

LA MÚSICA DE POLIFEMO:
ORFEO Y LO PASTORIL EN EL POEMA DE GÓNGORA

En su estudio del *Polifemo* de Góngora,¹ Colin Smith plantea la cuestión de la relación del poema con la tradición pastoril. Reconoce la inclusión de ciertos elementos pastoriles, pero insiste en la gran distancia que separa la Sicilia de Góngora del mundo convencional de los pastores renacentistas. De una parte Góngora nos transporta a una edad primitiva, cuando los seres que pueblan la tierra son todavía semidioses y viven una vida pre-social. De otra parte, estos seres se achican ante la gran fuerza variada y elemental de la naturaleza, muy al contrario de los pastores de Garcilaso, para quienes ésta, reducida a una modalidad amena y apagada, sirve sólo de fondo. Alexander Parker, a quien debemos otro estudio igualmente iluminador del *Polifemo*,² explica la diferencia indicando que Góngora funde la tradición pastoril con otra más antigua todavía, el mito de la Edad Aurea, y que su Sicilia no representa la Arcadia post-virgiliana sino el primer período idílico de la existencia humana.

Sin embargo el poema se anuncia como inspiración de la musa pastoril:

Estas que me dictó rimas sonoras,
cultá sí, aunque bucólica Talía... (estrofa 1)

y Polifemo, al tomar la palabra, proclama rotundamente su identidad: « Pastor soy » (estrofa 49). También es cíclope, sí, con todo lo horrendo y desmesurado que esto implica; pero no por eso deja de manifestar rasgos tradicionales de los pastores renacentistas. Guarda ganados y produce alimentos de varias clases, siempre en asombrosa cantidad. Ya el Polifemo de Teócrito se había ufanado de la productividad de sus rebaños; de él el detalle pasó a Ovidio, fuente inmedia-

1. C. Colin Smith, « An Approach to Góngora's *Polifemo* », *BHS XLII* (1965), 217-38.

2. Alexander A. Parker, *Polyphemus and Galatea: a Study in the Interpretation of a Baroque Poem*, with verse translation by Gilbert F. Cunningham (Edinburgh University Press, 1977).

ta del poema de Góngora, y a Virgilio, quien lo introdujo en sus *Eglogas* sin referencia a Polifemo. De ahí se generalizó como tópico de la literatura pastoril, surgiendo, por ejemplo, en las palabras de Salicio en la *Egloga I* de Garcilaso. No podía faltar en el Polifemo gongoresco. (Como pormenor interesante podemos notar que aunque los demás pastores sicilianos guardan ovejas y esquilan lana, y aunque la crítica ha hablado en varias ocasiones de las ovejas de Polifemo y aun de sus vacas, Góngora sólo hace mención de sus cabras, género quizás más apropiado a las ásperas cumbres donde el gigante tiene su asiento).

También remontan a las versiones más antiguas de la leyenda otros dos rasgos que después se hicieron imprescindibles en los pastores de la tradición bucólica: Polifemo es amante desdenado, y es poeta, o cantor. En su librito sugestivo titulado *Pastoral*, Peter Marinelli señala como los elementos más constantes y característicos de la Arcadia el amor, la muerte y la poesía; de los cuales el más importante es la poesía, ya que fecunda los otros dos, y pasa de ser pura expresión emotiva a un reconocimiento de sí misma como arte lleno de potencias.³ Yo creo que algo de esta transición se puede notar en la canción de Polifemo en el poema de Góngora. Sabido es que esta canción, en la que el cíclope trata de persuadir a Galatea a que corresponda a su amor, ocupa un espacio mucho más reducido en Góngora que en las versiones anteriores. En Ovidio la canción es lo esencial del poema, y la parte narrativa, en boca de Galatea, sólo le sirve de marco. Si Góngora cambia las proporciones, dedicando a la canción nada más que 13 estrofas en un poema de 63, esto no quiere decir, en mi opinión, que el canto le interese menos, sino lo contrario. Presentándolo en medio de otros elementos quiere distinguirlo y ponerlo de relieve. El plano de la canción se destaca del plano de la narración, y la obra adquiere perspectiva. Dentro del poema grande, poema-relato, se nos llama la atención a otro poema, poema-súplica, que espera ser potente, en el sentido de ganar la voluntad de Galatea, y que en relación con el poema-relato funciona como una obra de arte frente a la realidad. Cabe quizás hablar de metapoésía, como ha hecho Robert Ball respecto a los versos finales del *Romance de Angélica y Medoro*.⁴

3. Peter V. Marinelli, *Pastoral*, The Critical Idiom No. 15 (London: Methuen, 1971), p. 43.

4. Robert Ball, «Poetic imitation in Góngora's *Romance de Angélica y Medoro*», *BHS LVII* (1980), 33-54.

La relación entre los dos poemas se señala de una manera inequívoca. Los señores Foster, en su libro sobre Góngora, notaron, pero sin agotar todas sus implicaciones, las tres estrofas iniciales en que Polifemo invoca a Galatea, y su estrecha correspondencia con las tres de la dedicatoria de Góngora a su patrón.⁵ En los dos casos se suplica la atención con el mismo verbo imperativo, «escucha». En los dos casos se refiere a dos ocupaciones habituales de la persona invocada, una activa y otra pasiva: el Conde de Niebla puede estar cazando u oyendo la música, Galatea o baila con las demás ninfas o duerme. Los dos invocados dondequiera que estén derraman luz. Y no es sólo en su dedicatoria que el poema de Polifemo, por así llamarlo, hace eco del de Góngora. Más de la mitad de su canción repite sustancialmente lo que sabemos ya por boca de Góngora. Alaba la belleza de Galatea empleando las mismas metáforas del cisne y del pavo real. Pondera la riqueza del cíclope con parecidas enumeraciones de sus diversos caudales. Su autodescripción reitera la comparación de su enorme cuerpo con un monte, y de su único ojo con la brillantez del sol. Las estrofas 43-63, que forman la primera parte del canto de Polifemo, presentan en forma concentrada gran parte del contenido de las estrofas 1-14 del poema entero, casi como un cajón dentro de otro cajón. ¿Por qué se repite Góngora así? No, por cierto, por falta de imaginación o de poder inventivo. ¿No será más bien que quiere parangonarse con Polifemo, y hacer resaltar a éste también como poeta?

Polifemo, entonces, es pastor, y es poeta; y quien dice poeta en el Siglo de Oro dice cantor. Y quien dice cantor piensa irremediabilmente en Orfeo. El recuerdo constante en la poesía renacentista de Orfeo, el arquetipo del poeta, el cantor de una música tan potente que ejerce su dulce influencia sobre toda la creación, es la más clara señal de aquel reconocimiento de la poesía como arte, con su propia función y su propia identidad, del que hablábamos antes. En nadie se da con más insistencia que en Garcilaso. El tópico es viejo ya en el tiempo de Góngora, pero éste sigue tratándolo en numerosos sonetos y poesías menores.⁶ Lo que se ha notado menos es que también aflora en el *Polifemo*. El gigante se vanagloria no sólo de

5. David William Foster and Virginia Ramos Foster, *Luis de Góngora*, Twayne World Authors Series No. 266 (New York, 1973), p. 108.

6. Véase Miguel Querol Gavalda, *Cancionero musical de Góngora* (Barcelona: Instituto español de musicología, 1975), pp. 38-40. Debo esta referencia a la amabilidad del profesor Robert Jammes.

su persona y de sus posesiones, sino también de su voz. Espera atraer a Galatea, si no por otra cosa, a lo menos por lo melodioso de su canto:

escucha un día
mi voz por dulce, cuando no por mía (estrofa 48)

y cuando le explica el origen del regalo que le va a ofrecer, contándole el naufragio del mercader genovés a quien albergó luego en su cueva, afirma que su música había sido potente hasta para tranquilizar la tempestad:

Yugo aquel día, y yugo bien suave,
del fiero mar a la sañuda frente
imponiéndole estaba (si no al viento
dulcísimas coyundas) mi instrumento (estrofa 55)

¿Qué es esto sino recuerdo de Orfeo? Su propio siglo no podía ignorarlo, y dos de sus primeros comentaristas, Pellicer y Salcedo Coronel, apuntaron la alusión;⁷ pero creo que no se ha comentado después. La comparación no debe sorprender demasiado, pues varias circunstancias equiparan a Polifemo con Orfeo. Los dos son semidioses: si Orfeo era, según la tradición preferida en España, hijo de Apolo, Polifemo lo es de Neptuno. Los dos son pastores, y cantan igualmente por amor frustrado. Escribe Pablo Cabañas de la armonía de Orfeo que «obra como elemento defensivo, como arma al servicio del semidiós en su lucha contra el destino, contra razones telúricas»;⁸ igual se puede decir de la música de Polifemo, que éste emplea como arma contra los efectos de su destino que le ha hecho incapaz de inspirar el amor.

Polifemo, entonces, en cuanto poeta y cantor, es un trasunto no sólo del mismo Góngora, sino incluso de Orfeo; o al menos así lo cree. Pero éste es el punto en que su apreciación de las cosas se separa de la de su creador, revelándose por lo tanto como falsa. Góngora había hablado ya, en la primera sección del poema, de la música de Polifemo. Había descrito su instrumento desmesurado, de no menos de cien cañas, que desde las versiones clásicas era invariable accesorio suyo; pero Góngora había introducido por primera vez una valorización del sonido que producía, calificándolo de «bárbaro

7. Véase Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, 2 tomos (Madrid, 1957), II, 631, 632.

8. Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española* (Madrid, 1948), p. 113.

ruido » (estrofa 12). Cuando Polifemo se pone a cantar, Góngora habla no de la dulzura sino del « trueno de la voz » (estrofa 45); y el efecto que produce en Galatea, lejos de seducirla, es dejarla « de temor no viva » (estrofa 44). Sus cabras, quizás por más acostumbradas, no se asustan tanto, pues siguen comiendo las uvas; pero precisamente en esto se diferencian tanto de los animales embelesados por Orfeo, como de las ovejas garcilasianas, que

al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando

(*Egloga I*)

Por lo visto no es Polifemo ningún auténtico Orfeo.

Parece dudoso, además, que realmente haya calmado la tempestad, pues a pesar de sus esfuerzos el navío sigue rompiéndose y vomitando en la playa los tesoros que llevaba dentro. Por otra parte, escuchemos en su totalidad la estrofa 12, donde Góngora había descrito detalladamente el efecto de los monstruosos albugues:

Cera y cañamo unió (que no debiera)
cien cañas, cuyo bárbaro rüido,
de más ecos que unió cañamo y cera
albugues, duramente es repetido.
La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo:
¡tal la música es de Polifemo!

Polifemo consigue precisamente lo contrario de Orfeo: en vez de encantar y atraer a las criaturas, las atemoriza y ahuyenta; en vez de tranquilizar tormentas, las excita. Lejos de ser un segundo Orfeo, resulta más bien un anti-Orfeo. Representa la inversión del mito.

Pidiendo prestada la terminología de la crítica reciente de la novela, podemos decir que las palabras del narrador omnisciente, quien es Góngora, confirman algunas de las aserciones de Polifemo y revelan como falsas a otras. En cuanto a sus poderes órficos, Polifemo resulta ser un « unreliable narrator », un narrador poco fidedigno. Por eso me parece equivocada la opinión de Robert Jammes, de que la voz del cíclope se ha suavizado realmente bajo el efecto del amor, y que Góngora recalca primero la barbaridad de su música precisamente para realzar después el contraste con el Polifemo

enamorado.⁹ Como hemos visto, la voz del gigante sigue tronando al emprender la canción. Además, la primera referencia a su amor —« Ninfa, de Doris hija, la más bella / adora »— sigue inmediatamente al horror cacófono de la estrofa 12, indicando claramente la contemporaneidad de las dos circunstancias. Se ha suavizado su carácter, de esto no cabe duda. Su cambio de genio es elemento íntegro en todas las versiones de la leyenda, y no hay motivo para dudar la sinceridad de su amor, ni su veracidad al recordar al genovés a quien recibió amistosamente en vez de cortarle la cabeza como a otros peregrinos anteriores. Pero Polifemo es un ente muy complejo, que no sólo contrasta con la pareja de enamorados, sino que está él mismo lleno de contradicciones: mortífero, y también productor de alimentos; físicamente repulsivo, y sin embargo comparable con el « mayor lucero » (estrofa 7); temible, y a la vez lastimoso. No debe extrañar, entonces, la anomalía de que, como ha notado Parker (p. 74), su música es horrenda mientras sus versos incluyen algunos de los más bellos del poema entero.

Polifemo es, desde tiempos inmemoriales, pastor, cantor, y tocador de un instrumento descomunal. Góngora introduce una novedad, insistiendo en el estruendo ahuyentador que produce. Góngora se separa también de su fuente ovidiana para seguir la versión italiana de Stigliani en todo lo que se refiere a la tormenta, al mercader genovés y al regalo de un arco y una aljaba de marfil que ofrece a Galatea.¹⁰ Se ha discutido bastante el motivo de este cambio. Yo quisiera sugerir que se ha efectuado no tanto por el arco y la aljaba, sino por la tormenta y la oportunidad que ofrecía de poner en juego el mito de Orfeo. Góngora oía aquí, quizás, otro pormenor dictado por su bucólica Talía. Reconocía en Orfeo un elemento esencial de la tradición pastoril que él iba perpetuando en su poema. Perpetuando, y deformando a la vez: Polifemo es pastor, poeta y anti-Orfeo. Como dice Robert Ball (p. 38), Góngora no rechazaba lo pastoril, sino que le daba nuevas interpretaciones. Estamos todavía, como tantas veces en la obra del cordobés, ante la antigua teoría de la imitación, que recoge, reproduce y se transforma, muchas veces superando el original para crear algo triunfalmente nuevo.

9. Robert Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux, 1967), p. 541.

10. Véase Vilanova, II 656-8, donde se da cuenta del importante descubrimiento por Dámaso Alonso de esta fuente del episodio.

Marinelli, al trazar la historia del género pastoril desde sus principios hasta nuestros días, recuerda el mito de Aretusa (p. 14). Era ésta para el mundo clásico a la vez la ninfa patrona de lo pastoril, y una fuente que manaba en Grecia para correr después bajo tierra y volver a surgir en Sicilia. Para Marinelli esta fuente simboliza lo que llama la constancia cambiante de la tradición pastoril: tercamente duradera, pero siempre dispuesta a renovarse en otros sitios y otras modalidades. Ovidio, seguido de Góngora, nos proporciona otro mito análogo en la metamorfosis de Acis. Más de una vez se ha dicho que Góngora termina algo bruscamente su poema, y que la transformación del cuerpo de Acis en río de aguas cristalinas parece no haberle interesado mucho. Yo, por mi parte, encuentro en esta transformación una de las mayores bellezas de la obra. Góngora nos devuelve al final a la franja marítima donde el poema había comenzado, y después del colorido vivo y opulento que domina en la mayor parte —la blancura deslumbrante de Galatea, el oro del trigo y de la miel, las purpúreas rosas, los labios carmesíes, la alfombra de flores primaverales— ahora volvemos a encontrar el argento y la plata del principio. Pero no se trata ya de la espuma infértil del mar, ni de la muerta ceniza del volcán, sino del río fresco, puro y vivificante en que se ha convertido Acis:

Sus miembros lastimosamente opresos
del escollo fatal fueron apenas,
que los pies de los árboles más gruesos
calzó el líquido aljófara de sus venas.
Corriente plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo flores y argentando arenas,
a Doris llega, que, con llanto pío,
verno lo saludó, lo aclamó río

(estrofa 63)

Símbolo, claro está, de muerte y resurrección, de la permanencia de las fuerzas vitales de la naturaleza; y símbolo también, si queremos verlo así, de la permanencia y transformación de la tradición pastoril en este magnífico poema de Góngora.

MARGARET WILSON DE BORLAND
Universidad de Hull