su cabello tan sangriento
cuajó en coral la sangre helado viento. 600

LXXVI

Por quitar el nublado a Galatea

²⁹¹ *coral*: Páramo y Pardo emplea a lo largo de la fábula un puñado de corales (VIII, XII, XXI, LXXIV, LXXV, LXXVIII y XCI) para describir metafóricamente una serie de objetos —la guinda del zurrón, los pendientes de Galatea o la sangre de Acis, por ejemplo—. Vitoria explica así su origen mitológico: «Fue el caso que, como Perseo diese fin a esta aventura de la libertad de Andrómeda —que fue su dulce cautiverio— cuando fue a desatar la que tenía presa su alma con su belleza, y, habiéndola desatado, quiso lavar sus sangrientas manos; y, para esto, fue forzoso desembarazarlas de la cabeza de Medusa y ponerla en el suelo, para lo cual puso unas varitas debajo que estaban dentro del mar, las cuales, luego que tocaron a la cabeza de Medusa, se endurecieron. Admiráronse las ninfas que estaban presentes de tal acontecimiento y, por curiosidad, hicieron la misma prueba en tras varas y ramitos, y hallaron verdadera la misma experiencia» (Baltasar de Vitoria, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 288). El raro morfotipo del coral, «que participa de los tres reinos (animal, vegetal y mineral)» (Enrica Cancelliere, *op. cit.*, p. 36), hace que su simbolismo varíe en función del reino natural con el que interactúa. Baltasar de Vitoria, *ibidem*, pp. 288-289, añade que muta sus propiedades dependiendo de si se halla en el agua o al contacto con el aire: en este último caso, se petrifica, razón por la cual también recibía el nombre *litodendro*, o sea, ‘árbol de piedra’. En este sentido, Páramo y Pardo llama la atención sobre la dureza del coral cuando se metaforiza como pendiente de la ninfa Galatea (XII) o resiste a las embestidas del agua (LXXV); aunque también se refiere para acentuar el cromatismo, como por ejemplo en las menciones de la sangre de Acis (LXXIV, LXXVIII y XCI). Cabe señalar, por fin, el papel del árbol de piedra en la imaginería petrarquista y áurea dentro del tópico de la *descriptio puellae*: la pareja coral-perlas estaba plenamente codificada como metáfora de los labios y los dientes (María de las Nieves Muñiz Muñiz, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en Cesc Esteve Mestre, coord., *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2014, pp. 151-189 (pp. 167 y 179)).

aparecen dos arcos en su frente;
y aunque en ellos la sangre colorea,
son arreboles que, vistosamente
puestos en el ocaso que pardea, 605
anuncian el albor resplandeciente²⁹²;
que aquellas cejas, como en arcos hechas,
solo hacia su cabeza tiran flechas²⁹³.

LXXVII

Robada la color toda en su cara,
violó el golpe el clavel en la mejilla; 610
la invidia de tormentos nunca avara
la púrpura en los labios acuchilla.
Que mucho la color se le robara
si ingrata Galatea la amancilla,
hurtando una manzana colorada 615
que a Dios le tiene la color robada.

LXXVIII

En tres hierros estaba sostenido
aquel bulto sagrado y peso santo;
y el que en hierro²⁹⁴ no puede haber caído

²⁹² *y aunque en ellos ... albor resplandeciente*: el tono rojizo de la sangre de sus cejas se asimila al color que domina el crepúsculo, porque la agonía y muerte de Acis encuentran a partir de este momento el correlato simbólico de la 'muerte del día'. Así, el «albor resplandeciente» remite tanto a la salvación del alma como al propio amanecer.

²⁹³ *que aquellas cejas ... tiran flechas*: el motivo de las cejas en arco era uno de los canónicos dentro del tópico de la *descriptio puellae*. Francisco de Figueroa, en su *Oda I*, y Cervantes, en su descripción paródica de Dulcinea en el *Quijote* (I, 13), son ejemplos significativos de su vigencia (María de las Nieves Muñiz Muñiz, *op. cit.*, pp. 151-189 (pp. 175 y 178)). Por cercar los ojos, las cejas actúan como arcos desde donde reciben impulso las flechas de los rayos visivos, de las que solo Galatea es receptora; también puede entenderse que esos rayos simbolizan ahora el perdón y la purificación del Alma.

²⁹⁴ *hierros/hierro*: antanaclasis de la voz *hierro*. El segundo *hierro* tiene el sentido de *error* o *pecado*. En la época ya era habitual escribir *yerro* para esta acepción del término, pero *Cov.* documenta la posibilidad de escribirlo así: «Hierro por pecado, delito u horror, error. Lo demás se podrá ver *supra* verbo *herrar*; y advierte que *hierro*, cuando significa el metal, se dice del nombre latino *ferrum*, y cuando falta o vicio, que llamamos *yerro ab errore*, y lo mismo se entiende en el verbo *herrar*». Se mantiene la ortografía del original para no alterar el juego conceptual.

de ellos pende al desgarró, en golfo tanto 620
que, en los aires el cuerpo estremecido,
tiñe en coral del viento el terso manto:
ya los hierros²⁹⁵, que son clavos del alma,
los deshace al calor de aquella palma.

LXXIX

Arada aquella espalda en surcos rojos 625
—tirana cuanto trágica cultura—,
se quedan en los surcos los abrojos²⁹⁶
que siembra una sacrílega locura.
Su sangre vista da a los turbios ojos,
que en ese riego miran su ventura, 630
viendo, como por líquidos espejos,
el trigo que una nave trae de lejos.

LXXX

A esta vista suspensa Galatea,
crucificó los ojos compasivos,
que su carcaj Amor quiere que sea 635
oficina mortal de clavos vivos²⁹⁷.
Copió en su corazón al que desea,
aunque con los matices más esquivos,
pues fueron en bosquejos siempre fieles
color la sangre, y clavos los pinceles²⁹⁸. 640

²⁹⁵ *hierros*: véase la nota previa.

²⁹⁶ *abrojos*: «el fruto que da la planta llamada tribulo, por las tres puntas que produce en el abrojo. Este, de cualquier suerte que caiga, levanta en alto una punta aguda. [...] Se llama también el que se hace de plata o de otra materia, de la misma hechura y tamaño que el campesino. Usan de él los disciplinantes, poniéndole en el ramal o azote para que salga la sangre con abundancia» (*Aut.*).

²⁹⁷ *oficina mortal de clavos vivos*: el cuerpo de Acis en la cruz, ‘carcaj de clavos-flechas’ —y, por ende, de espíritus de amor— que se clavan en el alma de Galatea y despiertan en ella tanto horror como piedad —de ahí que crucifique «los ojos compasivos»—.

²⁹⁸ *color la sangre, y clavos los pinceles*: en el pecho de Galatea se graba la imagen cruenta de Acis; de modo que los pigmentos son de sangre y los clavos actúan como pinceles. Las imágenes del «bosquejo» y del pincel clavado en el pecho de la ninfa son deudoras de las octavas XXXII y XXXIV del *Polifemo* de

LXXXI

La cabeza elevada hacia su amado,
 enclavada la vista en su hermosura,
 el corazón latiendo lastimado,
 las lágrimas pulsando la ternura
 y derribada la atención a un lado, 645
 cogiendo visos a la luz más pura,
 con las niñas en lágrimas deshechas,
 con lenguas de cristal cantaba endechas²⁹⁹.

LXXXII

Como en la mar la concha plateada
 en dos luces aljófares bebiendo, 650
 del rayo más sutil del sol bañada
 y el rocío a la aurora recogiendo,
 del aljófar rocío y luz preñada
 aborta el nácar perlas; así entiendo
 fue su lágrima hermosa al recogerla: 655
 sudó rocío y concibiose perla³⁰⁰.

Góngora: «ni lo ha visto, si bien pincel süave / lo ha bosquejado ya en su fantasía» (XXXII, 251-252) (Luis de Góngora, *op. cit.*, p. 165); «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,» (XXXIV, 269-272) (Luis de Góngora, *op. cit.*, p. 166). El sentido es el siguiente: «“Dijo arriba que el Amor le había bosquejado el semblante de Acis con la saeta en el pecho, que es haber hecho el primer diseño de la pintura, el dibujo. Ahora repite que vio aquel bosquejo colorido, vio a Acis como le había imaginado, perfecta ya la pintura [...]”» (Jesús Ponce Cárdenas, «Comentarios y notas» en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 287). En cambio, aquí Páramo y Pardo reinterpreta de forma muy personal el hipotexto gongorino del retrato en el pecho: tras las recíprocas miradas de Acis y Galatea, el rostro del mancebo queda retratado con detalle en el pecho de la ninfa (XLVI, 368); sin embargo, la imagen que ahora recibe no puede ser sino un «bosquejo», bien es cierto que tan nítido como parcial, porque los únicos rasgos que se perfilan son la sangre y los clavos.

²⁹⁹ *con lenguas de cristal cantaba endechas*: metáfora insólita con la que se describe la voz ahogada de la ninfa a causa del llanto.

³⁰⁰ *del aljófar rocío ... concibiose perla*: claro eco, pero cambiado de contexto, del *Polifemo* gongorino (XLVII, 373-376): «Pisa la arena, que en la arena adoro / cuantas el blanco pie conchas platea, / cuyo bello contacto puede hacerlas, / sin concebir rocío, parir perlas». Mientras que en el texto de don Luis formaba parte del canto elogioso del cíclope a la nereida, aquí sirve para metaforizar las lágrimas de la desdichada.

LXXXIII

Acis, sola una vez bien suspendido
 y en dos leños cruzados elevado,
 de lágrimas se mira bien herido
 y de hierros se ve mal lastimado. 660

Dos flechas para su dolor ha habido:
 una en la palma y otra en el costado³⁰¹,
 de hierro aquella, en bárbara oficina,
 líquida esta otra en cuerda cristalina³⁰².

LXXXIV

«Toda eres hermosa, amiga mía³⁰³ 665
 —la dice a Galatea enamorado—.
 Riegos te inundan de la sangre mía
 y sin las manchas feas te han dejado.
 En un árbol miré la ofensa mía
 y en este me he de hallar desagaviado. 670
 Satisface a mi amor, pues que le enojas,
 y escribiré el perdón en verdes hojas».

LXXXV

³⁰¹ *una en la palma y otra en el costado*: se rompe la sinalefa entre la conjunción *y* y el pronombre *otra* porque este último comienza por sílaba tónica (*pal-may-ó-tra*). Se ha añadido la preposición *en* porque el verso resultaba hipómetro.

³⁰² *de hierro aquella ... cuerda cristalina*: referencia al episodio bíblico en el que, tras alancear a Cristo en un costado, de la herida infligida manaron sangre y agua (Jn 19,34): «[...] pero llegando a Jesús, como le vieron ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado, y al instante salió sangre y agua», *Sagrada Biblia*, VI, *op. cit.*, p. 1138. La primera flecha de hierro representa el clavo que sujeta la palma de la mano, mientras que la segunda (*líquida*) metaforiza la lanza y sus secuelas: el agua y la sangre.

³⁰³ *Toda eres hermosa, amiga mía*: eco del episodio del *Cantar de los Cantares* (4,7) donde el esposo celebra la belleza de su amada («Toda eres, Amiga mía, hermosa, falta no hay en ti») (Luis de León, *op. cit.*, p. 77).

Un ósculo pedía Galatea
de la boca que alienta paraísos,
para que en primaveras de Amaltea³⁰⁴ 675
se truequen las espinas en narcisos.
Su ser segunda vez quiere que sea
del aire en soplos, del candor en visos;
que un ósculo de Dios con sus alientos
repara vidas, rompe monumentos. 680

LXXXVI

Abrazada la tiene con la diestra
y en su cabeza la siniestra mano³⁰⁵;
allegándola al pecho, ya la muestra
por los viriles del cristal humano³⁰⁶
el corazón, que a la impiedad apresta 685
al duro encuentro y al arpón tirano³⁰⁷;
y ella para gozarle bien quisiera
romper sin lastimar la vidriera³⁰⁸.

³⁰⁴ *Amaltea*: «casi los más poetas y mitológicos tienen que Amaltea crio a Júpiter. Solo en lo que difieren es que unos dicen que fue cabra; otros que no, sino una ninfa llamada de este nombre, aunque Apolonio Rodio no dice sino que lo crio Adrastea. [...] Dice Apolodoro, gramático ateniense, que le crio Adrastea con la leche de Amaltea, de suerte que Adrastea, con su industria, y Amaltea, con su leche, entrambas fueron sus amas. Cicerón y Pausanias tienen en esto diversas opiniones, pero vamos con la común de que Amaltea fue su ama. Esta fue hija del rey Aqueloo de Etolia, con el cual contendió Hércules [...]; este dice Textor que se convertía en varias formas. Ovidio y Natal Comite: en la última contienda que tuvo con Hércules, que fue cuando se convirtió en toro, él le asió del cuerno tan fuertemente que se le vino a arrancar y, en agradecimiento de aquella victoria, se le ofreció a su padre Júpiter; él le llenó de frutas y de espigas, de hierbas olorosas y de flores, y se lo dio a la ninfa Amaltea en agradecimiento de haberle criado. [...] A este cuerno, por estar tan copiado y lleno de flores, le llamaron *cornucopia* los poetas» (Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, pp. 66-67).

³⁰⁵ *Abrazada la tiene ... siniestra mano*: «[...] amoroso ademán que el contrafactor extrae del *Cantar de los Cantares* (donde se repite en idénticos términos hasta dos veces: *Cant*, II, 6 y *Cant*, VIII, 3), según el cual el Esposo abraza con su mano derecha a la Esposa, mientras sostiene con su mano izquierda la cabeza de ésta [...] Pero, en la compleja concepción de esta escena [...] ha obrado decisivamente [...] la convención iconográfica, estatuida ya en la *Iconología* de Cesare Ripa [...], según la cual el concepto de “Amor de Dios” había de representarse en figura de un “hombre en actitud reverente, que levanta el rostro hacia el cielo, señalándolo con la siniestra. Con la diestra ha de mostrar su pecho, que aparecerá abierto ante nuestros ojos”» (Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, op. cit., p. 136).

³⁰⁶ *por los viriles del cristal humano*: el pecho de Acis es un cristal a través del que muestra su corazón a Galatea, a modo de vitrina que encierra una reliquia (véase nota 95 para la definición de *viriles*).

³⁰⁷ *el corazón ... arpón tirano*: el corazón de Acis ha expiado el pecado de Galatea tras recibir el duro golpe de la lanza-arpón.

LXXXVII

Ya por las cumbres de un altivo monte
 Titán³⁰⁹, en sus sitiales de arreboles, 690
 llevado de las pías³¹⁰ de Faetonte
 vía poner el túmulo a dos soles³¹¹;
 ya Anfitrite³¹² anegaba en su horizonte
 en golfos de cristal los tornasoles,
 cuando en su labio bárbaro y blasfemo 695
 resonaba la voz de Polifemo.

LXXXVIII

³⁰⁸ *romper sin lastimar la vidriera*: «Galatea, arrobada por la visión, quiere gozar plenamente del corazón crístico, penetrando la “vidriera” que lo muestra fulgurante, si bien siente temor, al propio tiempo, de lesionar la tersa superficie de ésta. Configúrase esta octava como una bella estampa culterana del “Sagrado Corazón de Jesús” (*Cor Iesu Christi sacrum*), que recuerda las tan populares cromolitografías piadosas que, desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, plasman el tipo iconográfico del Cristo que exhibe a través del pecho su flamante Corazón, pudiendo ya testimoniarse precedentes de esta imagería cardiomórfica en la emblemática devota barroca» (Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, op. cit., p. 137).

³⁰⁹ *Titán*: «nombre de un dios falso de la antigüedad pagana. Era hijo del Cielo y de Vesta, hermano mayor de Saturno. Tuvo de Titea seis hijos llamados Titanes. Viendo que su madre y hermanas querían más a Saturno, le cedió el cielo con la condición de que no criase hijo varón; pero, como por el artificio de Opis escapasen de que los tragase Saturno Júpiter, Neptuno y Plutón, hizo con sus hijos guerra a Saturno y le venció. Pero luego Júpiter le venció a él y a sus hijos los Titanes, dejando a Saturno en libertad» (*Terreros y Pando*).

³¹⁰ *pía*: «el caballo o yegua, cuya piel es manchada de varios colores, como a remiendos» (*Aut.*).

³¹¹ *vía poner el túmulo a dos soles*: se unen aquí dos motivos de amplia fortuna en las letras occidentales, como son el anochecer —o, más comúnmente, el amanecer— mitológico (véase el capítulo que Rosa María Lida de Malkiel le dedica en su monografía *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel: «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», pp. 119-164) y el duelo de la naturaleza ante un hecho desastroso. Se pinta aquí un cielo humanizado y sensible a lo ocurrido a estos personajes, en tanto que se está enlutando —anochece— para celebrar las exequias del «que es la luz del mundo» (XCIV, 752). La palabra *túmulo* —estrechamente vinculada con lo fúnebre— para referirse tanto al sol del cielo como al Sol-Acis anticipa la noche eterna que se desplegará varias octavas después, descrita con trazos oscuros y un punto esfumados (*trémulas*, v. 745; *pálidas*, v. 746; *oscuros*, v. 747), sustantivos todos ellos relacionados con la muerte (*túmulo*, v. 692; *exequias*, v. 751), y metáforas textiles que ilustran el cielo ensombrecido («oscuros velos», v. 747; y «fúnebres capuces», v. 824).

³¹² *Anfitrite*: una de las nereidas, «hija del dios Nereo y de Doris», con la que Neptuno, tras tomar posesión de su reino, intentó casarse, a pesar de que ella guardaba voto de castidad. No obstante, el dios del mar envió a un delfín para exponerle sus deseos, logrando finalmente que accediese a la propuesta de matrimonio (Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 257). Homero (*Odisea*, XII, 60) se sirve de la ninfa en una imagen del rompimiento de las olas del mar, del mismo modo que hará Góngora en su *Polifemo* (IV, 25-26). Por tanto, no extraña que, en el marco de un anochecer mitológico, la esposa de Neptuno actúe como el lecho marítimo donde se pone el sol.

Huirse Galatea bien quisiera,
y es el clavo de un pie grillo a su planta:
de Prometeo la cadena era³¹³,
si no globo precioso de Atalanta³¹⁴. 700

Horror el silbo de silvestre fiera,
trueno la voz del monstruo cuanto canta:
asida a un árbol, que al de Adán desmiente,
escucha silbos de exicial³¹⁵ serpiente.

LXXXIX

Llegase, mas aquel cíclope altivo, 705
que en la proceridad³¹⁶ era eminente,
con sobrecejo horrible y ceño esquivo
hizo atalaya el ojo de su frente.

Basilisco al mirar siempre nocivo,
vio coronar al monte augustamente 710
con la flor de las márgenes vecinas,
lilio cárdeno³¹⁷ ya con las espinas³¹⁸.

³¹³ *Prometeo*: «fue hijo de Jápeto y nieto del Cielo y de la Tierra, según Hesíodo, y su padre Jápeto fue uno de los titanes, y él fue también en la conjuración que hubo contra los dioses» (Baltasar de Vitoria, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 489). Se dice que «éste fue el primero que modeló a los hombres de barro y fue el padre de todo el género humano, o más bien el artífice [...]. En cierta ocasión Prometeo inmoló dos toros a Júpiter y separó la carne de éstos de los huesos; entonces encerró la carne en una de las pieles, en la otra los huesos; a continuación dio a Júpiter la posibilidad de elegir el toro que prefiriese. Júpiter [...] eligió los huesos y, encolerizado por este engaño, privó a los mortales del fuego [...]. Prometeo subió al cielo con la ayuda de Minerva y allí, habiendo acercado una rama al carro del Sol, bajó de nuevo el fuego a la tierra [...]. Se dice que por orden de Júpiter fue conducido por Mercurio al Cáucaso y encadenado en una cueva [...] para que no pareciera que tan gran hurto se había cometido impunemente en contra de la voluntad de Júpiter. Dicen, además, que se le añadió a éste un águila [...] que a su hígado, que continuamente se reproducía, lo destrozaba y engullía» (Natale Conti, *op. cit.*, pp. 242-244).

³¹⁴ *si no globo precioso de Atalanta*: referencia a las manzanas que Hipómenes arrojaba a Atalanta en su carrera (véase nota 131). Por medio de este mito, la octava LXXXVIII conecta con la LXIX, porque, igual que Acis, Galatea se aterra al oír la voz del cíclope, que paraliza cualquier movimiento.

³¹⁵ *exicial*: «mortal, mortífero» (*DRAE*, 1791).

³¹⁶ *proceridad*: «altura, eminencia o elevación» (*Aut.*).

³¹⁷ *lilio cárdeno*: véase nota 113.

³¹⁸ *Basilisco al mirar ... con las espinas*: la identificación de Polifemo con el basilisco, una de las transfiguraciones reptiles del diablo en la Biblia junto al dragón, así como la alusión a Acis por medio de lirio cárdeno —que simbolizaba a un amante malogrado de Apolo— y las constantes asimilaciones del protagonista al sol, inducen a interpretar que Páramo y Pardo está evocando, por condensación (término acuñado por Mercedes Blanco, «La estela del Polifemo», *op. cit.*, p. 58), al episodio mitológico de Apolo y Pitón, en el que el dios del sol logra abatir al monstruo con sus flechas (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 438-

XC

Asida a un tronco, a Galatea atiende,
 llegando a un pie su boca de rubíes;
 y en la sangre de un clavo que le prende 715
 va chupando preciosos carmesíes³¹⁹.
 Del clavo el corazón y el alma pende,
 y una mano de blancos alhelíes;
 y si hierros³²⁰ la dan desconfianzas,
 cuelga de un hierro verdes esperanzas. 720

XCI

Cual suele en el jardín fragante rosa
 de una zarza al copete, pluma o halda³²¹,
 desplegando rubíes que rebosa
 por sus cinco prisiones de esmeralda³²²,
 darle a la abeja púrpura jugosa³²³ 725
 que endulza de aquel páramo en la falda,
 así en rosas de sangre Galatea
 coral chupa, y con miel se saborea.

XCII

La majestad de Acis, aunque enclavada,

451). Avalan esta hipótesis las interpretaciones cristianas —algo libres— que hicieron los autores hispánicos de dicho mito; por ejemplo, Luis Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602, f. 40) reinterpreta el mito del siguiente modo, como recoge Edward Glaser, «Quevedo Versus Pérez de Montalván», *op. cit.*, p. 113: «Nuestro verdadero Phebo vencio en el arbol de la Cruz, el cruel Dragõ que espantaua el mundo, y lo tenía tyrannizado que es el demonio, entendido por la serpiente Phytton».

³¹⁹ *y en la sangre ... preciosos carmesíes*: reinterpretación del beso de Acis y Galatea en el lecho de amor del *Polifemo* de Góngora («cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes», XLII, 331-332) (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 305). Páramo y Pardo lo convierte en un gesto sacro, en una suerte de besamanos —o aquí mejor «besapiés»—.

³²⁰ *hierros / hierro*: antanaclasis. El primer *hierros* con el valor de *yerro*.

³²¹ *halda*: «lo mismo que falda» (*Aut.*).

³²² *por sus cinco prisiones de esmeralda*: acaso los sépalos de la rosa.

³²³ *darle a la abeja púrpura jugosa*: tópico amoroso de la abeja como amante, es decir, el beso equivale a la libación de las flores por parte de la abeja. Véanse nota 107 y Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo del «Polifemo»: eros y elipsis*, *op. cit.*, pp. 95-96.

al monstruo le dejó tan suspendido 730
que tenía la planta aprisionada,
trémulo el paso y el valor dormido³²⁴.
De aquellos verdes ramos con celada
del monte en la espesura está escondido;
y Acis, por que a él llegase su fiereza, 735
señas le hizo inclinando la cabeza.

XCIII

Animado este monstruo con las señas
un risco atajar quiere en cada paso;
a sus pies leves guijas son las peñas
por mirar de aquel sol el triste ocaso. 740
Recoge Febo sus lucientes greñas,
los peñascos se turban al fracaso;
y era dichosamente ya el Calvario
de Acis a los suspiros relicario.

XCIV

Trémulas las antorchas de los cielos, 745
pálidas ya del aire las esferas,
arrebujadas con oscuros velos,
dejaron de ser claras vidrieras.
Negó la luz sus blancos paralelos
del viento a las aladas primaveras, 750
haciendo exequias en horror profundo
el sol del cielo al que es la luz del mundo³²⁵.

³²⁴ *La majestad de Acis ... valor dormido*: Polifemo, al contemplar la majestad de Acis, también se queda helado, haciéndose eco de la reacción de sorpresa experimentada por los otros dos personajes.

³²⁵ *Trémulas las antorchas ... luz del mundo*: toda la estrofa plasma el duelo de la naturaleza por la muerte de Acis y recuerda al episodio bíblico en el que el mundo entero se sume en tinieblas tras la muerte de Cristo (Mt 27:45): «Desde la hora de sexta se extendieron las tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora de nona» (*Sagrada Biblia*, VI, *op. cit.*, p. 1039). Según Francisco Javier Sánchez Martínez, *La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor)*, *op. cit.*, pp. 134-135, se recrea el eclipse bíblico

XCV

Ya triste Galatea adivinaba
 que su querido Acis se la moría,
 porque si su presencia la animaba, 755
 ya intercadente este ánimo latía.
 En los ardores del suspiro hallaba
 que el aire de la muerte se encendía:
 de un suspiro formar al hombre mira,
 y con otro Dios hombre, amante expira. 760

XCVI

¿Viste en el coso toro acuchillado,
 que borda negra piel con hilos rojos
 si una jara³²⁶ le enclavan de un tablado,
 con que irritan a sus brutos enojos?
 ¿Escarba, brinca, brama alborotado 765
 y, espuma el bozo y rayos los dos ojos,
 echa el polvo que escarba hasta los cielos?
 Pues tal fue Polifemo con sus celos³²⁷.

XCVII

De celos se abrasaba Polifemo;

mediante la «metáfora hialina» de la vidriera que, además, ya había sido utilizada por Góngora en la *Soledad I* (1612, 676) «para aludir a los reflejos que la luz, así de los astros como de las luminarias, provoca sobre la bruñida superficie del arroyo [...]».

³²⁶ *jara*: «la saeta o palo arrojado tostado con su punta muy delgada y sutil. Díjose así porque se hacían las saetas de la mata llamada *jara*» (*Aut.*).

³²⁷ *¿Viste en el coso ... sus celos*: la octava se caracteriza por un desarrollo expositivo-interrogativo en el que se apela a un *tú* para describir a un toro, furioso a causa de las cuchilladas, seguido de un verso final que establece una analogía entre el personaje —Polifemo— y el citado morlaco. Páramo y Pardo calca la estructura de la estancia LXXV, donde un tronco de coral azotado por el viento y las olas se iguala con el cabello ensangrentado de Acis. Este par de estrofas especulares a propósito de los dos galanes de la ninfa obedecen al intento de contraponer simétricamente sus respectivas naturalezas: frente al estoico sacrificio de Acis, que sufre el martirio y la furia del viento en sus cabellos ensangrentados, se opone la rabia desmesurada de Polifemo, incontinente y brutal ante el rechazo de Galatea.

y de su Galatea los suspiros, 770
si fueron para Acis tiernos extremos,
son para su dolor amargos tiros³²⁸.
«Yo me abraso —decía—, yo me quemo
de ver aquel amor y estos retiros:
y de mi ardor la vividora llama 775
ceba de aquesta cruz la verde rama.

XCVIII

A mi vista, ¡ay dolor!, veo abrazada
con el sagrado tronco a Galatea:
Dafne que, de otro Apolo enamorada,
con ramos de sus brazos se laurea; 780
si no es que, en aquel bulto transformada,
imagen del que adora al vivo sea,
para que, con los brazos más estrechos,
sean blasón más de cerca sus dos pechos.

XCIX

Grande competidor en Acis tengo; 785
que, con querer, los orbes celestiales
torneó de zafir, donde yo vengo
a arrastrar entre llamas infernales.
Pero si mi altivez siempre mantengo,
¡seguidme, estrellas, las que sois parciales!: 790
que si hubo para estrellas tal fracaso,
también para los soles hay ocaso.

C

Muera la luz del mundo y sol del cielo;

³²⁸ *tiro*: «se toma asimismo por daño grave, físico o moral» (*Aut.*).

que si de sombra al mundo entapizado
le dejare el vapor de aqueste duelo, 795
de tinieblas seré rey coronado.
Yo vengaré en Acis mi amante celo,
haciendo cetro lo que es hoy cayado:
y entonces Galatea, con respeto,
si huyó del silbo, volverá al decreto»³²⁹. 800

CI

Galatea, que al cisne oye que canta³³⁰;
Galatea, que al fénix ve en su llama³³¹;
Galatea, que mira con luz tanta
expirar la candela que la inflama,
los ojos a la cruz triste levanta 805
y colgados los deja de una rama
por que mueran con él como despojos,

³²⁹ *Muera la luz ... al decreto*»: este segundo canto de Polifemo profundiza en su dimensión diabólica, que en el primero solo quedaba esbozada y eclipsada por el cortejo de la ninfa —acorde con el modelo gongorino—. El papel alegórico del monstruo se desvela aquí en su promesa de aprovechar la oscuridad perpetua en que, luego de morir, Acis ha dejado sumidos a los cielos, para erigirse como rey infernal de las estrellas; una promesa que recuerda a esta otra de Lucifer en Is 14,13-14: «Tú, que decías en tu corazón: / Subiré a los cielos; / en lo alto, sobre las estrellas de Dios, elevaré mi trono; / me instalaré en el monte santo, / en las profundidades del aquilón. / Subiré sobre la cumbre de las nubes / y seré igual al Altísimo» (*Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales*, V, trads. Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga, 1961, p. 783). El mismo eco bíblico acaso se intuya, si bien difuso, en la octava LII del epilío de Góngora: «¿Qué mucho, si de nubes se corona / por igualarme la montaña en vano, / y en los cielos desde esta roca puedo / escribir mis desdichas con el dedo?» (1612, 413-416) (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 172). Pero el cíclope de Páramo y Pardo no solo quiere regir el cielo y la tierra, sino también el Alma, cuyo amor obtendrá por la fuerza, ya que el cortejo de nada le sirvió: «y entonces Galatea, con respeto, / si huyó del silbo, volverá al decreto» (C, 799-800).

³³⁰ *Galatea, que al cisne oye que canta*: la analogía de Acis-Jesucristo con el cisne se explica por las facultades adivinatorias que se le atribuían al canto entonado por el ave justo antes de morir. Además, a través del cisne, otro emblema de Apolo (véase nota 39), se identifica nuevamente a este último con Acis y, por ende, con Cristo, en tanto que todos son asimilados a la luz del sol.

³³¹ *Galatea, que al fénix ve en su llama*: el fénix se define como «ave singular y única que nace en Arabia. Es del tamaño de un águila y tiene las plumas matizadas y varios y hermosos colores que la hacen muy vistosa, con un penacho encima de la cabeza. Vive muchos años; y, cuando se siente falta de su vigor natural, fabrica sobre una palma un nido de leños olorosos, sobre el cual se sienta y, batiendo las alas a los rayos del sol, los enciende y se abrasa y quema en ellos hasta hacerse ceniza, de la cual sale un gusanito blanco que crece muy presto y toma forma de huevo, del cual renace otro nuevo fénix como el primero [...]» (*Aut.*). «Ravasio Textor dice que esta ave es dedicada al dios Apolo, lo cual dio a entender el poeta Claudiano» (Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 674). «Es esta milagrosa ave símbolo de nuestra resurrección, como lo afirma san Ambrosio en la oración que hizo de *fide resurrectionis* [...]» (Baltasar de Vitoria, *ibidem*, p. 677).

pues es Acis la lumbre de sus ojos.

CII

Dos flechas de Cupido tiene amante:
es de plomo la una, que la enfría, 810
la otra saeta es de oro flamante³³²,
en cuya aguda punta fuego ardía.
La de oro conoció luego al instante
y el plomo a Polifemo atribuía:
repitiendo el dolor que la desvela, 815
Acis enciende y Polifemo hiela.

CIII

Dos angustias turbaron su cuidado:
la una viendo agonizar su dueño,
la otra mirando su enemigo al lado.
Petro de su dolor era aquel leño³³³ 820
donde estaba su amor martirizado,
viendo de la montaña el triste ceño
que, al expirar del sol las claras luces,
viste a las selvas fúnebres capuces³³⁴.

CIV

Argos³³⁵ se hizo aquel monstruo desmedido, 825

³³² *es de plomo ... oro flamante*: véase nota 93.

³³³ *Petro de su dolor era aquel leño*: la cruz de Acis se asimila a un petro de tortura. No obstante, aquí se le aplica a Galatea, pecadora o delincuente que sufre con el martirio de su amante.

³³⁴ *capuz*: «vestidura larga a modo de capa, cerrada por delante, que se ponía encima de la demás ropa y se traía por luto, la cual era de paño o de bayeta negra y tenía una cauda que arrastraba por detrás [...]. Metafóricamente se toma por la oscuridad grande del cielo o de alguno de los planetas mayores, ocasionada de lo espeso y negro de las nubes» (*Aut.*).

astuto lince fue de aquel madero,
y cien ojos de llamas ha encendido
el que en la frente iluminó un lucero.
Si no se muere Acis de comedido,
sabe no ha de matarle lo severo: 830
que si, inclinado, la cabeza fina,
es que a morir su voluntad le inclina.

CV

Cuál quedaría Galatea ahora,
muerto el sol que alumbraba su desvelo,
retiradas las luces de su aurora 835
y mortal el aspecto de su cielo:
gime, suspira, clama, siente, llora;
vístese triste luto y hace duelo.
Mas, ¿quién de su dolor será testigo,
muerto el amante y cerca el enemigo? 840

CVI

Polifemo pensó, bárbaramente,
viendo al planeta émulo en su ocaso,
ceñiría la sien augustamente;
y aligerando a su ambición el paso,
pensó erigir las ruinas del Oriente 845
y desmentir los golpes del fracaso.

³³⁵ *Argos*: «fingen los poetas haber sido pastor cuya cabeza estaba rodeada de ojos. [...] A este encomendó Juno la guarda de Io, hija de Ínaco, convertida en vaca. Empero, Mercurio, por mandado de su padre Júpiter, le engañó y adormeció con la melodía de su flauta y le cortó la cabeza. De esta formó Juno el pavón y le señaló los ojos en las plumas de la cola» (*Cov.*). Páramo y Pardo vuelve a recurrir a otro mito análogo al del cíclope para enriquecer la historia: Argos comparte con Polifemo su estatus de pastor gigantesco y acechante, fruto de sus cien ojos (*panoptes*). Los dos son, además, arquetipos de la vigilancia: recuérdese que el colosal ojo de Polifemo le permitía avistar todo («Árbitro de montañas y ribera», XLIV, 345) (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *op. cit.*, p. 169). En cambio, en el modelo gongorino (XXXVII, 292) será Acis quien se vuelva Argos por escudriñar el rostro de Galatea mientras se finge dormido, de tal forma que lo que en el epilio de don Luis era un ‘celaje de amor’ aquí se convierte en el escrutinio –de veras amenazante– del monstruoso cíclope.

Y antes en el ocaso de este monte,
si se hizo Febo³³⁶, se anubló Faetonte³³⁷.

CVII

Escondiose la hermosa Galatea
del costado de Acis en la abertura. 850
Sellar la cueva el cíclope desea,
y una piedra arrojó por sepultura.
Estrellola en el pecho; y como ondea
el llanto que motiva su ventura,
llamada al golpe que una lanza fragua, 855
su esposo salió en sangre, y ella en agua³³⁸.

³³⁶ *Febo*: hipocorístico de Apolo.

³³⁷ *Faetonte*: «fingen los poetas haber sido un mancebo, hijo del Sol y de Clímene, el cual alcanzó de su padre le dejase gobernar un solo día su carro; y, como de poco experimentado y turbado no supiese ni pudiese gobernar los caballos, desviándose del camino y senda ordinaria, abrasaba el cielo y la tierra, unas veces subiendo y otras bajando, por lo cual Júpiter le derrocó con un rayo y vino a caer en el Po» (*Aut.*). Dado que Febo encarna la armonía celeste y Faetón el caos, podría interpretarse que el papel de Acis, ya vencido, equivalía al de Febo cuando gobernaba su carro («que, con querer, los orbes celestiales / torneó de zafir [...]», XCIX, 786-787). Asimismo, el infierno de Polifemo se vincula con los incendios celestes provocados por Faetón («[...] donde yo vengo / a arrastrar entre llamas infernales», XCIX, 787-788).

³³⁸ *su esposo salió en sangre, y ella en agua*: se hermanan por última vez la fuente gongorina y la escrituraria. Por un lado, Páramo y Pardo comparte con el autor de las *Soledades* la parquedad de la descripción de la metamorfosis de Acis; por otro, se atisban aquí nuevas resonancias bíblicas: al ocultarse Galatea en el costado del crucificado y transformarse en agua, se recupera la imagen cristológica de la sangre y el agua manando de la herida del Mesías tras ser alanceado (Jn 19,34), la cual, además, se evoca en el verso previo («llamada al golpe que una lanza fragua», CVII, 855).

APÉNDICE

Censura del doctor José Núñez Zamora, regidor perpetuo de la ciudad de Salamanca, catedrático de Prima de Leyes más antiguo de la universidad de ella y decano de la misma facultad (f. 2r.)

De orden del señor don José Íñiguez de Abarca, provisor, vicario general de este obispado de Salamanca, he visto este poema, intitulado *Polifemo a lo divino*, compuesto por don Martín de Páramo y Pardo, natural de la ciudad de Burgos, y me ha parecido muy erudita y devotamente escrito. Usando de las noticias profanas no solo para ensalzar las virtudes morales —asunto que ha sido de muchos sabios—, sino también para sacar de ellas fruto verdaderamente espiritual y evangélico, usa asimismo de los libros sagrados del *Génesis*, de los *Cantares* y de los Evangelistas en la Pasión de Cristo, y de los Profetas en la ruina del ángel obstinado, con tal seguridad en el acierto, ternura en los efectos, alteza en los conceptos y propiedad en las frases, que resplandece muy bien haber bebido en las fuentes puras de los santos y mejores intérpretes. Es heroico sin perjuicio de la ternura que engendra devoción, y es devoto sin perjuicio de la heroicidad, a que se han elevado cuantos poetas griegos, latinos y castellanos han tomado por asunto a Cristo crucificado, héroe de los héroes.

Y, aunque la materia de este poema es, de suyo, tan lúbrica, he observado con singular cuidado que no hay en él cosa disforme ni disonante a la piedad cristiana y pureza evangélica; y así, le juzgo por digno de que con la imprenta salga a luz y comercio de los devotos y eruditos. Salvo, etc. Salamanca y mayo 10 de 1666.

Doctor don José Núñez Zamora.

Licencia (f. 2v.)

Nos, el licenciado don José Íñiguez Abarca, provisor y vicario general en la ciudad y obispado de Salamanca, por la presente damos licencia a cualquier impresor de libros de esta ciudad para que, guardando las leyes y premáticas de estos reinos, pueda imprimir este poema, intitulado *Polifemo a lo divino*, compuesto por don Martín de

Páramo y Pardo, natural de la ciudad de Burgos, sin por ello incurrir en pena, que para ello damos licencia en forma. Salamanca y mayo 10 de 1666.

Don Jose Íñiguez Abarca.

Por Espinal.

Manuel Sánchez

Dedicatoria de Francisco Pardo (ff. 3r.-4v.)

Polifemo a lo divino, compuesto por don Martín de Páramo y Pardo, natural de la ciudad de Burgos. Dedícale don Francisco Pardo, deudo del autor, al muy ilustre señor don Cristóbal Alonso de Solís, adelantado de la provincia de Yucatán, señor de las villas de Retortillo y La Granja, y patrón de los muy religiosos conventos de Santa Isabel y Corpus Christi y Santa María Magdalena de la ciudad de Salamanca.

Noticioso vuestra señoría del *Polifemo a lo divino*, ingenioso trabajo de don Martín de Páramo y Pardo, deudo mío, sé que ha deseado haberle a las manos en la pureza de su original y sin los defectos de los traslados manuscritos. Y, hallándome yo con el original y con la noticia de que vuestra señoría le desea, se le remito con la fidelidad de los moldes; que obra tan preciosa no merece estar entre los oscuros borrones de la pluma, sino entre los limpios caracteres de la estampa.

Entre los graves empleos de su autoridad de vuestra señoría le sobrará algo de tiempo para esta lección ingeniosa, porque no es de capacidades tan grandes agostarse con sola una ocupación: al grande príncipe Alejandro ya le divertían las sutilezas filosóficas de Aristóteles; ya le entretenían las primorosas tablas de Apeles; ya le suspendían las acordes consonancias de la música; ya le arrastraban el ánimo las dulces narraciones de los poetas. Entre los cuidados de un mundo entero, hacía paréntesis al desuelo con la diversidad de artes liberales y estudiosidad de políticas noticias. El tiempo que no ocupaba en la campaña lo dedicaba a la curiosa lección de varios autores, y aun en la misma selva era estudios, pues entre el polvo de la marcha, entre el relucir de las armas, entre el ondear de las plumas, iba leyendo en las hojas de los árboles ocultos secretos de la naturaleza y escribiendo en su fantasía, con las plumas ligeras de las aves que atravesaban los aires, alabanzas de su Hacedor y observaciones de su

natural instinto. En ocasiones, usaba del brío del corazón, y en lances se valía no tanto del valor cuanto de los ardidés que estamparon en su memoria noticiosos caracteres. Entre las fábulas de los poetas y mentirosas narraciones de la Grecia, hallaba este príncipe políticas para su corona, razones de estado para su cetro y consejos de guerra para su espada. Y tanto decía él que solía sacar de firmeza para el ánimo de las poéticas lecciones del ocio como de las militares fatigas de la campaña.

Atendiendo a esto, señor, aunque le veo ocupado a vuestra señoría entre los cuidados primeros del reino de los cielos, entre las políticas resoluciones del consistorio, entre los propios desvelos del bien de los pobres, entre caritativas composiciones de las civiles discordias, me atrevo a dedicarle este juguete del ocio de un ingenio florido, que fue el primer rasgo de su pluma, para que por un breve rato dé treguas al cuidado y haga pausa en las ocupaciones, que no siempre ha de estar tirante la cuerda del arco, ni siempre ha de tener sobre sí la tierra más fértil la dura opresión del arado. Yo confieso que es pequeña oferta para vuestra señoría la de estas poéticas flores; pero una flor es mucho presente cuando la corta la mano de una obsequiosa voluntad, y pocas rosas hacen un precioso ramillete cuando el ramilletero que las tiene es el búcaro del corazón. El sol es el padre de las flores, él influye a su producción, él desabotona el pimpollo para su hermosura y enciende las hojas para la fragancia; pues, quien es por solar Solís, o sol en la nobleza, no será desatención ofrecerle flores poéticas para darlas vida y conservación con la autoridad de sus rayos. Y más, que estas flores parecen de almendro, que es el árbol que primero se adelanta a florecer; y así, le suelen llamar el adelantado de las flores, pues unas flores tan adelantadas, que ya daban matices a las hojas del papel a los diez y siete años de edad de su autor, qué protección habían de buscar sino la de un adelantado Solís, o la de un sol adelantado, que madruga con luces bienhechoras y se adelanta para repartir beneficios a las flores que quieren valerse de sus rayos.

En este título de Solís está lo grande del solar de vuestra señoría, pero con mezcla de tan ilustres apellidos que todos pudieran ser rayos solares, iluminando a la Corona de Castilla, que enriquecieron con los rubíes del indiano hemisferio, pues sus antecesores de vuestra señoría derramaron tanta sangre en aquella tierra que es más rica de alabanzas por los corales de sangre que derramó su espada que por el oro que encierra en sus venas o por las perlas que recogen sus conchas. En la pureza de una hoja se conoce la fineza de un clavel; en el botón de la rosa se percibe lo suave de su fragancia; en la dorada túnica del grano se registra la rubia fecundidad de la espiga; en

los primeros arreboles del alba se indagan las luces venideras del día; en un solo rayo del sol se manifiesta toda la lúcida hermosura de su circunferencia; y en los ilustres hijos y nietos de este apellido Solís Varonia, que es de vuestra señoría, se descubre muy bien la generosa prosapia de este solar. Ya se unió esta sangre lúcida en vuestra señoría con la mayor nobleza de los Valderrábanos de Ávila, y en su hijo de vuestra señoría el señor conde de Villanueva, con la de Osorios de los señores marqueses de Astorga.

Dilate mil veces el cielo tan esclarecida prosapia de vuestra señoría y sea un Polifemo divino desempeño de una humana obligación. Que yo espero que flores que tienen la sombra de vuestra señoría no padecerán ni los rayos de la censura ni las espinas del menosprecio, pues tanto sol o Solís desterrará de este jardín de flores las nieblas de la emulación. Guarde Dios a vuestra señoría los años de mi deseo.

Humilde servidor de vuestra señoría que su mano besa,

Don Francisco Pardo.

APARATO CRÍTICO

- 1.6** en verdes] enuerdes P
2.18 si no] sino P
2.19 en plectro] emplectro P
2.21 También] Tan vien P
2.25 Lilibeo] Hilibeo P
3.33 en hebras] enebras P
3.35 erizos] Ericos P
4.47 tigres] Triges P
5.63 del] de el P
7.92 arracada] aracada P
7.99 si no] sino P
7.100 y] v (se ha partido el tipo)
7.100 si no] sino P
8.109 arrebolado] a revolado P
12.163 si no] sino P
13.179 que es] ques P
13.186 cíclope] Cycople P
13.190 juntamente] juantamente P
14.194 cíclopes] Cycoples P
14.196 a simulacros] asimulacros P
14.198 cíclopes] Cycoples P
14.198 monstruosos] monstruos P
14.211 se solemniza] solemniza P
16.232 pigmeo] picmeo P
17.242 Pomona] Pamona P
21.304 si quisiera] siquiera P
21.318 miralle] mirarlle P
22.320 aborrece] avorece P
22.326 leve] le vê P
22.329 del] de el P
22.334 del] de el P
23.345 del] de el P

24.362 del] de el P
24.364 arroja] aroja P
24.364 resplandores] resplandares P
25 XLVIII] XLIII P
25.380 triunfen] triumphen P
25 XLIX] LIX P
26.388 ha guardado] aguardado P
26.404 Eolo] Colo P
27.413 separa] se para P
27.415 arrulla] arulla P
27.419 del] de el P
28.424 del] de el P
29.443 herrado] erado P
30.458 del] de el P
31.475 del] de el P
31.477 que es] ques P
32.481 si no] sino P
34.516 envenenar] en venenar P
37.565 del] de el P
37.569 mediodía] medio día P
38.577 y] v P (se ha partido el tipo)
38.581 Esmindíredes] Esmindires P
40.605 ocaso] acaso P
41.622 del] de el P
42.639 bosquejos] vos quejos P
42.651 del] de el P
42.651 del] de el P
43.662 y otra en el costado] y otra el costado P
43.663 bárbara] babara P
45.693 Anfitrite] Amphitriste P
46.700 si no] sino P
46.704 exicial] exsicial P
46.705 cíclope] Cycople P
46.709 mirar] miral P

47 XCI [LXXXXXI]] LXXXI P
48.733 De aquellos] De aquellos P
48.735 por que] porque P
48.747 arrebujuadas] arebujuadas P
48.750 a las] alas P
48.752 del] de el P
50.770 suspiros] sus piros P
50.784 sean] sea P
50.792 también] tan bien P
51.795 aqueste] equeste P
52.807 por que] porque P
52.823 las claras luces] de las claras luces P
53.840 enemigo] nemigo P
54.846 del] de el P
54.851 cíclope] Cycople P
54.853 Estrellola] Esterellola P

CONCLUSIÓN

La edición de una obra de estas características como broche final de mi formación filológica de máster es, quizá, el ejercicio más completo que pueda haber para poner en práctica todo lo aprendido, en tanto que me ha permitido, por un lado, familiarizarme con el método filológico y sus herramientas —que he trabajado menos en mis estudios de grado y máster—, y, por otro, perfeccionar las técnicas de investigación y consulta de fuentes.

Asimismo, me ha servido para descubrir una faceta de la literatura hispánica que desconocía y sobre la que me gustaría seguir indagando, aunque mi tesis doctoral verse sobre la novela corta barroca: la literatura cristiana, en tanto en cuanto hay muchas versiones a lo divino inexploradas o que carecen de ediciones críticas modernas, como los libros de caballerías religiosos o la épica sacra. En fin, el enfoque comparado entre literatura profana y sacra es una de las vías de investigación que barajo para el futuro, gracias a este precioso poema, que, espero, quede definitivamente perdonado del olvido.

BIBLIOGRAFÍA

MANUSCRITOS

Díaz de Rivas, Pedro:

- , BNE, ms. 3726: *Obras de Góngora y referentes a él*, ff. 104r.-221r, *Anotaciones y defensas a la primera «Soledad» de Don Luis de Góngora por Pedro Díaz de Rivas*.

IMPRESOS ANTERIORES A 1800

Alciati, Andrea:

- , *Los Emblemas de Alciato*, trad. Bernardino Daza Pinciano, Lyon, Mathiam Bonhomme, 1549.

Corral, Gabriel del:

- , *La Cintia de Aranjuez, prosas y versos*, Madrid, Imprenta del Reino, Alonso Pérez, 1629.

Covarrubias y Orozco, Sebastián de:

- , *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.

Páramo y Pardo, Martín de:

- , *El Polifemo a lo divino*, Salamanca, José de los Cubos, 1666.

Pérez de Montalbán, Juan:

- , *Para todos*, Madrid, Luis Sánchez, 1651.

Piña, Juan de:

- , *Epítome de la primera parte de las fábulas de la antigüedad*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.

Villava, Juan Francisco de:

- , *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613.

Vitoria, Baltasar de:

- , *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Herederos de Crisóstomo Garriz, 1646.

- , *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Juan Antonio Bonet, 1657.

- , *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Juan Pablo Marti, 1702.

EDICIONES MODERNAS

Alciati, Andrea:

—, *Emblemas de Andrés Alciato*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1983.

Alonso, Dámaso:

—, *Góngora y el «Polifemo»*, II, Madrid, Gredos, 1961.

Barrios, Miguel de:

—, *Las fábulas mitológicas: Flor de Apolo*, ed. Francisco J. Sedeño Rodríguez, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.

Bernardo de Quirós, Francisco:

—, *Obras: aventuras de Don Fruela*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984.

Bonilla Cerezo, Rafael:

—, «El *Fabulero* de Francisco Nieto Molina. Estudio y edición», *Criticón*, 119 (2013), pp. 159-234.

Cano Turrión, Elena:

—, «*Aunque entiendo poco griego...*». *Fábulas mitológicas burlescas*, Córdoba, Berenice, 2006.

Cascales, Francisco de:

—, *Cartas sobre la poesía nueva de don Luis de Góngora*, eds. Mercedes Blanco y Margherita Mulas, en Mercedes Blanco, coord., «Proyecto Pólemos», *Obvil* [En línea], 2016. Disponible en: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1634_cartas-cascales>.

Córdoba, Sebastián de:

—, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, ed. Aurelio Valladares Reguero, Madrid, More Than Books, 2013.

—, *Garcilaso a lo divino: introducción, texto y notas*, ed. Glen R. Gale, Madrid, Castalia, 1971.

Corral, Gabriel del:

—, *La Cintia de Aranjuez*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1945.

Cruz, San Juan de la:

—, *Cántico espiritual y poesía completa*, eds. Paola Elia y María Jesús Mancho, estudio preliminar de Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 2002.

Echaide, Malón de:

—, *La conversión de la Magdalena*, eds. Jorge Aladro, Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Ediciones y Libros / Fundación Diario de Navarra, 2002.

Egido, Aurora:

—, «*La Giganteida* de Ignacio de Luzán. Argumento y octavas de un poema inédito», *Anales de literatura española*, 2 (1983), pp. 197-232.

Fernández de Córdoba, Francisco (abad de Rute):

—, *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora*, ed. Matteo Mancinelli, Córdoba, Almuzara, 2019.

—, *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las «Soledades», a instancia de su autor*, en Mercedes Blanco, coord., «Proyecto Pólemos», *Obvil*, 2015. Disponible en: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1614_parecer>.

Góngora, Luis de:

—, *Poesía*, ed. Antonio Carreira, *Obvil* [En línea], 2016. Disponible en: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica>.

—, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

—, *Obras completas*, II, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2008.

—, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

—, *Poesía selecta*, eds. Antonio Pérez Lasheras y José María Micó Madrid, Taurus, 1991, pp. 298-319.

—, *Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

González García, Ana María:

—, «*La Cristiada*»: edición crítica y anotada (tesis doctoral), University of Massachusetts Amherst, 2002.

Gracián, Baltasar:

—, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2009.

Heródoto:

—, *Historia. Libros V-VI*, notas y trad. Carlos Schrader, Madrid, Gredos, 1981.

Jáuregui, Juan de:

—, *Discurso poético*, ed. Mercedes Blanco, «Proyecto Pólemos», *Obvil*, 2016 [En línea]. Disponible en: <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_discurso-poetico>.

—, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades» por Juan de Jáuregui*, ed. José Manuel Rico García Sevilla, Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2002.

León, Luis de:

—, *Cantar de los cantares de Salomón*, ed. Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

López Gutiérrez, Luciano:

—, *Donaires del Parnaso de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2003, dir. Ángel Gómez Moreno.

Ovidio Nasón, Publio:

—, *Metamorfosis*, trad. José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca (3 vols.), Madrid, Gredos, 2008.

Paravicino y Arteaga, Hortensio Félix:

—, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994.

Pérez de Montalbán, Juan:

—, *Obra no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación Antonio de Castro, 1999.

Petrarca, Francesco:

—, *Cancionero I*, ed. bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2016.

Plinio Segundo, Cayo (Plinio el Viejo):

—, *Historia natural. Libros III-VI*, trad. Antonio Fontán, Ignacio García Arribas, Encarnación del Barrio y M.^a Luisa Arribas, Madrid, Gredos, 1998.

Simón Díaz, José:

—, «*El Polifemo a lo divino*, por Martín de Páramo y Pardo», *Revista de Literatura*, XXXIV, 67-68 (1968), pp. 70-109.

Vega, Garcilaso de la:

—, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.

Vega, Lope de:

—, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2019.

—, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.

—, *Rimas sacras*, eds. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid/Frankfurt am Main, Vervuert Iberoamericana, 2006.

ESTUDIOS CRÍTICOS

Aguirre, José María:

—, *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, Toledo, Diputación Provincial, 1965.

Alonso, Dámaso:

—, «La poesía de San Juan de la Cruz», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XLVIII, 2 (1993), pp. 492-515.

—, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987.

—, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982.

—, *Obras completas, V. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978.

—, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

Aparicio Maydeu, Juan:

—, «A propósito de la comedia hagiográfica barroca», en Manuel García Martín, coord., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, I, 1993, pp. 141-152.

Aranda Arribas, Victoria:

—, Gastón Gilabert y Fernando J. Pancorbo, eds., *Entre nalgas protegido: escatología y contracultura del Humanismo al Barroco*, Hasel Reichenberger, 2021.

Arellano Ayuso, Ignacio:

—, *Dando luces a las sombras: estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Vervuert Iberoamericana, 2015.

—, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001.

Avalle-Arce, Juan Bautista:

—, *La novela pastoril española* (2ª edición), Madrid, Istmo, 1974, pp. 269-271.

Ball, Robert Francis:

—, *Góngora's Parodies of Literary Convention*, Yale University, 1976 (Michigan Ann Arbor, UMI, 1977).

Barnard, Mary E.:

—, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, Duke University Press, 1987.

Barrera López, Trinidad:

—, «“La fábula burlesca de Júpiter y Io”, de Juan del Valle y Caviedes», *Anales de literatura hispanoamericana*, 8 (1979), pp. 15-28.

—, «Las fábulas burlescas de Juan del Valle Caviedes (a propósito de Narciso y Eco)», *Edad de oro*, 29 (2010), pp. 31-40.

Bataillon, Marcel:

—, «Ensayo de explicación del “auto sacramental”», en Marcel Bataillon, ed., *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp., 183-205.

—, «La tortolica de “Fontefrida” y del “Cántico espiritual”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1-2 (1953), pp. 291-306.

Blanco, Mercedes:

—, «Proyecto Pólemos», *Obvil* [En línea], 2016. Disponible en: <<https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/polemos/>>.

—, «Del Polifemo griego al barroco: un mito y sus imágenes», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 781-782 (2012), pp. 3-6.

- , «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 31-68.
- , «Humanismo rezagado frente a difícil modernidad. Al margen de la polémica Ormazabal-Céspedes sobre la oratoria sagrada», *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 123-144.
- , «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. lit. María Cruz García de Enterría, Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 263-274.
- Blecua, José Manuel:
- , «[Notas sobre poemas del siglo XVI:] I. Los antecedentes del poema del “Pastorcico”, de San Juan de la Cruz», *Revista de filología española*, XXXIII (1949), pp. 378-380.
- Bonilla Cerezo, Rafael:
- y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas: retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013.
- , «Amante en durezas tierno: la *Fábula de Polifemo* de Antonio López de Vega», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, coords. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, London, Tamesis, 2013, pp. 195-213.
- , «Fortuna y legado del *Polifemo*: en torno a un soneto de Suárez de Figueroa», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 781-782 (2012), pp. 34-37.
- , «Neoclásica y disidente: la *Fábula de Polifemo* de Francisco Nieto Molina», *Revista de Literatura*, LXXIV, 147 (2012), pp. 207-248.
- , «Góngora: ¿Homero español?», en *Rafael Bonilla Cerezo e Israel Muñoz Gallarte*, eds., *Cuenca capta: Los libros griegos del siglo XVI en el Seminario Conciliar de San Julián*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2011, pp. 207-248.
- , «“Émulo casi del mayor lucero”: ecos latinos y polifémicos en *La ingratitud hasta la muerte* (José Camerino, 1624)», *Studi Ispanici*, 35 (2010), pp. 121-158.
- , «Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle y Caviedes», *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 241-276.
- , *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010.
- , «Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós», *Il confronto letterario*, 51 (2009), pp. 39-75.
- y Linda Garosi, «“Con arguta sambuca il fier sembante”. *La Polifemeida* de Giovan Battista Marino», en *La hidra barroca: varia lección de Góngora*, eds. Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, 2008, pp. 181-218.
- , «Imitación y autoparodia en el romancero morisco de Góngora», *Studi Ispanici*, 32 (2007), pp. 89-117.
- , *Lacayo de risa ajena*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006.

Cabani, María Cristina:

—, *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, trad. Maria Rita Coli, Málaga, Analecta Malacitana.

Cacho Casal, Rodrigo:

—, «Los consejos de doña Alda: registros paródicos en un romance gongorino», en Joaquín Roses Lozano, ed., *Góngora hoy, IX. Ángel fieramente humano: Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 119-156.

Calderón de Cuervo, Elena:

—, *Poética y apologética en «La Cristiada» de Diego de Hojeda* (tesis doctoral), Universidad Nacional de Cuyo, 1997, dir. Ana Galimberti de Padrón.

Cancelliere, Enrica:

—, *Góngora: Itinerarios de la visión*, trads. Rafael Bonilla Cerezo y Linda Garosi, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006.

Carreño, Antonio:

—, «La otra Arcadia de Lope de Vega: *Pastores de Belén*» en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, eds. Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 137-156.

—, «El Romancero espiritual de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LV, 1979, pp. 19-63.

Chicharro Chamorro, Dámaso:

—, *Alonso de Bonilla en el conceptismo: estudio y antología*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1988.

Cossío, José María de:

—, *Fábulas mitológicas en España*, II, Madrid, Istmo, 1998.

Cruz Casado, Antonio:

—, «El Polifemo a lo divino (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», en *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, coord. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 89-106.

—, «Cristo-Acis en la cruz (sobre el proceso de simbolización religiosa a partir del *Polifemo* de Góngora)», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXXVI, 135 (1998), pp. 65-70.

—, «Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*, 49 (1990), pp. 51-59.

Darbord, Michel:

—, «La *Clara Diana* a lo divino», en Maxime Chevalier, Robert Ricard, Noël Salomon, Fernand Braudel e Israël Salvator Révah, eds., *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, Bordeaux, Fêret, 1962, pp. 402-411.

Dassbach, Elma:

—, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, New York, Peter Lang, 1997.

Díaz Bernárdez, Juan:

—, «De lo oral a lo escrito, de lo popular a lo popularizante y de lo profano a lo divino: *Nuevas te traygo, carillo* como ejemplo de la transformación del villancico en el siglo XV», *Revista de Musicología*, XLII, 2 (2019), pp. 445-474.

Domínguez, Carlos:

—, «A lo divino poetry in the Spanish Golden Age: *Rifacimento* or *Contrafactum?*», *Romance Notes*, 25 (1984), pp. 162-168.

—, *Contrafactum as Allegory: The Religious Recasting in Sixteenth Century Italy and Spain, from Girolamo Malipiero to San Juan de la Cruz* (disertación inédita), Stanford University, 1983.

Duarte Lueiro, Enrique:

—, «De la comedia al auto sacramental: del honor al perdón en Lope de Vega», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, V, 2 (2017), pp. 43-58.

Elvira, Muriel:

—, «Del *Parecer* al *Examen*: circunstancias de escritura de las dos intervenciones del Abad de Rute en la polémica gongorina», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* [En línea], 18 (2014). Disponible en: <<https://journals.openedition.org/e-spania/23621>>.

—, «1620-1626: la “agenda” de Díaz de Rivas», *e-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* [En línea], 26 (2017). Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/e-spania.26479>>.

Escudero Baztán, Juan Manuel:

—, «Sacralizaciones artísticas en los autos sacramentales de Lope. El caso de *La puente del mundo*», *Revista de Literatura*, LXXX, 160 (2018), pp. 569-582.

Fothergill-Payne, Louise:

—, «La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)», en Evelyn Rugg, Alan M. Gordon, coords., *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 261-264.

Frenk Alatorre, Margit:

—, «Lírica popular a lo divino», *Edad de Oro*, 8 (1989), pp. 107-116.

—, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XVI a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.

—, «Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro», *Anuario de Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, II (1962), pp. 27-54.

García Soriano, Justo:

—, *Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo*, Tip. De la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1927.

Garrison, David:

—, *Góngora and the «Pyramus and Thisbe» Myth From Ovid to Shakespeare*, Newark, Juan de la Cuesta, 1994.

Gentili, Luciana:

—, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca: Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Roma, Bulzoni, 1991.

Glaser, Edward:

—, «El cobre convertido en oro: *rifacimientos* cristianos de la poesía de Garcilaso en los siglos XVI y XVII», en Elias L. Rivers, ed., *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 381-403.

—, «Quevedo versus Pérez de Montalván: the *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain», *Hispanic Review*, XXVIII, 2 (1960), pp. 103-119.

González Martínez, Dolores:

—, «El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, I, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 723-734.

Guerin Fucilla, Joseph:

—, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Anejos de la Revista de Filología Española, LXXII, 1960.

Herrán Alonso, Emma:

—, *La Cavalleria Celestial y «los divinos». La narrativa caballeresca espiritual del siglo XVI* (tesis doctoral), Universidad de Oviedo, 2005, dirs. Isabel Uría Maqua, Fernando Juan Baños Vallejo.

Hitchcock, Richard:

—, «Góngora and the Hyrcanian Tygress», en Salvador Bacarisse, Bernard Bentley, Mercedes Clarasó y Douglas Gifford, eds., *What's Past Is Prologue: A Collection of Essays in Honour of J. L. Woodward*, Edimburgo, Scottish Academic Press, 1986, pp. 82-87.

Jammes, Robert:

—, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987.

—, «L'Antidote de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *Bulletin Hispanique*, LXIV, 3-4, 1962, pp. 193-215.

Jauralde Pou, Pablo:

—, «El teatro en el siglo XVII», en Francisco Rico y Bruce W. Wardropper, coords., *Historia y crítica de la literatura española. III. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 203-227.

Kluge, Sofie:

—, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Crítico*, 115 (2012), pp. 159-174.

Lancel, Serge:

—, *Cartago*, trad. María José Aubet, Barcelona, Crítica, 1994.

Laplana Gil, José Enrique:

—, «La erudición en el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán», en Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa Gutiérrez, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne, Almudena Vidorreta Torres, eds., *Docta y sabia Atenea: studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2019.

La poesía española en la década de 1620: el contexto de «La Filomena» (1621), de Lope de Vega, en *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, VIII, 2 (2020).

Lara Garrido, José:

—, «Consideraciones sobre la fábula burlesca en la Poesía Barroca (A propósito de una versión inédita de la de *Apolo y Dafne*)», *Revista de Investigación*, VII, Colegio Universitario de Soria, 1983, pp. 21-42.

Lazure, Guy:

—, «“Hermanos del cielo”. Figuras de vuelo en la poesía y la pintura sevillana de Fernando de Herrera a Juan de Arguijo (con Francisco Pacheco de por medio)», *E-Spania: revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* [En línea], 35 (2020). Disponible en: <<https://journals.openedition.org/e-spania/33455>>.

Lehrer, Melinda Eve:

—, *Classical Myth and the “Polifemo” of Góngora*, Maryland, Scripta Humanistica, 1989.

Lida de Malkiel, Rosa María:

—, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

Lorente Medina, Antonio:

—, «Las fábulas mitológico-burlescas de Caviedes» en Laura Fernández, Bernat Garí Barceló, Àlex Gómez Romero y Christian Snoey Abadías, coords., *Clásicos para un nuevo mundo. Estudios sobre la tradición clásica en la América de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Centro para la edición de los clásicos españoles, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 255-275.

Luján Atienza, Ángel Luis:

- , «Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora», en *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, coord. y ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 39-57.
- Mallorquí-Ruscalleda, Enric:
- , «El conocimiento de los libros de caballerías españoles *a lo divino* (1552-1601). Estado de la cuestión y perspectivas futuras de estudio», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 32 (2016), pp. 374-412.
- Manero Sorolla, María Pilar:
- , *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1990.
- Martín Rodríguez, Antonio María:
- , «Una versión poco conocida del tema de Filomena en la literatura española del siglo XVII: la *Filomena* de Antonio López de Vega (1620)», *Silva. Estudios de Humanismo y Tradición Clásica*, 4 (2005), pp. 73-138.
- Martínez López, María José:
- , «Garcilaso a lo divino: de la letra a la idea», *Criticón*, 74 (1998), pp. 31-43.
- Martos Pérez, María Dolores:
- , «“Y argente con espuma el freno duro”: ecos léxicos de Agustín de Tejada Páez en Luis de Góngora», en Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, eds., *La hidra barroca: Varia lección de Góngora*, Granada, Junta de Andalucía, 2008, pp. 265-280.
- Mata Induráin, Carlos:
- , «El divino Garcilaso, *a lo divino*: el centón de Miguel (*sic.*) de Andosilla y Larramendi (1628)», *Cuadernos del «Lazarillo»: Revista literaria y cultural*, 24 (2003), pp. 50-56.
- Matas Caballero, Juan:
- , «La mitología, campo de tiro en la batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán», en Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca, coords., *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y la Modernidad*, Málaga, Universidad de Málaga/Universidad de Almería, 2002, pp. 283-320.
- , *Juan de Jáuregui: Poesía y poética*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1990.
- Moll, Jaime:
- , «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp. 921-963.
- Montero, Juan:
- , «La *Clara Diana* (Épila, 1580) de fray Bartolomé Ponce y el canon pastoril», *Criticón*, 61 (1994), pp. 69-80.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves:

—, «La *descriptio puellae*: tradición y reescritura», en Cesc Esteve Mestre, coord., *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2014, pp. 151-189.

Nak, Won Choi:

—, *Garcilaso a lo divino: estudio crítico sobre el proceso de la contrafacción de la poesía garcilasiana en la Edad de Oro* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 1984, dir. Cristóbal Cuevas García.

Orozco Díaz, Emilio:

—, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante. (Notas de una “Introducción al Barroco”)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, 1980, pp. 171-188.

—, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

—, *En torno a las «Soledades» de Góngora: Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969.

—, *Poesía y mística*, Madrid, Guadarrama, 1959.

Osuna Cabezas, María José:

—, *Las «Soledades» caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

Páramo Pomareda, Jorge:

—, «Consideraciones sobre los “autos mitológicos” de Calderón de la Barca», XII (1957), pp. 51-80.

Pego Puigbó, Armando:

—, «Hipertextualidad e imitación (a propósito de los “espíritus de amor” en Garcilaso)», *Revista de Literatura*, LXV, 129 (2006), pp. 5-29.

Pérez Lasheras, Antonio:

—, *Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.

—, «Nuevas lecturas de la Fábula de Píramo y Tisbe», en *Góngora Hoy II-II-III*, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 283-302.

—, «La crítica literaria en la polémica gongorina», *Bulletin Hispanique*, CII, 2 (2000), pp. 429-459.

—, «Notas para la historia de Píramo y Tisbe en la literatura española», en Alberto Navarro González, Juan Carlos Pueo Domínguez, Alfredo Saldaña Sagredo, Túa Blesa, coords., *Mitos: actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII)*, III, 1998, pp. 385-395.

- , «Imágenes emblemáticas gongorinas: la *Fábula de Píramo y Tisbe*», en Francis Cerdán, coord., *Hommage à Robert Jammes*, III, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, pp. 927-938.
- , «“Los pinceles de un ganso” (Góngora y la écfrasis en la *Fábula de Píramo y Tisbe*)», *Studium. Filología*, 9 (1993), pp. 5-28.
- , «La disyunción en Góngora: aproximación a su estudio a partir de la *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Cuadernos de investigación filológica*, 10 (1984), pp. 77-98.
- Pérez López, Manuel María:
 —, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.
- Perutelli, Alessandro:
 —, *La epica latina. Delle origini all'età dei Flavi*, Roma, Carocci, 2000.
- Poggi, Giulia:
 —, «Los árboles de las *Soledades*», en «*Hilaré tu memoria entre las gentes*». *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*. *Palabras para un gallego sabio*, coords. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza y Université de Poitiers, 2014, I, pp. 283-302.
- Ponce Cárdenas, Jesús:
 —, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1990.
 —, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010.
 —, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016.
- Pozzi, Giovanni:
 —, «Rosas y lirios para María. Una antífona pintada», *Creneida*, 1 (2013), pp. 47-80.
- Prellwitz, Norbert von:
 —, «Góngora: el vuelo audaz del poeta», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, 1, (1997), pp. 19-37.
- Rabell, Carmen Rita:
 —, «Bajo la ley: la escritura de la *novella* española posterior al Concilio de Trento», *Revista de estudios hispánicos*, XXVIII, 1-2, 2001, pp. 309-326.
- Reyes, Alfonso:
 —, «Cuestiones gongorinas: necesidad de volver a los comentaristas», *Revue hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, LXV, 147 (1925), pp. 134-139.
- Reyes Gómez, Fermín:
 —, «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, 7 (2010), pp. 9-59.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina:

—, *Novela corta marginada del siglo XVII español. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979.

Rodríguez de la Flor Adánez, Fernando:

—, «La imagen del mundo: emblemática y Contrarreforma», en Sagrario López Poza, dir., *Florilegio de estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 65-80.

Rodríguez Mansilla, Fernando:

—, «El otro canon: la *Fábula de Polifemo* burlesca de Alonso de Castillo Solórzano», *Calíope: journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Society*, III, 18 (2013), pp. 33-57.

Rodríguez Ortega, Davinia:

—, «Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII: volúmenes propios, colectivos y misceláneas», *Revista de Filología Española*, XCVIII, 1 (2018), pp. 161-184.

Rodríguez Plasencia, José Luis:

—, «Sobre la Granada y las Vírgenes de la Granada», *Revista de Folklore*, 396 (2015), pp. 16-22.

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique:

—, «La Universidad de Salamanca: evolución y declive de un modelo clásico», *Studia Historica. Historia Moderna*, 9 (1991), pp. 9-21.

—, «Disgregación y crisis en la universidad salmantina del siglo XVII», *Hispania: Revista española de historia*, XLVII, 166 (1987), pp. 561-582.

—, *La Universidad salmantina del barroco, periodo 1598-1625*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

Romanos, Melchora:

—, «Grandeza y miseria de los comentaristas de Góngora en el siglo XVII», en Joaquín Roses Lozano, ed., *Góngora Hoy: I-II-III*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 201-218.

—, «Interrelaciones y confrontaciones críticas de tres comentaristas de Góngora», en Jules Whicker, coord., *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995*, III, Birmingham, Estudios Áureos II, 1998, pp. 185-193.

Roses Lozano, Joaquín:

—, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades»*, Madrid, Támesis, 1994.

Rull Fernández, Enrique:

—, «La adaptación de las fábulas mitológicas al auto sacramental. El caso de *Andrómeda y Perseo*», en Ignacio Arellano Ayuso, coord., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras: homenaje a Jesús Sepúlveda*, 2006, pp. 481-498.

—, «Psiquis y Cupido: tradición y creación en Calderón», en Tomás Albaladejo, coord., *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. 14 y 15 de noviembre. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001, pp. 167-184.

Sainz de la Maza Vicioso, Carlos:

—, «El banquete de Cleopatra, I: los textos y sus antecedentes», en José María Díez Borque, dir., y Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo, coords., *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 421-454.

Sánchez Martínez, Francisco Javier:

—, «“El predicador como representante a lo divino”: un aspecto de la teatralización del púlpito», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, eds. lit., *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1455-1462.

—, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. V, 2. La divinización de la lírica de Góngora (poemas en arte mayor) y otras manifestaciones (con especial atención a Juan de Mena «a lo divino» por Luis de Aranda)*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez Editor, 1999.

—, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. V, 1. La divinización de la lírica de Góngora (romances y letrillas)*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez Editor, 1998.

—, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. III. De los orígenes a la divinización de la lírica de Garcilaso, con un estudio del centón poético «a lo divino» de Juan Andosilla*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez Editor, 1996.

—, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. I. Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez Editor, 1995.

—, «“Presta los versos tú, yo el artificio”: nuevos *contrafacta* espirituales de la poesía de Garcilaso», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 9 (1993), pp. 73-102.

Simón Díaz, José:

—, «Don Francisco de Sandoval, admirador e imitador de Góngora», *Revista de Filología Española*, XLIV, 3-4 (1961), pp. 399-423.

Soler Merenciano, Alicia:

—, «Presencia ovidiana en el auto sacramental *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán (1633)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15 (1998), pp. 573-583.

Tanganelli, Paolo:

—, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel barroco spagnolo*, Pavia, Ibis, 2011.

Terry, Arthur:

—, «An interpretation of Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), pp. 202-217.

Torres, Jiménez, María Jesús:

—, *Los romances de San Juan de la Cruz. Contextualización histórico-literaria y análisis intertextual*, I (tesis doctoral), Universidad de Málaga, 2015, dir. Amparo Quiles Faz.

Valtierra Lacalle, Ana:

—, «La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía», *Revista digital de iconografía medieval*, 17-9 (2017), pp. 105-124.

Wagner, Klaus:

—, «La contrafactura “a lo divino” en la literatura de los Siglos de Oro», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 29 (2001), pp. 75-83.

Wagschal, Steven:

—, *The literature of jealousy in the age of Cervantes*, Missouri, University of Missouri Press, 2006.

Waley, Pamela:

—, «Enfoque y medios humorísticos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Revista de filología española*, XLIV, 3-4 (1961), pp. 385-398.

Wardropper, Bruce W.:

—, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

—, «Hacia una historia de la lírica *a lo divino*», *Clavileño*, 5 (1954), pp. 1-11.

Weruaga Prieto, Ángel:

—, «Los universitarios y el libro en la Salamanca clásica (ss. XVI-XVIII). Estado de la cuestión, fuentes, retos», en Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, coords., *Fuentes, archivos y bibliotecas para una historia de las universidades hispánicas. Miscelánea Alfonso IX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca / IEMYR / Fundación Ana Díaz Medina, 2014, pp. 289-310.

—, «Libros y lecturas académicas en la Salamanca del Barroco y la Ilustración», en Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez, eds., *Universidades hispánicas: colegios y conventos universitarios en la Edad Moderna (I). Miscelánea Alfonso IX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 281-302.

INSTRUMENTA

Biblia comentada. Texto de la Nácar-Colunga. IV. Libros Sapienciales, eds. Maximiliano García Cordero y Gabriel Pérez Rodríguez, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos/La Editorial Católica, 1962.

Conti, Natale:

—, *Mitología*, trad. y ed. lit. Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

Covarrubias Orozco, Sebastián de (=Cov.):

—, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

García Gual, Carlos:

—, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Grimal, Pierre:

—, *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 1981.

Real Academia Española:

—, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, Impresora de la Real Academia, 1791 (=DRAE, 1791).

—, *Diccionario de la lengua castellana («de Autoridades»)* (6 vols.), Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1727-1739 (=Aut.).

—, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780 (=DRAE, 1780).

Rosal, Francisco del (=Rosal, 1611):

—, *Origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana* [manuscrito], 1611.

Ruiz de Elvira, Antonio:

—, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982.

Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales, V, trads. Eloíno Nácar Fúster y Alberto Colunga, 1961.

Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales, VI, trads. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1961.

Terreros y Pando, Esteban (=Terreros y Pando):

—, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* (3 vols.), Madrid, Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1786-1788.

Ulloa, Augusto, Félix Guerra Vidal *et al.* (=Gasp.):

—, *Diccionario enciclopédico de lengua española* (2 vols.), Madrid, Gaspar y Roig, 1853-1855.

