

CRISTO-ACIS EN LA CRUZ (SOBRE EL PROCESO DE SIMBOLIZACIÓN RELIGIOSA A PARTIR DEL "POLIFEMO" DE GÓNGORA)

ANTONIO CRUZ CASADO
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

Que Góngora sea la personalidad más influyente y controvertida de toda la lírica barroca, parece fuera de toda duda¹. Nadie como él suscitó tantas pasiones encontradas, nadie fue tan comentado (en el sentido crítico de la palabra), nadie tan reprobado o alabado. El propio autor es consciente, en cierta medida, de que su aportación al panorama cultural del momento no es desdeñable; en una carta a persona desconocida se ufana de "haber dado principio a algo"², a una nueva forma de entender la poesía, que tendrá herederos a ambos lados del Atlántico y cuya pervivencia se manifiesta aún, de manera nítida, en el primer tercio del siglo XVIII³.

Todo ello pertenece al conocimiento generalizado que sobre el gongorismo tienen críticos y estudiosos. Sin embargo, no ha llamado apenas la atención, entre los expertos, el hecho de que la difusión y calidad de uno de sus poemas mayores, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, dé origen a una serie de imitaciones, unas de estilo paródico y otras tamizadas por el sentir religioso, que abarcan una amplia etapa de la cultura barroca.

Las primeras secuelas del poema gongorino se producen cuando el poeta está aún en plena creación literaria, pero siguen escribiéndose versiones y adaptaciones cuando la polémica en torno al nuevo lenguaje poético parece casi acabada, cuando, se podría pensar, la obra del poeta cordobés es una reliquia del pasado más que una realidad operante. Y es que la vitalidad de los grandes poemas gongorinos traspasaba las fronteras de los años.

Por lo que respecta a su propia obra, no se muestra Góngora un prolífico poeta religioso⁴, y menos aún con temas relacionados con la pasión, aunque también recurra

¹ Retomamos aquí algunas ideas de nuestro trabajo "Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino", *Criticón* (Universidad de Toulouse-Le-Mirail), 49, 1990, pp. 51-59.

² Luis de Góngora. "Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron", *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé Giménez, Madrid, Aguilar, 1976, p. 895.

³ Nos hemos ocupado de esta cuestión en "Algunas secuelas de las *Soledades*: del barroco tardío al 27", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 125, julio-diciembre, 1993, pp. 183-194.

⁴ Véase, sin embargo, el clásico estudio de José Manuel Camacho Padilla, "La poesía religiosa de D. Luis de Góngora", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 18, enero-junio, 1927 pp. 33-54.

a ellos en alguna ocasión, como puede verse en el soneto dedicado a Cristo en la Cruz. Son más abundantes y divulgados, sin embargo, los poemas de tema navideño, algunos de excelente factura y musicalidad. Fue esta faceta de poesía religiosa poco apreciada por algunos de sus contemporáneos y de ello tenemos algún documento, tal como recuerda Orozco⁵.

La anécdota se refiere a la difusión de las *Flores de poetas ilustres*, colección poética en la que también se incluyen numerosos poemas del lucentino Luis Barahona de Soto, y de rechazo nos informa de la preocupación que sentía Góngora por la aceptación de la poesía de Lope de Vega, su enemigo literario, y de rechazo por la difusión de la suya propia. En este sentido encontramos un suceso referido por el gongorista aragonés don Gaspar Buesso de Arnal, que andaba por Andalucía, y concretamente en Granada, en el segundo cuarto del siglo XVII. Lo destaca con razón -observa Orozco, como *chiste muy donoso* que le sirve al mismo tiempo como *punto* de partida para su defensa de don Luis, "dando por legítima ocupación decente, provechosa y aun necesaria en un sacerdote la lectura y inteligencia de las letras humanas".

Esto no siempre se entendió así, sino que se achacaban a don Luis actitudes un tanto mundanas, algo impropias de un clérigo, pecadillos, como dice Dámaso Alonso.

Debió de ocurrir el suceso al que nos referimos en una venta andaluza, en uno de los viajes de Góngora, en los años inmediatos a la publicación de las *Flores*. "Y fue -cuenta Buesso - que apeándose don Luis en una venta poco menos de mediodía halló al huésped asentado con un libro en la mano. Díjole: "¿Qué cosa?" don Luis señalando hacia el libro, y dijo el huésped: "Obras de poetas ilustres de España que ya acabo de leerle". Y viéndole don Luis hombre de capricho le dijo: "¿Qué le parece a V.M. de Lope de Vega?". Respondióle: "Quien mucho habla mucho yerra". Preguntóle más sucesivamente por otros muchos, y a cada uno le fue el ventero echando un apodo muy ajustado. Vino la vez a don Luis de preguntar por sí mismo, y dijo el huésped: "¡Oh, Gongorilla en lo divino no mete letra, pero en lo humano, ¡vive Cristo que es divino!"⁶

Como vemos, don Luis tenía la obsesión de Lope y, así, de una manera espontánea lo primero que quiso saber de ese *caprichoso* o aficionado a la poesía fue lo que pensaba de los versos de su rival. Claro que de rechazo, también nos informa del escaso aprecio que algunos lectores tenían de la poesía religiosa de Góngora.

En realidad en las *Flores de Poetas Ilustres*, concretamente en el libro segundo de la obra que acoge poemas de carácter religioso, sólo hay tres poemas de ese tipo de don Luis (dos sonetos, uno dedicado al Monte Santo de Granada y otro a Cristo crucificado, y la Canción a San Hermenegildo, rey de Sevilla), aun que en total hay treinta y seis composiciones suyas en la famosa antología áurea⁷, en tanto que el ms. Chacón⁸ incluye sólo cuatro sonetos sacros en el primer volumen y veintitrés letrillas del mismo tipo

⁵ Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p. 128.

⁶ Titus Heydenreich, "Neue Daten sur Biographie des aragonischen Gongoristen Gaspar Buesso de Arnal", en *Romanistisches Jahrbuch*, XXI, Band, 1970, p. 316. Para la influencia de Góngora en Aragón es fundamental el libro de Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.

⁷ Cfr. Pedro Espinosa, *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605. Tengo a la vista la edición facsimil, Madrid, Real Academia, 1991.

⁸ *Obras de Don Luis de Góngora (Manuscrito Chacón)*, Málaga, Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols. edición facsimil.

en el segundo, junto con cinco romances de la misma tendencia. En total, poco más de treinta poemas, frente a las más de cuatrocientas composiciones que integran el *corpus* gongorino considerado auténtico⁹. No nos parece gran cosa, en conjunto, sobre todo si lo comparamos con la cantidad y la calidad de sus composiciones profanas.

Lo que sí podemos constatar es que diversos poemas gongorinos sufrieron adaptaciones a lo divino, de tal manera que, aunque no por intervención directa del autor, las grandes composiciones líricas del cordobés terminaron convirtiéndose ocasionalmente en poesía religiosa, en *contrefacta*.

Las primeras secuelas del *Polifemo*, tanto parodias como imitaciones cultas, y en consecuencias de tipo profano, anteceden a las de carácter religioso. Pero hacia 1633 aparece ya la que puede considerarse una versión a lo divino del mito de Polifemo, inspirada lejanamente en la obra de Góngora. Se trata de un auto sacramental, *El Polifemo*, obra de Juan Pérez de Montalbán, incluido en su libro misceláneo *Para todos*.

No es una novedad, como antes señalábamos, las versiones a lo divino de poemas¹⁰ de Góngora. A lo largo del siglo XVII se encuentran refundiciones sacras de algunos de sus más conocidos romances y letrillas, como "Servía en Orán al rey", "En un pastoral albergue", "La más bella niña" o "Entre los sueltos caballos", realizadas unas por autores oscuros y otras por conocidos poetas y comediógrafos, como Moreto, Lope de Vega o Cubillo de Aragón.

No podemos entrar aquí en explicaciones acerca de la importancia espiritual y literaria de estos *contrefacta*¹¹, pero sí nos interesa resaltar que para que tal fenómeno tenga lugar debe producirse anteriormente un proceso de popularización bastante acentuado, de tal manera que el lector u oyente relacione de forma clara el poema sacro con su versión anterior profana.

En *El Polifemo*, de Montalbán, se constata desde el prólogo la pertenencia del tema a una tradición definida. El autor escribe: "deste mismo gigante cuentan todos los antiguos poetas y de los modernos, con la dulzura y bizarría que suele, el gran Lope de Vega, y aquel cordobés, muchas veces y nunca bastantemente alabado, don Luis de Góngora".¹²

El parlamento inicial de Polifemo, de estilo claro, deja ver la identificación de este personaje con el mal :

"Ofendido Dios entonces
de mi orgullo y mi soberbia
al abismo me arrojó" (f. 175 v.).

Aparece, sin embargo, alguna hipérbole de clara estirpe gongorina:

⁹ Cfr. Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé Giménez, *op. cit.*, donde se computan 422 obras auténticas, incluyendo las tres obras de teatro, junto con unas cien obras atribuibles. A este último apartado hay que añadir ahora Antonio Carreira, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1994, con unos 134 textos nuevos.

¹⁰ Vid. el artículo de José María Balcells Domenech, "Góngora a lo divino", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 93, 1973, pp. 115-130, en el que se insertan tres nuevas versiones a lo divino del romance "Entre los sueltos caballos".

¹¹ El tema fue tratado por Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

¹² Juan Pérez de Montalbán, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Pedro Escuer, 1633, f. 175 r. Las restantes indicaciones de folio en el cuerpo del trabajo.

"de que esta torre de miembros,
esta muralla de arterias
y aqueste monte de carne
que mi persona sustenta" (ff. 175 v.-176 r.).

La oposición entre este personaje y el del Pastor, que toma elementos de Ulises y de Acis, por el amor de Galatea, que es el alma, desencadena el conflicto. Al cíclope le ayudan una serie de vicios, en figura de gigantes, que llegan a tentar a Galatea.

A lo largo del texto se van introduciendo claves simbólico-religiosas que refuerzan y actualizan la alegoría de la obra.

En tanto que las referencias a Polifemo pertenecen a los rasgos que tradicionalmente se le adscriben:

"puedo alcanzar estrellas con la mano,
y si acaso, tal vez, me siento frío,
con extenderme sobre el vago viento
a la región del fuego me caliento.
Cuando quiero hacer sombra a mi ganado,
si el sol por el otoño me molesta,
en pie me pongo y oscurezco el prado" (f. 178 v.),

los atributos del Pastor se encuadran en el terreno de los indicios cristianos:

"si tiene cetro, es cetro de una caña,
si corona, es de espinas la corona,
si púrpura, es la sangre de sus venas
aunque tiempo vendrá que la haya apenas" (f. 179 v.).

Con la misma intencionalidad simbólica tiene lugar una lucha entre Polifemo, que utiliza el alfange, y el Pastor, que se sirve del cayado, en la que resulta vencedor el segundo, cuando el bastón se convierte en una cruz. Claro que todavía debe pagar una vieja deuda de su amada Galatea, lo que resolverá una vez clavado en el madero. Desde allí se dirige a la ninfa:

"Galatea, esposa mía,
cuanto a Polifemo debes
he pagado con mi sangre,
bien puedes subir a verme;
ya estás libre" (f. 183 r.).

La aparición de los elementos eucarísticos, "un cáliz y hostia, y puestos los pies en el cáliz un niño pequeño con el mismo vestido del Pastor" (*ibid.*), pone fin a la representación.

Del auto sacramental de Montalbán interesa destacar la serie de identificaciones entre Galatea y el alma, Polifemo y el demonio y Acis y Cristo, puesto que en la más extensa versión de Martín de Páramo se encuentra el mismo juego de simbolismos.

El Polifemo a lo Divino (1666), de Martín de Páramo, es un poema complejo que remite, por una parte, al original gongorino y, por otra, señala hacia toda la literatura mística anterior, y en este último sentido puede considerarse como una larga descripción de las relaciones amorosas entre la Esposa y el Amado.

Junto al empleo de símbolos en la obra, hay que resaltar también el recurso de la *amplificatio* por medio del cual gran parte del texto gongorino se ve sometido a un proceso de interpolaciones que alargan el texto para dotarlo de una extensión aproximadamente doble de la del texto original.

El principio del poema es imitación de la *Fábula de Polifemo*, sin que ello implique una servil repetición de todos los elementos de la historia mitológica. De vez en cuando aparecen variaciones que, aun siendo reconocibles como culteranas, permiten señalar cierta originalidad en el autor. Así, el ganado recluido en la cueva del cíclope aparece en Góngora como

"copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella"¹³,

se convierte en Páramo en

"redil impuro
de nieve, que se encrespa en lana tanta,
que parece que en copos cristalinos
nevó el cielo en la gruta vellocinos"¹⁴.

A continuación, para dar paso a elementos que ofrezcan un doble significado a lo largo de la narración, Páramo descubre, de una manera directa, el valor simbólico de los personajes:

"De Luzbel Polifemo fiel trasunto
al alma busca, Galatea hermosa" (p. 81).

La descripción de la ninfa ocupa en esta versión mucho más espacio que en el *Polifemo*; si Góngora había condensado los rasgos de Galatea en sólo dos estrofas, Páramo amplía la descripción hasta siete octavas, y en ella introduce imágenes que recuerdan al bíblico *Cantar de los Cantares*, actualizado por toda una corriente de poesía mística, junto con recursos del más puro estilo gongorino:

"Cual rebaño, que el sol con rayos dora,
vaguear la permite a su cabello,
en púrpura lo prende aquesta Aurora,
cuando por libre no, será por bello" (p. 83).

¹³ Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1983, p. 135.

¹⁴ Martín de Páramo y Pardo, *El Polifemo a lo divino*, (Salamanca, José Gómez de los Cubos, 1666), ed. José Simón Díaz, *Revista de Literatura*, XXXIV, 1968, pp. 77-109. Tenemos en cuenta la introducción del profesor Simón Díaz a este rarísimo librito. La cita corresponde a la p. 79 de esta edición. Las restantes referencias en el cuerpo del artículo mediante la indicación de páginas.

A idéntico proceso de simbolización se someten los pretendientes de Galatea: Glauco es el Mal y Palemo la Carne. Y Acis, el tercer componente del triángulo amoroso, es Cristo.

A partir de este momento, el poema se desvía de la trama narrativa del texto gongorino, aparece la parte doctrinal y mística. La originalidad de Páramo es, sin embargo, relativa, puesto que, además de tratar un asunto muy repetido en la mística, recurre a versos casi completos de la producción de Góngora. En este sentido, aparece algún préstamo de las *Soledades*:

"era del año la estación primera,
cuando recién nacido el mundo entero
en los brazos de Dios traído era" (p.95).

La acción se traslada al Paraíso donde la serpiente engaña a Eva-Galatea, por lo que Acis, segundo Adán, se ve obligado a reparar la falta, tras lamentarse de la fe violada, como aquel ruiseñor de las *Geórgicas* y de Garcilaso¹⁵:

"Cual en la rama ruiseñor celoso [...] con quiebro triste, dulce y lastimoso rompe el pecho y la voz en quejas sumas" (p. 98).

Galatea busca el Amado a través del mundo, localizándolo clavado en una cruz. Gracias a su sangre se repara la culpa, Galatea recobra su prístina hermosura:

"Toda eres hermosa, amiga mía,
la dice a Galatea enamorado,
riegos te inundan de la sangre mía
y sin las manchas feas te han dejado" (p. 102).

Polifemo aparece cuando Galatea

"llegando a un pie su boca de rubies
y en la sangre de un clavo, que le prende,
va chupando preciosos carmesies" (p. 104).

Las amenazas del cíclope coinciden con la agonía del Amado; y cuando el terrible enamorado espera conseguirla, ella se refugia en la herida del costado de Acis. Enfurecido Polifemo lanza una roca contra el pecho del competidor, lo que provoca la metamorfosis del Esposo en sangre y la de la Amada en agua. Los símbolos eucarísticos, como son la sangre y el agua, eran bien transparentes para el lector de poesía religiosa y, junto con otros similares, suelen repetirse en este tipo de obras.

El Polifemo a lo divino actualiza, al mismo tiempo que la amplía y la modifica, la *Fábula de Polifemo y Galatea*; su lenguaje, así como la mayor parte de su inspiración, proceden de Góngora. La validez de la obra, por lo tanto, está en función de la creación gongorina.

¹⁵ Sobre el temat cfr. María Rosa Lida de Malkielr "El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro" en *La tradición clásica en España*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117.