

EL EPISODIO DE POLIFEMO EN *LA CIRCE* DE LOPE DE VEGA.
MATERIA MITOLÓGICA Y EXPERIMENTACIÓN POÉTICA

FLORENCIA CALVO (Universidad de Buenos Aires)

CITA RECOMENDADA: Florencia Calvo, «El episodio de Polifemo en *La Circe* de Lope de Vega. Materia mitológica y experimentación poética», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXXI (2025), pp. 12-43.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.546>>

Fecha de recepción: 5 de julio de 2024 / Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2024

RESUMEN

En la fábula mitológica de «La Circe» Lope de Vega decide incluir el episodio de Polifemo y Galatea. El relato ocupa la mitad del canto II y es introducido por Ulises en el relato de sus aventuras en el palacio de la maga. En este trabajo nos proponemos ofrecer una lectura del fragmento que tenga en cuenta su relación con el poema mitológico en el que está inserto, con «La rosa blanca» —la otra historia mitológica del volumen—, con los dos poemas mitológicos de *La Filomena* y con la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. Todas estas obras han sido definidas como *epilios*, una matriz genérica identificada con la reflexión metaliteraria. Es por eso que vamos a atender a la estructura del episodio, a las descripciones y al manejo de la materia mitológica bajo la premisa de que estamos frente a un proceso de experimentación poética por parte de su autor.

PALABRAS CLAVE: *Epilio*; Lope de Vega; poesía barroca; fábulas mitológicas; Polifemo.

ABSTRACT

In the mythological fable of «La Circe» Lope de Vega decides to include the episode of Polyphemus and Galatea. The story occupies half of the second chant and is introduced by Ulysses in the account of his adventures in the magician's palace. In this paper we propose to offer a reading of the fragment that takes into account its relationship with the mythological poem in which it is inserted, with «La rosa blanca» —the other mythological story in the volume—, with the two mythological poems of *La Filomena* and with the *Fábula de Polifemo y Galatea* by Luis de Góngora. All these works have been defined as *epilios*, a generic matrix identified with metaliterary reflection. That is why we are going to pay attention to the structure of the episode, the descriptions and the handling of the mythological material under the premise that we are facing a process of poetic experimentation by the author.

KEYWORDS: *Epilio*; Lope de Vega, Baroque Poetry; Mythological Fables; Polyphemus.

A Melchora Romanos

INTRODUCCIÓN

En 1624 Lope de Vega publica *La Circe*, un volumen misceláneo similar en su estructura y en su contenido a *La Filomena*, aparecido tres años antes. Ambas son obras que no han recibido demasiada atención por parte de la crítica especializada hasta la última década del siglo xx, en la que Patrizia Campana [2000] las define como una potencial matriz de libros futuros del Fénix y advierte acerca de la necesidad de desentrañar el sentido presente en la estructura de dichos libros. Es también Campana [1998] quien enumera una serie de ejes que conforman el contexto de producción de este Lope de la década del veinte centrado en sus pretensiones cortesanas, su accionar en distintos frentes literarios (la poesía gongorina, la prosa cervantina, su teatro) y su construcción como un sujeto capaz de «exhibir su erudición y mostrar sus excelentes relaciones con literatos y mecenas de más influencia» (Campana 1998:16). Por su parte, algunos años más tarde Sánchez Jiménez [2018] propone llevar los límites temporales del ciclo *de senectute* acuñado por Juan Manuel Rozas [1990] hasta 1621; dentro de los elementos que marca como fundamentales en esos momentos destaca el desarrollo de un «refinamiento distinguido, apto para cortesanos y una moralidad profunda, en este caso neoplatónica» (Sánchez Jiménez 2018:283). En lo que entiendo es el último acercamiento de conjunto a este período, López Lorenzo [2023] fortalece el estudio de la máscara cortesana que pone en funcionamiento Lope en *La Filomena* y en *La Circe* y reformula las propuestas de lectura anteriores al profundizar en las relaciones con el campo literario, el espacio de la corte y las polémicas literarias y extraliterarias que apuntalan los dos libros. López Lorenzo [2023:29-31] define cinco fundamentales estrategias «editoriales y de autocanonización» que desarrolla Lope tanto en *La Filomena* como en *La Circe*, las cuales podemos resumir en: defensa y ataque a sus detractores, consolidación de una estética personal, relación de la máscara cortesana con el orden moral de la corte de Felipe IV, alardeo de una sociabilidad dinámica a través de la profusión de dedicatarios y novedad dentro del contexto editorial.

Todas ellas no solamente colaboran para una mejor intelección de ambas obras, sino que además funcionan como el punto de partida de cualquier análisis de las misceláneas que se quiera emprender.

De esta forma, la deriva crítica que va desde Campana hasta López Lorenzo pasando por Sánchez Jiménez nos ha enseñado que los abordajes a *La Circe* y a *La Filomena* se enriquecen si no se pierde de vista ni la inserción de cada una de las partes en un marco que les suma sentido, ni el funcionamiento de ambos libros como una totalidad, ni los contextos poéticos y políticos en los que aparecen. Así lo resumen de manera clara estas consideraciones de Sánchez Jiménez [2020a:6]:

Tanto la *dispositio* como la temática y estilo de estos volúmenes indican que *La Filomena* y *La Circe* constituyen dos expresiones de un mismo proyecto estético. La estructura de las portadas, la organización del material alrededor de fábulas mitológicas («La Filomena», «La Andrómeda», «La Circe», «La rosa blanca»), la inclusión de las *Novelas a Marcia Leonarda* (una en *La Filomena*, tres en *La Circe*), el espacio otorgado a la polémica y defensa *pro domo sua*, la atención a los círculos cortesanos, la adopción de algunos modismos cultistas, entre otros muchos rasgos, sugieren que estos dos libros fueron una apuesta estética de Lope para impresionar a los nuevos cortesanos y para conseguir una posición acorde a sus méritos.

En sintonía con estas ideas sostengo la necesidad de una lectura en común de las fábulas mitológicas de los volúmenes bajo la premisa de que un análisis que recorra los cuatro poemas no solamente permite establecer una teoría acerca de cómo Lope aborda la materia mitológica y evoluciona en su tratamiento, sino que además sirve para aportar sentidos a su autoconstrucción como autor en todos los órdenes planteados por López Lorenzo [2023:31]: «editorial, estético, filosófico-moral, social y “polemizante”». No hay, hasta este momento, acercamientos de conjunto a las cuatro fábulas mitológicas de ambos volúmenes, con excepción de la tesis de Campana [1998], quien, al realizar un recorrido por las distintas especies poéticas que se dan cita en *La Filomena*, da un primer paso en la confección de este corpus tras dedicar un capítulo a las dos fábulas mitológicas allí incluidas, «La Filomena» y «La Andrómeda», en un análisis comparativo con las dos de *La Circe*.¹ El criterio por el cual se guía Campana [1998:625]

1. De aquí en adelante me referiré a los libros como *La Filomena* y *La Circe* y a los poemas como «La Filomena» y «La Circe». Del mismo modo que Campana, considero poema mitológico solo la primera parte de «La Filomena».

para constituir este corpus de cuatro poemas excede la materia mitológica y así lo explica: «Hemos decidido ceñirnos a las fábulas mitológicas compuestas por Lope en octavas reales, es decir a los poemas que tanto desde el punto de vista estrófico como temático se acercan a los que están incluidos en *La Filomena*».²

Un análisis en conjunto de los cuatro poemas resulta fundamental aunque debemos estar atentos a que la apuesta por una lectura conjunta no anule la especificidad de cada uno de los poemas o su funcionamiento particular dentro de las obras que integran, equilibrio difícil de lograr como nos lo demuestran las novelas dedicadas a Marcia Leonarda, cuya tradición editorial ha retaceado los análisis en sus contextos de origen.

Así, la premisa del trabajo es que, a partir de esta serie de fábulas mitológicas, Lope de Vega intenta posicionarse frente a la lírica, la poesía épica y la narrativa de sus contemporáneos. También se propone intervenir en el debate acerca de la épica menor, la reelaboración de la tradición clásica y la construcción de una lengua poética específica. Intenta, además, sostener sus libros con una materia principal que, bien dirigida, reemplaza al contenido sacro.³ En *La Filomena*, una mirada atenta a los preliminares así lo confirma (Campana 1998:51; Sánchez Jiménez 2020b), mientras que en el prólogo de *La Circe* es el propio Lope quien lo explica:

En razón de la virtud de Ulises, resistiendo, por la obligación a Penélope, el loco amor de Circe, de quien algunos escritores dicen que fue hijo Telégono, que después le mató sin conocerle, mayor disculpa tiene que la que puede dar la poesía al príncipe de los poetas latinos haciendo a Elisa Dido tan deshonesto, habiendo sido mujer tan casta, como reprehende Ausonio; pero responda Horacio por la virtud de Ulises en la segunda epístola. (Vega Carpio, *La Circe*, p. 360)

2. Destaco y coincido con Campana [1998:627] en dejar fuera de la selección la segunda parte de «La Filomena» debido a que, como señala la estudiosa: «Es profundamente diferente a la que aquí nos aprestamos a examinar, tanto en el tono (se trata de una contienda literaria con notables acentos polémicos), como en la forma (silva métrica) y también en el argumento (que no es propiamente mitológico, aunque la contienda del tordo y el ruiseñor tenga como referente la de Marsias y Apolo)».

3. Recordemos al respecto lo que indica Sánchez Jiménez [2020:5-6]: «Literariamente, la apuesta principal de Lope en los primeros años del reinado de Felipe IV fueron dos libros que reúnen características que invitan a considerarlos como un conjunto, o al menos como una etapa estética coherente en la carrera del Fénix: nos referimos a *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). En primer lugar, son dos libros aislados en el contexto de la línea sacra que había adoptado Lope desde mediados del reinado de Felipe III, línea que, por cierto, estaba en consonancia con el sentimiento general de esa corte. [...] la perspectiva que podemos trazar es clara. *La Filomena* y *La Circe* dibujan un remanso laico en el torrente divino que Lope produjo en esos años».

Del mismo modo, los análisis de Xavier Tubau [2001] sobre *La Circe*, Elena Cano Turrión [2005] sobre «La rosa blanca» y el capítulo de López Lorenzo acerca de la dicotomía entre orden moral y máscara autorial en el personaje de Ulises [2023:123-174] van en línea con estas consideraciones.

Por último, no escapa a las reflexiones establecidas sobre estos poemas ni a las que ocuparán este trabajo que tanto «La Filomena» como «La Andrómeda», «La Circe» y «La rosa blanca» poseen una potencialidad metapoética que habilita esta serie de sentidos que van más allá de las relaciones argumentales o intertextuales con la tradición clásica. Esa es la línea por la que deben incursionar las lecturas sobre las cuatro fábulas en conjunto y las que se realicen de cada poema en particular. Toda intervención de la materia mitológica es así portadora de otros significados que, como marcábamos más arriba, discurren en diversos niveles textuales y extratextuales. Así lo explica Mercedes Blanco [2010:48-49]:

La fábula [mitológica en general] está pues vinculada con la crítica y la teoría poéticas, en unos breves años de controversia apasionada sobre cuestiones formales, en que los eruditos argumentos en torno a la imitación poética, al mejor estilo, a la dificultad y a la oscuridad legítimas o ilegítimas, son armas arrojadas en la lucha de individuos y grupos por el prestigio literario. La fábula, que fácilmente puede ser investida por contenidos metapoéticos, como se verifica de modo patente en el caso de Orfeo, patrón de la poesía, parece ser por entonces la posición en torno a la cual se combate, el terreno en que un poeta puede esperar prevalecer sobre sus rivales.

Por su parte, Sofie Kluge [2012:170-171], al caracterizar el epilio barroco, la matriz genérica más cercana para estas composiciones, indica que:

De todo esto se colige que el epilio áureo se consolidó como forma mitográfica poética y género autónomo exactamente en las tres primeras décadas del siglo XVII. Resucitado por los poetas renacentistas para dar cuerpo a un sentimiento petrarquista, paráfrasis emocionalista, digamos, de las *Metamorfosis* u otras obras ovidianas, la mitografía poética venía ahora, en el período barroco, a ser «metamítica» o reflexiva.

Ambas citas aportan aún mayor complejidad a los cuatro poemas de las misceláneas y dejan abierta la posibilidad de un análisis que sume a las otras variables las metaliterarias. Estos acercamientos ahondan en las relaciones con la materia

mitológica, con las matrices genéricas que la vehiculizan y con la construcción de un sujeto autorial que va dejando huellas que permiten extrapolar su posición frente a los problemas propios del género y del contenido que ha seleccionado para transformar en poesía.

MATRIZ GENÉRICA Y EXPERIMENTACIÓN

La hipótesis general de la que partimos es que en los cuatro poemas, el Fénix experimenta con la materia mitológica no solo temáticamente sino también con el objetivo de consolidar su figura autorial en sintonía con los procesos generales de ambas misceláneas. Esto es posible por las características metapoéticas de la matriz genérica elegida. En Calvo [2021] indagamos cómo en la primera parte de «La Filomena» se muestra una intervención particular en los espacios canónicos de la poesía pastoril a partir de representar en ellos la escena de la violación de la doncella. En este poema, además, otro elemento fundamental es el personaje de Silvio: creación exclusiva de Lope y pastor enamorado de Filomena, a la que le dirige un canto en el que la crítica ha visto puntos de contacto con el canto de Polifemo (especialmente Matas Caballero 2005:153-181). Silvio, además, es el protagonista de una metamorfosis en delfín que da pistas sobre la relación del poeta con la materia mitológica y su voluntad de insertarse en el linaje de escritores de metamorfosis con una historia propia. En el caso de «La Andrómeda», lo interesante reside en la puesta en cuestión de los códigos descriptivos femeninos del petrarquismo, en la estructura encadenada de las historias mitológicas que tienen como protagonista a Perseo y en la centralidad del mar, que remite asimismo al espacio elegido por Silvio para morir y transformarse en delfín en el poema de Filomena (Calvo 2023).

La elaboración de una poética personal en relación con las metamorfosis como línea de análisis es también el eje de «La rosa blanca». En este poema, el último de los cuatro, las diversas historias que se van ensartando y que tienen como protagonista a la diosa Venus se completan con la invención ya no de un personaje, sino de una historia mitológica entera que explica el origen de la flor (Calvo 2024).

Siguiendo estas interpretaciones, nos detendremos en esta ocasión en la historia de Polifemo y Galatea que ocupa el canto II de «La Circe» entendiendo que ella funciona como un epilio allí inserto. En *La Filomena* la mayoría de la crítica coinci-

de en señalar que, además de los fragmentos exclusivamente dedicados a la polémica con la nueva poesía como la serie de epístolas en prosa entre «un señor de estos reinos» y Lope,⁴ una posible respuesta del Fénix a la novedad instalada por Góngora a partir de sus grandes poemas es la experimentación con la materia mitológica. De ahí la inclusión en la miscelánea de 1621 de la historia de Filomena y de Andrómeda, y la elección del título global del volumen. En *La Circe* ocurre algo similar: los intercambios teóricos continúan en la carta sexta a «un señor de estos reinos», que responde a una suerte de “epistolario” autónomo entre Lope y Diego de Colmenares, si bien la fuerza de las fábulas mitológicas sigue siendo uno de los ejes rectores. En sintonía con estas ideas, Mercedes Blanco [2008:52] afirmaba que:

Más que demostrar a los demás que sus opciones estéticas y que los que admiran a Góngora están equivocados, Lope necesita demostrárselo a sí mismo. Creemos que sin la ambigüedad de sus propias opiniones y la inquietud que de ellas resulta, no se explica que toda su obra o al menos la obra no dramática a partir de *La Filomena* publicada en 1621 y *La Circe* de 1624 esté como habitada por el fantasma de Góngora.

La estudiosa también se detiene en la elección de la matriz genérica como novedad en Lope: «Así, el nuevo cultivo de la fábula mitológica tiene sentido sobre todo, ya lo vio Joaquín de Entrambasaguas, como emulación del *Polifemo* y prueba de la erudición que sus adversarios le niegan» (Blanco 2008:54). Por su parte, esta mirada hacia un Góngora triunfal implica mucho más que un éxito como poeta. Recordemos, siguiendo a Ponce Cárdenas [2010:33], que «con la composición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* Góngora daba a sus contemporáneos una respuesta “calimaquea” a la cuestionable centralidad de la epopeya en el discurso teórico sobre la poesía». El triunfo de Góngora era absoluto como poeta y como innovador de un género ya agotado.

En *La Circe* Lope va un paso más allá y hace explícita en su praxis poética, ya no teórica ni de preceptiva, la presencia de Góngora al incluir directamente el mismo episodio mitológico. En este gesto la crítica ha leído coincidencias y diferencias entre Lope y el poeta cordobés: en la apropiación de la historia, en la reelaboración de Ovidio o en la inclusión de materia odiseica y virgiliana.⁵ Así, variables argu-

4. Remito para estos textos a la edición de Pedro Conde Parrado [2020].

5. Galindo Esparza [2015:277-278] es quien mejor sintetiza y explica estas relaciones con los textos previos: «Por unos momentos Lope deja de lado la *Odisea* para recrear a Ovidio, quien había aunado la materia odiseica y la reelaboración virgiliana. Se crea de este modo una interesante cade-

mentales, léxicas, retóricas y de adaptación del relato van anudando la relación entre estos dos poetas y sus octavas de temas similares.

Sostenemos entonces, amparados en el giro metapoético propio del género —cuyo posible funcionamiento ya se describió en los otros tres poemas mitológicos—, que los mecanismos que lleva adelante el sujeto autorial para incluir el canto del cíclope y el lamento de Galatea tienen como finalidad no la comparación directa con Góngora, sino una competencia en otro terreno: el desplazar la materia polifémica del centro del canon de lo mitológico y quebrar el monopolio del personaje por parte de la fábula gongorina.⁶

Y no solo el monopolio del personaje sino una posible relación estrecha entre poeta y personaje si acordamos con las siguientes afirmaciones de Vélez Sáinz [2010:225]:

En resumen, en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora realiza una autorrepresentación de sí mismo como poeta y de su arte. Al igual que hacen Lope, Quevedo, sor Juana, Garcilaso y otros muchos poetas de nuestro Siglo de Oro, la figura de Góngora como persona aparece dentro de su obra, con lo que parece que busca confundir intencionalmente al lector entre la imagen de sí mismo y la del personaje que describe.⁷

Como sabemos, «La Circe» está dividida en tres cantos, al igual que «La Filomena» y en contraste con «La Andrómeda» y «La rosa blanca», que tienen una es-

na de influencias en virtud de la cual el episodio del Cíclope vuelve con Lope al contexto del que era originario: las aventuras épicas de Ulises. Sobra decir que nuestro autor tiene también muy presente la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613) de Góngora: es aquí donde se distingue con más intensidad ese anhelo de emular al maestro culteranista. El mito del gigante enamorado atraía especialmente a Lope, pues también su novela *La Arcadia* incluía una versión, muy similar a la de «La Circe». Góngora, por su parte, se había inspirado también en las *Metamorfosis*. Por todo esto, los textos sobre Polifemo de los tres autores —Ovidio, Góngora y Lope— presentan desarrollo y tratamiento paralelos, incluso en ocasiones expresiones iguales».

6. Podría pensarse que, paradójicamente, al realizar esta operación lo que logrará Lope es colaborar con la consolidación de la figura de Góngora en la historiografía literaria inmediata y su ubicación dentro del canon como el «Homero español».

7. Es interesante que Vélez Sainz [2010:225], para fortalecer su teoría, indique que Lope, en el verso «gigante del Parnaso que en tu llama» de su soneto «Canta cisne andaluz», también ve esa identificación entre el poeta y Polifemo: «El apelativo “gigante” dentro de la realidad idealizada del Parnaso de los poetas, más que indicar admiración, puede llevar encerrada una crítica a la disonancia y al exceso en un poeta como Lope que, además, presenta un modelo de poesía comedida, llana y cercana. La exageración de la poética gongorina queda reflejada en la gigantez del mismo autor». Otra lectura sobre las posibilidades metaliterarias de la fábula la podemos encontrar en Plagnard [2011].

estructura de octavas seguidas más parecida a la fábula gongorina, como indica Campana [1998:624]:

Dos maneras principales se aprecian en las fabulas mitológicas de la producción lo-piana; por un lado encontramos poemas extensos divididos en tres cantos (la primera parte de «La Filomena», de 1360 vv., y «La Circe», de 3312 vv.), y por el otro poemas más cortos («La Andrómeda», de 784 vv., y «La rosa blanca», de 872 vv.), sin divisiones internas y más próximos en extensión al ejemplo gongorino.

Sin embargo, en «La Circe» esta estructura tripartita no posee las mismas características que en el poema «La Filomena», en donde una lectura atenta de los cambios de espacio y tiempo confirma la teoría de que es una partición en cantos condicionada por la estructura de las obras dramáticas. Creemos que «La Circe» solo en apariencia participa de una estructura tripartita. Si acordamos con la crítica, que, con matices desde Martinenche [1922] hasta López Lorenzo [2023:124], determina que el nudo del poema se encuentra «en el empecinamiento de Lope por hacer que los lectores de la fábula de *La Circe* —la fábula mitológica más larga de todo el siglo XVII, con 3.312 versos— anuden siempre la historia ovidiana a un plano moral», debemos entender que la estructura acompaña y privilegia esa intención. Por eso el canto I funciona como una introducción a la virtud de Ulises, al espacio de Circe y anticipa la tensión que va a tener como epicentro el canto III.⁸ En el medio, las diferentes aventuras que ha protagonizado el héroe hasta allí, relatadas en su discurso frente a la maga en una acción de organización similar a la que se propone para las aventuras de Perseo en «La Andrómeda». La distribución de la materia en la segunda mitad del canto I y en el II está más cercana a la que se presenta en los poemas sin divisiones de «La Andrómeda» y «La rosa blanca», ya que los núcleos narrativos están reordenados y encadenados por Ulises como parte de sus peripecias previas a la llegada al palacio. Ahora bien, si la verdadera intención del poema es la necesidad de explicar la historia del griego y de Circe en clave moralizadora, con el objetivo que sea, podemos afirmar que las tres historias incluidas aquí dan el marco para esta moralización, otorgan el barniz mitológico al poema y garantizan la presencia de la tradición clásica y la máscara erudita del poeta, pero no constituyen el núcleo del poema, sino un marco para la verdadera historia que es la construcción de Ulises como varón virtuoso.

8. Para la estructura del poema, consúltese Galindo Esparza [2015].

so.⁹ Amparado por la propia estructura enunciativa del relato homérico, podríamos pensar que la inserción de las tres historias previas a la llegada al palacio de la maga funcionan como una gran *digressio* para demorar el encuentro entre Ulises y Circe. Recordemos esta octava del canto I, previa al relato uliseo e inmediatamente posterior a «Ya mira Circe a Ulises sin recato / (quien tierno mira blandamente ruega)»:

En rico estrado, sin guardar, se sientan,
lo que se debe a las honestas damas;
ellas mirando la hermosura aumentan,
y ellos de amor las encendidas llamas;
con privación los griegos se contentan,
y como suelen por las verdes ramas
las tórtolas gemir arrullos tiernos,
llaman breve esperar siglos eternos. (*La Circe*, I, vv. 881-888)

El canto II está dedicado a la figura de Polifemo. De sus ciento seis octavas, cuarenta y nueve relatan el amor del cíclope por Galatea, la muerte y metamorfosis de Acis y —lo que es una innovación de Lope— un lamento de Galatea frente a la pérdida de su amado. En las cincuenta y siete octavas restantes se desarrolla la aventura de Ulises y sus compañeros en la cueva del gigante. La primera parte de este canto recrea la materia ovidiana en una selección similar a la de Luis de Góngora; veamos de qué modo. Las dos primeras octavas del canto II comienzan con la descripción de Sicilia:

Reina del mar Mediterráneo, mira
Sicilia a Italia por espacio breve,
que de ella a viva fuerza la retira,
y a sus montañas fértiles se atreve;
aquí por varias partes fuego espira
vestido un monte de perpetua nieve,
imagen natural de la hermosura,
alma de vivo fuego en nieve pura.

9. López Lorenzo [2023:123-173], en el capítulo de su libro ya citado dedicado a Ulises, sostiene que en la descripción y en el comportamiento del personaje puede verse «un espejo de doble cara» desplegado en lo moral y en la construcción de la máscara autorial que se identificaría con Olivares y con el propio poeta respectivamente.

Por varias sendas, prados y caminos
 corre Aretusa, hermosa y diligente,
 al mar con los coturnos cristalinos,
 por belleza deidad, por rigor fuente;
 tocar parecen los celestes sinos
 tres puntas en triángulo eminente
 de Paquino, Peloro y Lilibeo,
 prisiones del intrépido Tifeo. (II, vv. 1-16)

Los dieciséis versos construyen el espacio mediante una acumulación de referencias geográfico-mitológicas ya cristalizadas para su descripción: Sicilia, Italia, el monte que «por varias partes fuego espira», los promontorios de Paquino, Peloro y Lilibeo como marca de la presencia subterránea del gigante Tifeo, que le da su forma triangular a la isla. No existe aquí el juego gongorino sintáctico y semántico entre la doble mitología posible para el Lilibeo: «bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo» (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 27-28). El espacio se arma desde una construcción de opuestos en donde la blancura ya no está dada por la espuma del mar como en el poema gongorino, sino por la «perpetua nieve» que viste «un monte», lo que sirve para adelantar una oposición que, como veremos, se dará a lo largo de todo este episodio: «alma de fuego vivo en nieve pura».¹⁰

El otro elemento mitológico que caracteriza el paisaje es la remisión a la metamorfosis de Aretusa en fuente, ocurrida en Sicilia:

Además otros cuentan mediante fábulas que Alfeo fue un hombre admirablemente dedicado a la caza que en una ocasión se enamoró intensamente de Aretusa, también ella misma cazadora. Como Alfeo la hubiese pedido en matrimonio y ella rechazara continuamente la boda con él, se dirigió a Ortigia, no lejos de Siracusa, y se dice que allí fue convertida en la fuente de su nombre en el lugar en donde suplicó a Diana, de la que era compañera, [para] poder evitar de cualquier manera aquella boda, según atestigua Ovidio en el libro V (618-20) de las *Metamorfosis*. (Conti, *Mitología*, p. 639)¹¹

10. Para las posibles fuentes de Lope en la descripción de Sicilia, véase Muñoz Cortés [1962:VIII]: «Lope descompone la descripción de la isla en dos momentos, separándolos por una descripción de caza, brillante, acumulada, movida». De todas formas, nuestro análisis propone tres momentos en la descripción de la isla.

11. Lope ya ha utilizado esta historia de la ninfa metamorfoseada en fuente como una metamorfosis posible para Filomena anticipando la violación de Tereo en «La Filomena»: «Huye, tímida vir-

Las dos primeras octavas, en realidad, solo brindan un marco para lo que vendrá después y repiten el saber establecido sobre la isla: su epíteto de reina del mar Mediterráneo, sus características geográficas, las nieves eternas, la erupción volcánica y la fuente de Aretusa. Características generales de Sicilia que podemos encontrar, por ejemplo, en *Le Relationi Univerzali* (1596) de Giovanni Botero. Ulises es su enunciador aparente pero legitima la descripción del lugar como testigo de ese paisaje al que lo lleva el encadenamiento de sus desventuras, que viene relatando desde el canto anterior:

Aquí me trujo mi contraria suerte,
por donde mira la feroz Cartago,
a darme más desdicha y menos muerte
que pudo el lestrigón y el lotofago. (II, vv. 17-20)

Este sujeto poético complejo refuerza su descripción a través de la mirada:

Veo una isla, de Sicilia enfrente,
de solos animales habitada
y de algunos pastores, pobre gente,
que hay de Calabria allí breve jornada;
tiene fácil el puerto y una fuente
de laureles y mirtos coronada,
que, dividida en diferentes venas,
adonde coge flores deja arenas. (II, vv. 25-32)

Comienza así una segunda descripción del lugar que no registra ningún topónimo ni ningún nombre de personaje mitológico, y que se acerca a las figuras tópicas del *locus amoenus*, llevando al lector a los códigos de la literatura pastoril más canónica:

Sin aferrar las áncoras surgimos,
y por la verde y libre selva entramos,
revestida de hiedras y racimos,
que formaban doseles de los ramos;

gen, y refrena / su error antes que Febo se trasmonte, / o pide al cielo, en tanto mal confusa, / laurel de Dafne o fuente de Aretusa» (Vega Carpio, "La Filomena", vv. 109-112).

a los silbos y voces que le dimos
correspondientes ecos escuchamos:
que la repercusión de nuestro acento
al mar pudo dar alma y voz al viento. (II, vv. 33-40)

En este nuevo espacio, plagado de voces, de murmullos y de ecos se introduce un nuevo narrador que reemplazará a Ulises. En este universo pastoril, en el que se incrusta una escena venatoria, hace su aparición un pastor-soldado:

No soy, como pensáis, famosos griegos,
pobre pastor, que soy también soldado;
yo vi la guerra y los troyanos fuegos,
a Hétor muerto, a Menelao vengado;
de Policena los humildes ruegos,
y a Pirro en sangre y en dolor bañado,
de su valor y edad hazañas feas,
y fugitivo con su padre a Eneas. (II, vv. 81-88)

Este nuevo narrador a quien se le cede la voz del relato no tiene nombre pero remite al personaje virgiliano de Aqueménides, retomado también por Ovidio, y logra, como indica Galindo Esparza [2015:278], que «el episodio del cíclope vuelve con Lope al contexto del que era originario: las aventuras épicas de Ulises». Su caracterización como soldado y la enumeración que realiza en los versos citados de los héroes de la guerra de Troya quiebran ese *locus amoenus* pastoril incipiente descrito por Ulises, y esboza las posibilidades de mezcla genérica que propone el epilio. Este personaje vuelve a ofrecer una caracterización del espacio, ahora como preludio del canto de Polifemo, lo que constituye la tercera descripción de la isla:

Esa vecina isla es Siracusa,
habitación de cíclopes gigantes,
gente sin ley, república confusa,
a los fieros bragmanes semejantes;
de las tirrenas ondas circunfusa,
parece que la cierran tres Atlantes;
si bien nadie se atreve a su conquista,
que causa espanto, desde lejos vista.

Estos son los ministros de Vulcano,
que a Júpiter forjaban en su monte
los rayos, por quien hoy Briáreo tirano
yace en las negras aguas de Aqueronte.
De la Tierra y del Cielo soberano
dicen que fueron hijos Harpes, Bronte,
Esterope y Piragmon el desnudo,
autor de la celada y el escudo. (II, vv. 97-112)

Ahora Sicilia es Siracusa, ya no es la armónica conjugación de opuestos fuego-nieve o la coexistencia de geografía y mitología sin sobresaltos del comienzo; tampoco el espacio pastoril-venatorio de la mirada de Ulises. Desde la experiencia del soldado corintio abandonado y más acorde con la historia que vendrá, es un espacio anómico que alberga a los cíclopes. Además, para reforzar lo hiperbólico de la descripción los tres promontorios se describen bajo la metáfora de tres atlantes, lo que se complementa con la derrota del gigante Briareo y con la mención de los cíclopes de la fragua de Vulcano bajo el Etna, forjadores del rayo, el trueno y el relámpago para el rey de los dioses. Estos cíclopes no son los pastores, sino que provienen de otra tradición. Sin embargo, en estas dos octavas, la mitología aparece mezclada y no respeta ningún tipo de rigurosidad, es solo una acumulación de imágenes y de personajes para preparar el espacio de Polifemo.

Este nuevo narrador será también el encargado de realizar la descripción del gigante, que comprende tres octavas. Aquí la primera de ellas:

Pero de todos estos, apartado
vive en un alto monte Polifemo,
que, mirándole, no he determinado
cuál es el monte, y de mirarle temo;
que, puesto que se ve proporcionado,
la frente mide con su verde extremo,
tanto, que el monte de árboles se vale
sobre las peñas porque no le iguale. (II, vv. 113-120)

Pese a que la comparación hiperbólica con un monte «se halla en casi toda la tradición de la leyenda de Polifemo» [Alonso 1961:73], tiene como referente inme-

diato la octava siete de la *Fábula de Polifemo y Galatea* gongorina.¹² Ponce Cárdenas [2010:203] explica que «en el pasaje gongorino se funden distintos tipos de híperbaton, el *paréntesis* (como en Virgilio *Eneida*, I, 643-644), la variada *anástrofe* («un monte eminente / era este cíclope», «de Neptuno / hijo fiero») y la *distensión* sintagmática («este [...] cíclope»)). En el caso que nos ocupa, la dificultad no es en absoluto sintáctica, sino que reside en la ruptura semántica de la comparación al presentarse como una percepción sensorial de quien está relatando la historia. De ese modo, así como Ulises miraba la isla para ofrecer su descripción, el soldado corinto observa a Polifemo para llevar adelante la comparación tópica con el monte. Sin embargo, no solo es incapaz de hacerlo, sino que además teme hacerlo. Podemos pensar, entonces, que mediante este mecanismo en realidad se está mostrando el agotamiento de la comparación. Si el Polifemo gongorino innovaba en ella explorando las posibilidades sintácticas en la construcción de la dificultad, este poema abandona toda capacidad de describir y plantea directamente la imposibilidad de determinar cuál es Polifemo y cuál el monte. Así, el gigante queda resuelto en un monte más: «y es tal la pesadumbre de su exceso, / que se queja la mar de que no puede / dos montes sustentar de tanto peso» (vv. 122-124).

La descripción luego se detiene en el rostro del gigante, en su barba y su cabello y retoma, de algún modo, las imágenes del espacio pastoril marcado por Ulises: «no hay yedra que pared de muro enrede / como la barba y el cabello espeso» (vv. 125-126). Y en su ojo que «imita al cielo mientras duerme Apolo» (v. 128), volviendo a introducir referencias mitológicas, que, después de las descripciones de Sicilia, habían desaparecido.

Los dos primeros versos de la octava siguiente continúan con la imagen del cabello del cíclope, ahora a través de su peine. Esta intención de ordenar la despropiedad de su imagen denota cierto humor y sirve como término de contraste con los seis versos restantes:

Un peine tiene que de juntas cañas
hizo para igualarse las guedejas;
que a una ninfa crüel de estas montañas
le *dice* enamorado tiernas quejas;

12. «Un monte era de miembros eminente / este (que, de Neptuno hijo fiero, / de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor lucero) / cíclope, a quien el pino más valiente / bastón le obedecía tan ligero» (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 49-52).

tanto, que entre unos lirios y espadañas,
escuchándole solas sus ovejas,
dicen que al son de su zampoña un día
estos rústicos versos le *decía*: (II, vv. 129-136)

Encadenada con la voluntad de mejorar su imagen, entra al poema la figura de Galatea como destinataria de sus «tiernas quejas». Nuevamente, la octava se complica en la situación de enunciación. El cíclope clama enamorado en medio de un espacio casi ideal, entre lirios y espadañas y volviendo a las convenciones de la literatura pastoril, pero quienes lo escuchan son solo sus ovejas. En la octava hay tres *verba dicendi*, dos cuyo sujeto es Polifemo y uno impersonal que funciona como transmisor del canto: «dicen que al son de la zampoña un día». No hay demasiadas precisiones acerca de este canto, salvo el instrumento con el que se acompaña. Alguien escucha el canto de Polifemo y luego lo transmite para que el soldado pueda reproducirlo frente a Ulises, y este frente a Circe.¹³ Al gigante, del mismo modo que a los pastores garcilasianos, solo lo escuchan sus ovejas; sin embargo, toda la serie de narradores es capaz de reproducir su historia y su canto a tal punto que en este poema el discurso de Polifemo ocupará veintitrés octavas, frente a las trece de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Estas octavas, que constituyen casi la mitad del episodio, poseen también una estructura interna. Las primeras trece están dedicadas a la descripción de la ninfa por parte del cíclope. Este retrato continua con la acumulación de los tópicos descriptivos del petrarquismo del mismo modo que han sido utilizados en las descripciones de Progne, de Filomena y de Andrómeda: se exploran todas las posibilidades en lo que se refiere a términos de comparación, a las imágenes y a las metáforas. Por otro lado, es importante marcar que es una descripción que está íntimamente ligada a la percepción de Polifemo, que es el yo poético encargado de enunciar la belleza de la ninfa.

Así, en varios lugares podemos encontrar que las afirmaciones están relativizadas desde el punto de vista de la primera persona, que recurre a verbos de visión o de parecer. Un ejemplo lo encontramos en esta comparación con la leche de Amalteia (las cursivas son nuestras):

13. Una síntesis de los sistemas de enunciación de todo el poema puede verse en López Lorenzo [2023:170].

¡Oh, más hermosa y dulce Galatea!,
que entre las mimbres de la encella helada
cándida leche pura de Amaltea,
que en el cielo formó senda sagrada,
más blanca *me pareces*, aunque sea
de tus hermosas manos apretada; (II, vv. 137-142)

O cuando recurre, para la descripción del rostro, al cruce entre el blanco y el rojo repitiendo la misma oposición planteada en la primera descripción de Sicilia entre el sol y la nieve:

¡Oh ninfa más hermosa que *a mis ojos*
las verdes cañas de alcacer que nace,
pasados del invierno los enojos,
cuando esta pura nieve el sol deshace!;
blanco jazmín entre claveles rojos,
menos *a quien te mira* satisface,
que tu boca amorosa, cuando iguales,
muestra la risa perlas y corales. (II, vv. 145-152)

Y aún más:

Yo *he visto* de mastranzos guarnecido
este arroyuelo, que la mar espera;
mas no tienen *olor*, aunque pisados,
como tus miembros, de color cansados. (II, vv. 157-160)

El juego visual sirve entonces para la primera descripción de la ninfa. Además, su piel, su rostro, sus manos y, por último, sus pies son descritos desde la acumulación o la hipérbole, lo que habilita pensar una puesta en cuestión de los códigos del petrarquismo:

Si miro alguna cándida azucena,
se me acuerdan tus pies, cuando desnudos (II, vv. 161-162)

Si sumamos a esto que quien enuncia todos esos rasgos, aclarando que tienen que ver con su punto de vista, es un cíclope que posee un solo ojo, podemos arriesgar que Lope ha ido un paso más allá en la acumulación de los tópicos establecidos para la descripción de la belleza femenina al mostrarlos como una suerte de juego metaliterario. De algún modo este juego es el inicio de un camino de hipótesis, acumulaciones y metaforizaciones extremas que nos llevará a la posibilidad de cantar la espuma de la lavandera Juana de Tomé de Burguillos.¹⁴

Continúa luego la construcción de un *locus amoenus* a medida de la ninfa. En este sentido, la descripción de Galatea recorre en las octavas siguientes elementos ya presentados, pero proponiendo nuevos términos de comparación. Una vez más se alude a la risa de la ninfa, a sus pies o a la combinación de colores de su rostro, pero desde ángulos diferentes. La risa se confunde con los sonidos de una fuente pura en la orilla amena, con reminiscencias de la fuente de Aretusa que daba marco al canto todo:

Sale una fuente en esta orilla amena,
jamás tocada de animales rudos,
y aquellos golpes con que vuelve arriba
me parecen tu risa fugitiva. (II, vv. 165-168)

El *locus amoenus* se teje a partir de la utilización de una red de referencias mitológicas. Recurso que, como decíamos más arriba, no está del todo trabajado en este segundo canto y que será ampliamente explotado en «La rosa blanca». La decodificación de estas referencias necesita un lector familiarizado con ellas:

Calle la flor azul del verde lino,
calle este monte, cuando vuelve Apolo
su nieve en plata en el ardiente signo,
que fue del griego Alcides triunfo solo; (II, vv. 169-172)

14. Este planteo se refiere exclusivamente a una perspectiva metaliteraria que habilita el elogio poético de la espuma en sí misma, término cristalizado de comparación para la belleza femenina y además una de las rimas preferidas por la poesía gongorina. De ninguna manera tiene que ver con la «lectura prejuiciada» planteada por Arellano [2020].

El cíclope pide silencio a algunos elementos del paisaje: a las coloridas flores del lino, en contraste con el verde de la planta, y al monte que ve derretir sus nieves por el sol. Mediante la referencia a Apolo y al signo zodiacal de Cáncer se indica la llegada del verano.¹⁵

En la segunda parte de la octava se introduce el centro de ese espacio: el arroyuelo cristalino, que —del mismo modo que el río Pactolo se convierte en aurífero a partir de la leyenda del rey Midas, quien se lava allí— deviene engendrador de perlas al mojar la ninfa sus pies de marfil:

murmure este arroyuelo cristalino,
del marfil de tus pies lidio Pactolo,
pues que, bañando en él mayor tesoro,
engendra perlas por arenas de oro. (II, vv. 173-176)¹⁶

La descripción del espacio continúa en esa línea y reitera imágenes codificadas para aludir a partes del cuerpo de Galatea: «rayos de cristal tus blancas manos», «en tu rostro jazmines y claveles» o la superación del perfume de la rosa de Venus: «aunque de Venus el rosal presuma».¹⁷ Esta acumulación de metáforas y comparaciones —más adelante Galatea será término de comparación de la miel, de una becerrilla tierna y lozana o con una rosa— refuerza la idea de un discurso poético que intenta agotar todos los términos y los recursos existentes y conocidos para concretar la descripción femenina.

15. En nuestra lectura, «ardiente sino / que fue del griego Alcides triunfo solo» remite a la castración del cangrejo enviado por Hera para entorpecer la misión de Hércules (Alcides) de matar a la hidra de Lerna. Así, «que fue del griego Alcides / triunfo solo» podría referirse a que en este trabajo Iolao ayuda a Hércules tal como señala Conti (*Mitología*, p. 485): «Cuentan mediante fábulas que Hércules se sirvió de la ayuda de Iolao como auriga pues había llegado en un carro allí tras haber ayudado a la hidra un enorme cangrejo al que Hércules pisó, pues Iolao llevó hasta Hércules tizones encendidos de un bosque cercano que había incendiado. Pero creyeron que este trabajo habida cuenta de que Hércules había sido ayudado por Iolao no fue aceptado por Euristeo entre los doce». Aquí, por el contrario, mediante este verso se opta por reafirmar la acción individual de Hércules.

16. Dámaso Alonso [1962:444] interpreta estos elementos casi como trasposiciones directas de Góngora a Lope sin problematizar esta dialéctica: «No obstante, al cantar ahora el gigante lopesco sentimos cómo han pasado a él los elementos esenciales que había en la representación de Góngora (arena, pies de Galatea, concebir o engendrar perlas)».

17. Es interesante que la superación del «rosal de Venus» llegará poéticamente en «La rosa blanca» con la invención de una nueva mitología para otro tipo de rosa.

Pero un recorrido metapoético debe detenerse en las octavas veintitrés y veinticuatro, porque allí hay otro diálogo con los criterios descriptivos. Galatea vence el vuelo de «la limpia garza / cuando baja el azor, rayo de pluma» (vv. 177-178), esbozo de una escena de cetrería que nos lleva inmediatamente a la *Soledad segunda*:

el Neblí que, relámpago su pluma
rayo su garra, su ignorado nido
o lo esconde el Olimpo, o densa es nube
que pisa, cuando sube
tras la garza argentada el pie de espuma.
(Góngora, *Soledades*, vv. 745-749)¹⁸

Pero que también nos lleva a la construcción del espacio en el que Acis se lava las manos en la fábula gongorina:

Caluroso al arroyo da las manos
y con ellas las ondas a su frente,
entre dos mirtos que de espuma canos
dos verdes garzas son de la corriente.
(Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 209-212)

Traemos aquí esta relación entre los mirtos y las garzas, construida como una hipálage doble, ya explicada por Salcedo Coronel y también por Dámaso Alonso, porque en nuestro poema, luego de la presencia de la garza en la octava veintitrés, el siguiente término de comparación de la ninfa al empezar la veinticuatro es el mirto: «Mirto pareces cuando estás sentada, / joh Galatea, en estos verdes llanos» (vv. 185-186). Si bien el mirto es un árbol que tiene que ver con el culto de Venus, es demasiada coincidencia que ambos conceptos, que en Góngora presentan un pasaje problemático en cuanto a la lengua poética, estén aquí como imágenes de comparación de Galatea en dos octavas seguidas y, además, en medio de otras imágenes ya agotadas de sentido.

El canto de Polifemo continúa con la descripción de los ojos de la ninfa en un juego entre el brillo, el sol y la ceguera, que funciona como una suerte de ironía trá-

18. Dámaso Alonso [1962:445] remite a unos versos similares de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (vv. 261-263): «no el ave reina así el fragoso nido / corona inmóvil mientras no desciende / rayo con plumas, al milano pollo», pero no menciona esta escena de las *Soledades*.

gica y adelanta el desenlace a manos de Ulises. Cierra con la referencia al mito de Argos, en donde su ojo es Faetón y los de Galatea que brillan y reflejan el sol se convierten en tanto Apolo:

Oye, divino Júpiter, mi ruego,
que por los ojos del pastor suspiro,
custodia de tu vaca: que uno solo
mal puede ser Faetón de tanto Apolo. (II, vv. 205-208)

Toda la descripción plagada de tópicos, la referencia a la mitología para construir el *locus amoenus* y estas últimas octavas en donde se repiten algunas características de Galatea con los lugares que hemos marcado como significativos se ven suspendidas por la presencia de Acis. El canto del cíclope toma desde allí otro camino, ya no mediatiza sus descripciones a través de sus sentidos, sino que refuerza en esa relación de competición con el amante de Galatea la construcción de una primera persona mediante la que se inscribe en la tradición sobre la falsa autopercepción de gigante y refuerza el tono burlesco de estas octavas. Es el propio gigante quien alienta el contraste entre ambos, en el aspecto («amando un hombre indigno, amando un mozo», v. 231), en la fuerza («querer con mi grandeza y hermosura / sus partes competir afeminadas», vv. 265-266) y, sobre todo, en el canto y en la voz:

Si canta ese rapaz, sutil parece
su voz de grillo negro en verde trigo;
la lira que le adorna y desvanece,
sierra en nogal, tan desigual conmigo;
mi voz los altos montes estremece,
y asombra el mar, de mi dolor testigo,
donde me escuchan con sus ninfas bellas
los peces igualmente y las estrellas. (II, vv. 257-264)

Polifemo se autodefine como un Orfeo que logra ser escuchado por los peces y las estrellas y finaliza esta parte de su canto nuevamente con una hipérbole mediante la que se construye dominando todo el orbe, y donde el ciprés más alto «compite en igualdad conmigo en vano».

Para el resto del canto de Polifemo resulta ordenadora la cita de Osuna [1996:207-208]:

El canto por su parte posee dos partes muy delimitadas como ocurre en Ovidio: una los encarecimientos de Galatea, la otra, los obsequios; la primera es considerablemente más larga, al contrario que en *La Arcadia* donde la proporción era más armónica. [...] Como se puede ver Lope se muestra parco en su cornucopia, ni más ni menos que Ovidio, del que conserva los dos paneles de frutas y ganados. Donde esta vez rebosa su imaginación es en las excelencias de Galatea, más extensas aquí que en ningún otro autor moderno, pues son veintitantas las que enumera.

Es decir, la última parte se refiere a los regalos que tiene para Galatea. La crítica, en general, coincide en afirmar que Lope ya ha transitado el tema polifémico en su *Arcadia*, en el episodio del gigante, y destaca también el canto de Silvio en «La Filomena». Como indicábamos más arriba, este último es importante porque, además de introducir en la fábula mitológica de 1621 la materia polifémica de manera explícita: «dijo en su lira, en que imitar desea / el amante feroz de Galatea» (canto III de «La Filomena», vv. 47-48), es el protagonista de una metamorfosis inventada por Lope. Así, el Fénix en el primero de los cuatro poemas mitológicos se incluye en el linaje de quienes relatan metamorfosis con una historia propia. Lo mismo hará en el último poema de la serie, «La rosa blanca». Por eso en la figura de Silvio Lope esboza un modo diferente de resolver la materia mitológica, similar al gesto garcilasiano de la *Égloga III*. De ahí esa percepción de Osuna de la parquedad del poeta en esta segunda parte del canto de Polifemo.¹⁹

Antes de finalizar, Polifemo parece sintetizar todo su canto mediante una imagen idílica de dos palomas torcaces:

19. La teoría de Osuna [1996:5] es interesante porque encuentra otro camino para explorar la relación entre el Polifemo gongorino y el de Lope: «Ya mencionamos que Lope escribió en *La Arcadia* la imitación más significativa, tras la de Góngora, de nuestras letras. Digamos ahora que es Lope quien la cultiva más veces, aunque solo dos en su integridad narrativa. Lo que a Lope le impresionó fue el canto de Polifemo, y del canto, solo las riquezas rústicas que el cíclope ofrece a la ninfa. En este sentido, quizá no exista autor en nuestra patria que más insista en un tema. Pues Lope lo aplica a mil situaciones y lo acomoda en la novela, el teatro y la lírica. Y ello no en un período de su vida, sino a lo largo de casi toda ella. Sin Lope, para decirlo sin recato, no se puede entender la fábula polifémica en España, sin excluir la de Góngora. Pero lo que no se puede entender sin Lope, y desde luego sin la vinculación polifémica, son esas pinturas naturalísticas que tanto abundan en nuestro Barroco. Es Polifemo quien las introduce y populariza en España».

Mordiéndose los picos una siesta,
prevenían sus hijos dos torcaces,
y dije yo: «¡Qué dulce vida es esta,
cuando celos y amor confirman paces!». (II, vv. 321-324)

Esta escena nos hace recordar el momento de la unión sexual entre Acis y Galatea en el poema gongorino, pero también los versos 881-888 del canto I de «La Circe», ya citados en estas líneas. En los primeros cuatro versos la interpretación de Polifemo concilia el espacio con lo que ha construido en su canto; sin embargo, la segunda parte de la octava introduce el elemento disruptivo dentro de la perfección del espacio y, de alguna manera, denuncia no solo su artificialidad, sino también la del canto todo. La identificación automática de Polifemo con el gavilán que apresta su vuelo y mata «el esposo arrullador» cierra la participación de la voz polifémica con el último verbo *dicendi*, quiebra la perfección del momento, sustrae violentamente el componente erótico insinuado e impele al cíclope a la acción:

Mas pardo gavilán el vuelo apresta,
abre las puntas corvas y voraces,
mata el esposo arrullador, y digo:
«Lo mismo haré con Acis y contigo». (II, vv. 325-328)

A la historia le quedan todavía dos enunciadores más: la voz del pastor-soldado y la de Galatea. El soldado retoma el relato y resuelve en tres octavas la muerte y la metamorfosis de Acis. En estos versos, el encuentro entre los amantes está presidido por la figura mitológica de la Aurora y la inversión de la leyenda de sus lágrimas-rocío por risas. Es una escena epitalámica que complementa la que ya fue relatada en la octava anterior por Polifemo al observar las aves, pero que también queda interrumpida violentamente. La huida de Acis, resumida en el pareado final de esta octava («Acis corrió; mas era ¡oh triste caso!, / cien pasos suyos del gigante un paso», canto II de «La Circe», vv. 335-336), es uno de los pocos lugares del episodio en donde se filtra la voz del narrador no solo dando un juicio de valor sobre lo que está relatando, sino también en una prolepsis que anticipa el final luctuoso de esta huida. La muerte de Acis muta desde el universo pastoril hacia un final épico: «Cayó como la blanca flor de alheña / al sol ardiente o al furor de Marte / opuesta vida, y expiró en el viento» (canto II de «La Circe», vv. 342-343).

De este modo, el poema muestra la mixtura de géneros propia del epilio y su filiación con los textos clásicos.

La última octava es la referida a la metamorfosis:

Volviose luego en líquido rocío,
y poco a poco fueron sus despojos
formando arroyos, que el lugar sombrío
cubrieron de cristales y de enojos;
porque, si no se transformara en río,
le hiciera Galatea de sus ojos,
puesto que fue después su llanto ausente
del río aumento y de sus aguas fuente. (II, vv. 345-352)

En ella se propone una gradación que va desde el rocío hasta el río, pasando por arroyos.²⁰ Nuevamente, una dualidad planteada en el cuarto verso devuelve el poema al ámbito de la poesía pastoril y al tópico de hacer crecer el río con las lágrimas. El río aumenta gracias a los «cristales» —el agua proveniente de la metamorfosis de Acis— y de los «enojos» correspondientes al llanto de Galatea. Esta presencia de Galatea es bien interesante ya que el poema toma distancia aquí tanto de Góngora como de Ovidio, quienes proponen para Galatea una función de intermediaria frente a la fatalidad: en la *Fábula de Polifemo y Galatea* leemos: «Con lágrimas la ninfa solicita / las deidades del mar, que Acis invoca» (vv. 493-494), mientras que en las *Metamorfosis*: «yo a mi vez, única cosa que me estaba permitida hacer por el destino, conseguí que Acis asumiera las fuerzas de sus antepasados» (Ovidio 2007:vv. 885-886). En este caso, Galatea no solo acompaña a Acis en su metamorfosis, sino que se inserta dentro de la tradición del llanto/canto de la literatura pastoril cuando el poeta le cede su voz a la ninfa en las últimas cinco octavas del episodio para introducir su lamento.²¹

En términos de voces narrativas, en Ovidio es Galatea quien relata todo el episodio; en Góngora, Galatea se construye a partir del “retórico silencio”. Lope op-

20. No podemos dejar de mencionar acá el comentario de Dámaso Alonso [1961:306-307]: «Góngora no ha sabido aprovechar la bella precisión con que Ovidio ha ido matizando por grados el hecho mismo de la metamorfosis de Acis».

21. Para Galindo Esparza [2015:280]: «Una innovación de Lope es el doloroso lamento de Galatea ante el cadáver de su amado, un intenso monólogo propio del género dramático».

taría por un lugar intermedio al dejar que la ninfa cierre la historia y se integre en la cadena de la importancia de las mujeres mitológicas en ambas misceláneas.

Quedan las cinco últimas octavas del episodio. La primera y las dos últimas están dirigidas a Acis, y las dos del medio a Polifemo; así, Galatea combina en su lamento las lágrimas y los enojos de los versos precedentes. En estos versos se produce la destrucción del *locus amoenus* a la que estas fábulas mitológicas ya nos tienen acostumbrados. Lo que en «La Filomena» y en «La Andrómeda» se veía alterado por la violación, la mutilación, la prisión o la presencia de monstruos marinos en este caso se ve destrozado primero por la muerte:

Mas siento que por mí la rigurosa
mano de un monstruo vengativo y fuerte,
como derriba el sol la fresca rosa,
te marchitase en brazos de la muerte. (II, vv. 355-358)

Y luego, a través de la maldición de Galatea en la parte de su discurso dirigido directamente a Polifemo:

¡Oh, quieran que jamás sus puros velos
tus verdes prados en abril florido
cubran de hierba, ni sus mansas lluvias
tus blancas eras con espigas rubias!
Envidioso pastor, de ponzoñosas
hierbas siembre el arroyo y la corriente
que beben tus ovejas, y de rosas
de adelfa, para ti la mejor fuente;
las que tú quieres más, las más hermosas
rabioso lobo emprenda y ensangrienta (II, vv. 365-374)

Los campos secos, las aguas envenenadas y las ovejas muertas. Esta amenaza de Galatea resulta eficaz y verosímil en tanto que se ve completada con otra que ya no tiene que ver con el paisaje, sino con el propio cíclope. Sabemos, como lectores, que Polifemo tendrá su castigo:

y cuando más esta montaña asombres
te mate el más astuto de los hombres. (II, vv. 375-376)

Si los procedimientos previos de enlace del canto de Polifemo con el resto de «La Circe» eran los propios del relato homérico, que intercala las narraciones y los sujetos que las enuncian, estos dos versos proponen otro tipo de unión desde lo argumental. Con ella queda claro el gesto de Lope de conjugar las dos vertientes de la materia polifémica y de inscribirse él mismo en ambas tradiciones. Pero además, esta unión le sirve para trazar una línea que enhebra a Galatea con Ulises al compartir ambos la misma concepción amorosa, tal como se desprende de las dos octavas que la ninfa le dirige a su amado. La primera de ellas (vv. 377-384) es objeto de análisis de Tubau [2001:163] cuando estudia los lugares de *La Circe* donde pueden verse las teorías platónicas del amor:

Se ha desgajado la unión, pero Galatea conserva su propia mitad del alma (esa «mitad del alma que me dejas») a través de la cual podrá recordarlo. Si leemos el pasaje en clave fisiopsicológica, Galatea está diciendo sencillamente que en su memoria pervivirá siempre la imagen (o imágenes) de Acis e, implícitamente, que su imaginación (o fantasía) no dejará jamás de reproducirlas. Como decía Garcilaso de su amada, «ausente, en la memoria la imagino». Desde esta perspectiva, se explica que Acis, una vez muerto, siga actuando sobre el alma sensitiva de Galatea.

Galatea despliega en estos ocho versos la teoría sobre el alma, la memoria y la unión más allá de la muerte, en donde resuenan o resonarán también versos quevedianos y del Burguillos «en seso» que llora a Marta de Nevares.

Finalmente, la última de las octavas cierra el episodio del mismo modo que comenzó, con la descripción de un paisaje:

Ya no saldré del mar, como solía,
al regalado son de tus amores,
ni estos prados verán estampa mía
de ramos de coral fingiendo flores;
ni yo la margen de esta fuente fría,
que, en vez de sus cristales y colores,
viviré las arenas más oscuras
en soledad de tus estrellas puras. (II, vv. 385-392)

Dos *loci amoeni* se dan cita en esta octava. El primero recoge los elementos básicos presentes en estos versos hasta el cansancio: los prados, las flores, la fuente

fría, cristalina y colorida. Ese lugar queda abandonado. Galatea lo abandona, aunque por otras razones, como Salicio en la *Égloga I* de Garcilaso. El segundo tiene por centro el mar, con las arenas oscuras y las estrellas de Acis, el mismo espacio en donde Silvio habita como delfín y que es central en el poema de Andrómeda. También es el lugar de donde sale Venus en «La rosa blanca» para permanecer en su versión virtuosa a lo largo de todo el poema (Cano Turrión 2005).

Con este retiro de Galatea a sus mundos marinos se apaga la última voz del episodio y vuelve la situación de enunciación al palacio de Circe. Cuando Ulises retome el discurso, relatará a la maga que su inmediata reacción será ir a la búsqueda del cíclope; la historia continúa luego de lleno con la materia homérica.

En estas líneas realizamos un recorrido por el episodio de Polifemo y Galatea intentando encontrar algunas huellas de su funcionamiento metaliterario en sintonía con las características propias del epilio. Hemos relevado dichas huellas con el convencimiento de que los cuatro poemas mitológicos de Lope constituyen una unidad y un espacio de experimentación, sin olvidar que la historia forma parte de una fábula mitológica más amplia, dentro de una miscelánea en la que coexisten textos de todo tipo.

Por añadidura, en este caso particular, no estamos frente a cualquier materia mitológica, sino aquella identificada directamente desde lo temático con la nueva poesía. Se suma así un elemento más a las polémicas que condicionan y recogen gran parte de las estrategias de escritura tanto de *La Filomena* como de *La Circe*. También, en línea con los análisis de las otras tres fábulas mitológicas hemos tratado de poner el foco en cómo estos versos se vuelven sobre sí mismos para insertarse en la tradición literaria de manera diferente, no podemos pasar por alto que hay también detrás de ellos una intencionalidad extraliteraria por parte de su autor, demostrada y explicada por estudiosos ya citados aquí.

En 1621 la elección de Lope es escribir y editar las fábulas mitológicas de Filomena y de Andrómeda, tal vez como primera respuesta desde la praxis al Polifemo gongorino. Tres años más tarde incrusta el episodio de Polifemo y Galatea en la historia de Circe. Así, la excusa que la introduce es el relato de Ulises, quien la hilvana como la prehistoria de su propia aventura con el cíclope. En lo que es su primer modo de diferenciarse del relato gongorino, mezcla las tradiciones del gigante enamorado con aquella que lo enfrenta a Ulises y sus compañeros, mezcla los personajes e introduce también la materia romana. Esta inserción dentro de una es-

estructura mayor y la convivencia de la tradición épica con la pastoril tiene como consecuencia directa la alternancia de diversas voces: Ulises, el soldado-pastor, Polifemo, Galatea hacen avanzar la historia a partir de sus discursos en medio de alusiones a los sentidos que condicionan y relativizan la materia narrada: los murmullos, los ecos, los ojos, los olores ponen en cuestión la verdad absoluta de las acciones y las descripciones que se van sucediendo. La suma de narradores implica también un borramiento de la propiedad sobre lo que se cuenta. La materia polifémica no tiene dueño: es un relato que se relata y que circula. La voz poética se difumina y deja paso a una serie de instancias de enunciación que relatan la historia. Si tenemos en cuenta el cuadro ya citado de López Lorenzo [2023:170], el canto II es el único en el que no hay una voz poética; solo hay un *collage* de enunciadores, cada uno de los cuales brinda su parte del relato.

Pero no es ese el único modo de intervenir en el territorio de la nueva poesía. Sin llegar al extremo de Dámaso Alonso, quien marca relaciones directas dentro del poema con los versos gongorinos, ni al de Rafael Osuna, que estudia la operación inversa, entendemos que hay que prestar atención a algunos signos. Es por eso que nos detuvimos en la presencia de la garza y del mirto, que llaman la atención respecto del paso de la dificultad en el poema gongorino a su resolución simple en términos de comparación en el caso de Lope, demostrando en la práctica aquello que indica en su prólogo al conde de Olivares: «...en gracia de sus dueños y servicio de los que estiman la claridad y pureza de nuestra lengua, cuya gramática en algunos ingenios parece fuerza» (Vega Carpio, *La Circe*, p. 360).

En la introducción defendíamos la idea de una lectura conjunta de las cuatro fábulas mitológicas. Las cuatro se inscriben dentro del género epilio y en ellas se dan cita diferentes especies poéticas: ecos de la épica, del epitalamio, de las églogas, y algunos elementos de la tragedia. El episodio de Polifemo y Galatea no es ajeno a esto; se deja ver en él esta contaminación al igual que en los otros tres poemas. Además, coincide con ellos en el tratamiento de determinados tópicos, como los que construyen el *locus amoenus* o los de la descripción de la belleza femenina cercanos al petrarquismo, tratamiento cuyo punto de llegada serán las *Rimas de Tomé de Burguillos*, la espuma de jabón de Juana, como ya mencionamos, o el soneto que comienza «Caen de un monte a un valle entre pizarras».

Es así que postulamos que cada una de estas fábulas presenta algún tipo de experimentación: la construcción del espacio, la funcionalidad de los personajes fe-

meninos, el tratamiento de las metamorfosis, la máscara autorial insertándose en la línea de los poetas capaces de moldear la materia mitológica son aspectos que pueden descubrirse en cada uno de estos poemas. Dicha experimentación tiene su expresión final en «La rosa blanca» mediante la invención de una historia mitológica propia que recoge elementos de todas las historias y de las metamorfosis que el poeta ha venido contando.

En un nivel extraliterario, el episodio de Polifemo y Galatea se inscribe dentro del proyecto de autorrepresentación de Lope desde su «moralidad profunda, en este caso neoplatónica» ya mencionada (Sánchez Jiménez 2018:283). Así es que postulamos la correspondencia entre Galatea y Ulises, relación que argumentalmente se resuelve a partir del encadenamiento entre la muerte de Acis y el castigo de Ulises al cíclope. Pero Galatea entra también en la línea de Filomena, de Andrómeda, de la Venus de «La rosa blanca» y de la ninfa Amarílida.

Frente a todos elementos que definen e informan este episodio, la reflexión final es que funciona como una fábula mitológica en sí mismo. Sin embargo, la decisión de incluirlo dentro del marco del relato de Ulises le suma sentidos, denota la presencia de un sujeto autorial conocedor de todas las tradiciones de la materia polifémica, le permite establecer redes de relaciones y de comparaciones entre los diferentes personajes y le suma elementos propios de la poética lopesca para las fábulas mitológicas. A la vez, intenta quebrar la identificación entre materia polifémica y Luis de Góngora al mostrar otras opciones posibles y al incluir esta materia dentro del fluir de la gran cantidad de historias mitológicas que se dan cita en sus otras tres fábulas.

Por último, una lectura en clave de contienda literaria, desde la relación Ulises-Lope propuesta por López Lorenzo [2023] y la posibilidad de justificar una línea de lectura que conecte al Polifemo gongorino con una máscara de su autor, añadiría sentidos a nuestra interpretación, pero excede los límites de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1962.
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y El «Polifemo»*, Gredos, Madrid, 1961.
- ARELLANO-AYUSO, Ignacio, «Defensa de una hermosa lavandera o los riesgos de la lectura prejuiciada (en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega)», *Anuario de Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXVI (2020), pp. 298-314.
- BLANCO, Mercedes, «La polémica como fermento creativo en el Lope de la vejez (1621-1635)», *Anuario de Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 37-66.
- BLANCO, Mercedes, «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y Signo*, V (2010), pp. 1-68.
- CALVO, Florencia, «“¿Por qué con esa lengua artificiosa, arroyo, te metiste en mar tan brava?” *Variatio*, paisaje y escritura en el poema mitológico *La Filomena* de Lope de Vega», *Janus*, 10 (2021), pp. 39-54.
- CALVO, Florencia, «“En tanto sol tan atrevida pluma”. El poema de “Andrómeda” de Lope de Vega y su función dentro de la estructura de *La Filomena*», *Studia Aurea*, XVII (2023), pp. 159-178.
- CALVO, Florencia, «“No solo la imitaba, mas vencía”. De Silvio a Amarílida: tradición y nuevas mitologías en “La rosa blanca” de Lope de Vega», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, XI (2024), pp. 39-64.
- CAMPANA, Patrizia, «*La Filomena* de Lope como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, eds. F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerra, Castalia, Madrid, 2000, vol. 1, pp. 425-432.
- CAMPANA, Patrizia, «*La Filomena*» de Lope de Vega, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1998.
- CANO TURRIÓN, Elena, «La rosa blanca, de la mitología a Lope», *Anuario Lope de Vega*, XI (2005), pp. 63-76.
- CONTI, Natale, *Mitología*, eds. R. M. Iglesias Montiel y M. C. Álvarez Morán, Universidad de Murcia, Murcia, 2006.
- GALINDO ESPARZA, Aurora, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, Universidad de Murcia, Murcia, 2015.

- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid, 2010.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994.
- KLUGE, Sofie, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, CXV (2012), pp. 159-174.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Lope de Vega como escritor cortesano: «La Filomena» (1621) y «La Circe» (1624) a estudio*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Fráncfort, 2023.
- MARTINENCHE, Ernesto, «“La Circe” y los poemas mitológicos de Lope», *Humanidades*, IV (1922), pp. 59-66.
- MATAS CABALLERO, Juan, *Espada del olvido. Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon*, Universidad de León, León, 2005.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel, y Charles AUBRUN, eds., Lope de Vega, *La Circe*, Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques, Paris, 1962.
- OSUNA, Rafael, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Reichenberger, Kassel, 1996.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, eds. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Cátedra, Madrid, 2007.
- PLAGNARD, Aude, «El Polifemo de Góngora: una poética de la seducción», *Criticón*, CXI-CXII (2011), pp. 261-271.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed., Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Cátedra, Madrid, 2010.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «“Cuando heredó su majestad estos reinos”: el contexto poético de *La Filomena*», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, VIII 2 (2020a), pp. 5-9.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621) de Lope de Vega», *Studia Aurea*, XIV (2020b), pp. 367-394.
- TUBAU MOREU, Xavier, «Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega», *Anuario de Lope de Vega*, VII (2001), pp. 127-164.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Circe*, en *Poesía*, IV, ed. A. Carreño, Turner, Madrid, 2003a, pp. 351-748.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Filomena*, en *Poesía*, IV, ed. A. Carreño, Turner, Madrid, 2003b, pp. 1-350.

VEGA CARPIO, Lope de, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1983.

VÉLEZ SÁINZ, Julio, «La ruda zampona de Polifemo. Autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora», *Rilce*, XXVI 1 (2010), pp. 214-230.