

2006

El zurrón de Polifemo. Naturaleza y alegoría en el Polifemo de Góngora

Humberto Huergo
Carleton College

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.carleton.edu/span_faculty



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Huergo, Humberto. "El zurrón de Polifemo. Naturaleza y alegoría en el Polifemo de Góngora." *Bulletin of Spanish Studies* 83.2 (2006): 187-212. Accessed via Faculty Work. Spanish. *Carleton Digital Commons*.

The definitive version is available at <https://doi.org/10.1080/1475382062000346162>

This Article is brought to you for free and open access by the Spanish at Carleton Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Faculty Work by an authorized administrator of Carleton Digital Commons. For more information, please contact digitalcollections@carleton.edu.

El zurrón de Polifemo. Naturaleza y alegoría en el *Polifemo* de Góngora

HUMBERTO HUERGO

Carleton College, Northfield, Minnesota

A José Muñoz Millanes

Existe la creencia de que Góngora es un poeta bucólico y que el *Polifemo* y las *Soledades* representan una Arcadia inocente y feliz en la que coexisten el mito de la Edad de Oro con el tema guevariano del menosprecio de Corte y la alabanza de aldea.¹ Según Noël Salomon en su influyente *Recherches sur le thème paysan*, por ejemplo, ‘la primera Soledad describe la vida idealmente feliz, y bella en su simplicidad, de unos cabreros; la segunda Soledad evoca aquélla, no menos perfecta estéticamente, de unos pescadores’.² Igualmente, para Jammes ‘la poesía rústica está cargada siempre en Góngora de un acento nostálgico, en el que se percibe como la añoranza de un paraíso perdido, de forma que [...] poesía rústica y Edad de Oro se interpenetran y confunden’.³ Góngora sería así un poeta ‘optimista’ (‘¿Desenlace feliz? ¡Claro! ¿Cómo podía el optimista Góngora imaginar un desenlace que no fuera feliz?’), y dos de los poemas más enredados de la lengua española—el *Polifemo* y las *Soledades*—representarían un candoroso lienzo primitivo por el estilo de *La caída de Ícaro* (c.1558) y *La mies* (1565) de Brueghel el Viejo.⁴ Quiero demostrar por qué no es así.

Fuentes literarias

Las fuentes literarias del *Polifemo* son de sobra conocidas: el lib. 13 de las *Metamorfosis* de Ovidio, el lib. 3 de la *Eneida* y la *Égloga* segunda de Virgilio, entre los autores clásicos, y entre los modernos, alguno que otro eco lejano de la *Égloga* primera de Garcilaso, *Il Polifemo* de Tomasso Stigliani y

1 Salvo indicación contraria, para la obra de Góngora he usado sus *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, 2 vols (Madrid: Fundación José Antonio Castro, 2000).

2 Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la comedia au temps de Lope de Vega* (Bordeaux: Féret & Fils, 1965), 193 (la traducción es mía).

3 Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. Manuel Moya (Madrid: Castalia, 1987), 466.

4 Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora*, 467; y *Soledades de Góngora* (Madrid: Castalia, 1994), 57 y 125–30.

la *Fábula de Acis y Galatea* de Luis Carrillo y Sotomayor. También podrían haber dejado una huella en el poema ciertos pasajes ovidianos de *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto y, entre las obras de Lope de Vega, *La Arcadia*, el *Isidro* y varias comedias menores, tales como *Las burlas de amor*, *Los amores de Albanio e Ismen*, *La pastoral de Jacinto* y otras.⁵ A esta lista, me permito añadir dos fuentes desconocidas: las *Imágenes* (siglos II–III d. C.) de Filostrato el Viejo y la *Iconología* (Roma, 1593) de Cesare Ripa.

El redescubrimiento de Filostrato el Viejo se da a raíz de su *editio princeps* de 1503, a la que le sucedieron en los próximos años una edición en italiano (1510) y dos en francés (1578 y 1596).⁶ En 1614 se publicó en París la edición ilustrada de Antoine Carron, *Les Images ou tableaux de platte peinture de deux Philostrates*, la cual se reimprimió media docena de veces entre 1615 y 1637. El libro ejerció también una considerable influencia en los pintores de la época, que se volcaron a reproducir pictóricamente los cuadros descritos por Filostrato. Es el caso, por ejemplo, de la *Ofrenda a la diosa de los amores* (1518–1519, Museo del Prado, Madrid) y la *Bacanal de los Andrios* (1523–1526, Museo del Prado, Madrid) de Tiziano, tomados respectivamente de ‘Los Eroses’ y ‘Los habitantes de Andros.’⁷

En el círculo de conocidos y allegados de Góngora citan a Filostrato elogiosamente Pacheco en su *Arte de la pintura*: ‘La pintura es imitadora, como lo dice por galana manera el mayor Filostrato’;⁸ y Carducho en sus *Diálogos*: ‘Lo ponderaron demostrativamente los dos Filostratos en sus *Icones*’.⁹ Además, su nombre—Filostrato Lenanio—figura en el índice de autores de las *Lecciones solemnes* (Madrid, 1630) de Pellicer, bajo la clase XXIX: Historiadores griegos.¹⁰

Góngora consultaría la obra por una razón muy sencilla, y es que la imagen 18 del lib. 2, titulada ‘El Cíclope’, es la primera écfrasis conocida del mito de Polifemo, quien aparece pintado como ‘una criatura montaraz y espantosa sacudiendo su cabellera hirsuta, tupida como el follaje de un pino, enseñando unos dientes afilados en su voraz mandíbula, con el pecho y el vientre y todo el cuerpo cubierto de pelo hasta las uñas’.¹¹ A su lado

5 Para las fuentes literarias del *Polifemo*, véanse Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del ‘Polifemo’ de Góngora*, 2 vols (Madrid: CSIC, 1957); y Rafael Osuna, *‘Polifemo’ y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo* (Kassel: Edition Reichenberger, 1996).

6 Filostrato el Viejo, *Imágenes*, ed. y trad. Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira (Madrid: Siruela, 1993), 19–23.

7 *Ibid.*, 41–46 y 77–80.

8 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas (Madrid: Cátedra, 1990 [1ª. ed. 1649]), 126.

9 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. Francisco Calvo Serraller (Madrid: Turner, 1979 [1ª. ed. 1633]), 307.

10 José Pellicer de Salas, *Lecciones solemnes*, ed. facsimilar (Hildesheim: Georg Olms, 1971 [1ª. ed. 1630]), s.p.

11 Filostrato, *Imágenes*, 128–30.

vemos a Galatea, quien ‘juega en el mar tranquilo, conduciendo un tiro de cuatro delfines, uncidos a un mismo yugo y nadando al mismo compás’. El pasaje termina: ‘Nada resulta tan encantador como el florecer de su mejilla’.¹²

La écfrasis de Filostrato debió de ser bastante popular, como lo demuestra el fresco *Polifemo y Galatea* (1600, Palazzo Farnese, Roma) de Annibale Carracci, que está tomado de ella. Menciono el dato porque de este mismo fresco deriva el grabado de Polifemo y Galatea que figura en el *Polifemo comentado* (Madrid, 1636) de Salcedo Coronel. Si Salcedo sabía o no que el grabado que había escogido para ilustrar la obra de su amigo se inspiraba originalmente en ‘El Cíclope’ de Filostrato el Viejo es difícil de probar; lo más seguro es que un hombre de su erudición lo supiese. Filostrato, eso sí, es mencionado explícitamente en sus comentarios al *Polifemo*: ‘Filostrato, lib. 2, *Icones*, lo divide, diciendo que Tifeo esta sepultado en Sicilia y encelado en Italia’.¹³

Pero la obra de Filostrato encierra un interés adicional, y es que, además del retrato de Polifemo y Galatea, entre sus imágenes figura la primera écfrasis conocida de un *xenion* o bodegón, la ofrenda de presentes rústicos con que los griegos solían agasajar a sus huéspedes.¹⁴ El pasaje que me incumbe reza:

Todo el suelo esta cubierto de castañas, unas sin su zurrón espinoso, otras aún cerradas y otras con hendiduras en la corteza. Fíjate en esas peras sobre peras y en esas manzanas sobre manzanas, en montones y en grupos de diez, todas doradas y fragantes: su color no les ha sido añadido, sino que ha florecido desde dentro. Ésos son los dones del cerezo, frutas arracimadas en un cesto; y el cesto está trenzado no con mimbres ajenos, sino con ramas de la propia planta [...] Y el detalle más delicioso: sobre una rama con hojas hay miel amarilla en un panal, dispuesta a fluir si lo prensamos, y sobre otra hoja hay queso fresco, recién cuajado y temblón, y cuencos de leche blanca y hasta brillante, pues la nata que flota sobre ella la hace resplandecer.¹⁵

No es inverosímil que al consultar la obra en busca de datos sobre Polifemo y Galatea, Góngora se topara con el celebre bodegón y lo tuviera

12 Filostrato, *Imágenes*, 130.

13 García Salcedo Coronel, *Soledades comentadas* (Madrid, 1636), 321^v. He modernizado la ortografía y la puntuación según el uso actual.

14 Para el origen del *xenion* (pl. *xenia*), véase Vitruvio, *Los diez libros de Arquitectura*, trad. José Luis Oliver Domingo, 2^a ed. (Madrid: Alianza, 1997): ‘Cuando los griegos alcanzaron un mayor estatus económico y un mayor refinamiento, disponían para los huéspedes triclinios, dormitorios y despensas con comida; el primer día los invitaban a comer, pero en los días sucesivos les suministraban pollos, huevos, verdura, manzanas y productos del campo. De aquí que los pintores, al plasmar en sus cuadros todos los alimentos que recibían los huéspedes, los llamaban *xenia*’ (248).

15 Filostrato, *Imágenes*, 90.

en cuenta a la hora de describir tanto el zurrón del cíclope (‘erizo es, el zurrón, de la castaña’) como el típico *xenion*—‘fruta en mimbres’, ‘miel en corcho’ y ‘leche espumada’—que Acis coloca a los pies de su enamorada en los versos 201–08 y 225–26 del poema.

La *Iconología* de Ripa se publicó en Roma en 1593 y tuvo un éxito arrollador: diez ediciones italianas, cinco francesas, una alemana y tres holandesas en menos de un siglo.¹⁶ La obra se considera comúnmente la piedra clave de la emblemática barroca, hasta el punto que un historiador de la talla de Émile Mâle ha llegado a afirmar que ‘con Ripa en la mano, podía explicar la mayor parte de las alegorías que adornaban los palacios y las iglesias de Roma’.¹⁷ ‘Siempre se le siente presente—añade—; pocos lo nombran aunque se lo saben de memoria’.¹⁸

En la España de Góngora, y sin pretender agotar el tema, estaban familiarizados con la obra Saavedra Fajardo, Calderón, el tratadista de arte Juan Alonso de Butrón y el pintor Antonio Puga.¹⁹ Pacheco lo cita ampliamente, llamándolo ‘un curioso de Italia’.²⁰ Lo mismo hace Carducho: ‘Por esto César Agripa [Ripa] en su *Iconología* le pinta con tres cabezas, cual otro Gerión, significando que es padre de las tres artes’.²¹ Por otra parte, no es ningún secreto que Velázquez contaba con un ejemplar de la obra en su biblioteca, a la que alude en dos de sus cuadros: el *Retrato del bufón Juan Calabazas* (c.1628–1629, The Cleveland Museum of Art, Cleveland), tomado del emblema de la Locura, y *Esopo* (¿c.1639–1642?, Museo del Prado, Madrid), inspirado en el emblema de la Complejión flemática.²²

Como se verá a continuación, su impacto en la obra de Góngora no es nada desdeñable. Tan sólo en los dieciséis versos que comprenden la descripción del zurrón de Polifemo lo cita—lo tiene presente sin nombrarlo—dos veces: una en relación con el emblema de la Hipocresía y otra con el de la Avaricia.²³ Lo mismo digo de la Sicilia en que está ambientado el poema en su totalidad y que, contra la opinión de Jammes y Osuna, no es una creación original de Góngora, sino que se inspira en el emblema del mismo título—Sicilia—de Ripa.²⁴ Nos hallamos, pues, de

16 Cesare Ripa, *Iconología*, prólogo de Adita Allo Manero, trad. Juan Barja *et al.*, 2 vols (Madrid: Akal, 1987).

17 Émile Mâle, *L'Art religieux du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, 2^a ed. (Paris: Colin, 1951), 386 (la traducción es mía).

18 *Ibid.*, 404.

19 Allo Manero, ‘Prólogo’, en *Iconología*, 21–24.

20 Pacheco, *Arte de la pintura*, 141.

21 Carducho, *Diálogos de la pintura*, 238–39.

22 Ripa, *Iconología*, II, 28–30 y I, 203–04.

23 *Ibid.*, I, 475–77 y I, 122–26.

24 Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora*, 464; Osuna, ‘*Polifemo*’ y el tema de la abundancia natural, 159; Ripa, *Iconología*, I, 584–87.

entrada, ante una naturaleza alegórica y sembrada de vicios que tiene poco que ver con el mito de la Edad de Oro.

Fuentes pictóricas

Como a partir del ensayo de Díaz-Plaja acerca del bodegón en la estética del Barroco—‘La sensualidad barroca’—es común referirse a las enumeraciones de frutas, verduras, aves, carnes y peces que aparecen frecuentemente en la literatura de la época como ‘bodegones poéticos’ o ‘bodegones literarios’, antes de emprender el estudio del poema quizá convenga aclarar dos o tres malentendidos acerca de la pintura de bodegones en la España de Góngora.²⁵

El género del bodegón no cobró verdadero auge en España hasta después de 1620, de manera que cualquier referencia a la pintura de bodegones antes de tal fecha resulta arriesgada. Los primeros cuadros de género de Velázquez datan de los años 1615–1622, es decir, después de la aparición del *Polifemo* y las *Soledades*. Los primeros bodegones de Juan de Van der Hamen están fechados en 1621–1623 y los de Alejandro Loarte y Juan Bautista de Espinosa entre 1624–1626. Juan Fernández el Labrador no parece haber empezado a pintar bodegones hasta después de 1630. El famoso *Bodegón con cesta de naranjas* (The Norton Simon Foundation, Pasadena, California) de Zurbarán es del año 1633. La serie de las Cuatro Estaciones de Francisco Barrera está fechada en 1638. Las suntuosas *Vanitas* de Antonio de Pereda y Andrés Deleito son aún más tardías: 1630–1660. Luego, es improbable que las obras de escritores como Barahona de Soto, Lope y Góngora sean ‘bodegones literarios’ sencillamente porque la pintura de bodegones era poco conocida en la España de finales del siglo XVI y principios del XVII. Más probable es lo contrario: que las largas enumeraciones literarias de frutas, verduras, aves, carnes, peces e, incluso, objetos inanimados como peines, relojes, cintas y anteojos hayan incidido en la naciente pintura de bodegones, y que los cuadros de artistas como Van der Hamen, Loarte, Espinosa y otros se inspiren parcialmente en obras tan bien conocidas en la época como la *Arcadia* de Lope y las *Soledades* de Góngora. Hasta donde sé, el tema no ha sido debidamente estudiado y podría arrojar valiosos resultados.

Hecha esta aclaración, también hay que reconocer, sin embargo, que si en la España de principios del siglo XVII había un escritor que conocía de primera mano la pintura ‘moderna’ de su época, a saber, el manierismo de

25 Véanse, entre otros ejemplos, Guillermo Díaz-Plaja, ‘Bodegones poéticos’, en *El espíritu del Barroco* (Barcelona: Apolo, 1940), 111–17; Eunice Joiner Gates, ‘Góngora’s *Polifemo* and *Soledades* in Relation to Baroque Art’, *Texas Studies in Literature and Language*, 2:1 (1960), 61–77 (pp. 67–68); Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, 513 y 515; Osuna, ‘*Polifemo*’ y el tema de la abundancia natural, 7–8, 57, 75 y passim; y, más recientemente, Enrica Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione* (Palermo: S. F. Flaccovio, 1990), 113–14.

Parmigianino, la pintura de borrones de Tiziano y el Greco, la pintura de noches de los Bassano, el tenebrismo caravaggesco y, como no, la nueva pintura de paisajes y bodegones, tal escritor era Góngora.

Conocía, por ejemplo, puesto que lo menciona en el romance que empieza ‘Ilustre ciudad famosa’ (c.1586), la famosa Sala de Frutas del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, obra de Julio de Aquiles y Alexander Mayner:

Y su Cuarto de las Frutas,
fresco, vistoso y notable,
injuria de los pinceles
de Apeles y de Timantes,
donde tan bien fingidas
imitan las naturales,
que no hay hombre a quien no burlen
ni pájaro a quien no engañen. (OC, I, 62.37–44)

El soneto que trata sobre las grandezas de El Escorial—‘Sacros, altos, dorados capiteles’—se escribió alrededor de 1589 (Carreira) o 1593 (Jammes), de manera que también debió de conocer los tres bodegones flamencos que se guardaban en el Monasterio a partir de 1593, y que aparecen descritos en el inventario como ‘un bodegón, colgado en él diversos manjares, pintura de Flandes’, ‘una cocina con alacenas, pintura de Flandes’ y ‘un lienzo de pintura de Flandes, al olio de pincel, con un hombre y una mujer que está comiendo en un bodegón y otra mujer que guisa la comida, y muchas cosas y aderezos de comer pintados al natural’.²⁶

Por último, conocía los lienzos decorativos que se hallaban, y se hallan todavía, en la Galería del Prelado, en el Palacio Arzobispal de Sevilla, descrita en el soneto titulado ‘De las pinturas y relicarios de una galería del Cardenal don Fernando Niño de Guevara’ (1607). Es verdad que el poema no menciona en específico la pintura de bodegones, sino la pintura de ermitaños (‘del yermo vez aquí los ciudadanos’ [OC, I, 168.9]), género popularísimo en la época y por el que el autor de las *Soledades*—las soledades del yermo—sentía una particular inclinación. No obstante, es sabido que la galería del Cardenal Niño de Guevara atesoraba numerosas pinturas de bodegones y temas bodegonescos, entre ellas: veintiséis grutescos con cartelas de aves y frutas, realizados alrededor de 1604 y comúnmente atribuidos al pintor andaluz Antonio Mohedano; el cuadro *Bodegón con cocinera* (c. 1600), atribuido al cremonés Vincenzo Campi; una serie anónima de la alegoría de los Cuatro Elementos—*Alegoría de la tierra*, *Alegoría del aire*, *Alegoría del agua* y *Alegoría del fuego*—, adornada con los animales, frutas, verduras, pescados, aves y armamentos propios de cada

²⁶ Julián Zarco Cuevas, *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571–1598)* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1930), asientos 1494–96.

elemento; una copia de la serie completa de las Cuatro Estaciones de Leandro Bassano—*Alegoría de la primavera, Alegoría del verano, Alegoría del otoño y Alegoría del invierno*—, también abarrotada de los alimentos característicos de cada estación; y, por último, cuatro lienzos, copia de Jacopo Bassano, de *El sacrificio de Noé, La construcción del Arca de Noé, La entrada de los animales en el Arca y El Diluvio universal*, rebosantes, como es dable imaginar, de animales, herramientas de trabajo y cacharros de cocina.²⁷

Aparte de estos tres importantes conjuntos pictóricos, varios de los amigos y protectores de Góngora eran coleccionistas de bodegones, entre ellos, el Cardenal Arzobispo de la catedral de Toledo, Bernardo Sandoval y Rojas, y su sobrino, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma.

El Cardenal Sandoval y Rojas se considera uno de los primeros coleccionistas de la pintura de bodegones en España. Vivía en Toledo, donde el género alcanzó un pronto desarrollo gracias al ejemplo de Blas de Prado y Juan Sánchez Cotán, y aparentemente poseía once bodegones de distintos tipos, a saber: ‘dos pinturas medianas de cazas y pesca con diferentes frutas, copia de Juan Sánchez [Cotán]’, ‘dos países pequeños de frutas, copias de Juan Sánchez’; ‘un cuadrito de frutas’, ‘otro cuadrito pequeño de dos racimos de uvas’, ‘una pintura de Flandes, con flores’ y ‘cuatro ramilleteros pequeños’.²⁸

Además de coleccionar bodegones, el Cardenal Sandoval era aficionado a la pintura tenebrista, y en 1613–1614 encargó para la Capilla del Sagrario de la catedral de Toledo tres cuadros del veneciano Carlo Saraceni que Góngora sin duda conocería: el *Martirio de San Eugenio*, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y *Santa Leocadia en la prisión*, una de las primeras obras caravaggistas en entrar al país.²⁹ De ahí que uno de los poemas que Góngora le dedicó al propio Cardenal Sandoval—‘Al favor que San Ildefonso

27 Véanse al respecto Teodoro Falcón Márquez, *El Palacio Arzobispal de Sevilla* (Córdoba: Caja Sur, 1997); Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla* (Sevilla: Sever-Cuesta, 1978); y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983), 79–82.

28 Para la historia del bodegón toledano, véase Peter Cherry, ‘El bodegón en Toledo’, en su *Arte y Naturaleza* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999), 69–105. Para la importancia del Cardenal Sandoval como coleccionista de bodegones, véase Sarah Schroth, ‘Early Collectors of Still-Life Painting in Castile’, en *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600–1650*, ed. William B. Jordan en colaboración con Sarah Schroth (Fort Worth: Kimbell Art Museum, 1985), 30–31. Para los bienes artísticos del Cardenal Sandoval, véase Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601–1755*, 2 vols (Los Angeles, California: The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997), I, 572–78.

29 Para el caravaggismo español, véase Alfonso E. Pérez Sánchez, *Caravaggio y el Naturalismo español* (Sevilla: Ministerio de Educación y Ciencia, 1973); y *Pintura barroca en España, 1600–1750* (Madrid: Cátedra, 1996), 67–68.

recibió de Nuestra Señora’—empiece con una descripción tenebrista de la noche: ‘Era la noche, en vez del manto oscuro / tejido en sombras y en horrores tinto’ (OC, I, 310.1–2). Es obvio que conocía los modernísimos gustos artísticos de su amigo y los compartía.

El Duque de Lerma, íntimo de Góngora y destinatario de su ‘Panegírico al Duque de Lerma’ (1617), llegó a reunir una de las colecciones de pintura más ricas de Europa: alrededor de mil quinientos cuadros, repartidos entre el Palacio Real de Valladolid, La Ventosilla, La Ribera, el monasterio de San Diego y la quinta del Prior, en Madrid. Según Schroth, entre un 10% y un 13% de tales cuadros, es decir, cerca de doscientos, eran cuadros de género y bodegones, entre ellos:³⁰ ‘un lienzo [...] pintados unos pavos, búhos y papagayos’; ‘dos [cuadros] grandes de dos bodegones y cestas’; ‘una tablilla de Flandes de unos bodegones’; ‘un bodegón sin guarnición, original, hecho en Venecia’; y ‘otro [cuadro] un poco mayor [...] pintado en él mucha diversidad de frutas’. También formaban parte de la colección seis cuadros de los Meses del año, ‘pintados en ellos frutas, carnes y otras cosas’; y numerosas pinturas de los Cuatro Elementos y las Cuatro Estaciones de mano de Jacopo Bassano y sus hijos.

Por otra parte, al igual que su tío, el Duque de Lerma también era un apasionado de la llamada ‘pintura de noches’, de la que poseía decenas de obras, entre ellas: ‘Un cuadro de la noche de Navidad [*¿Anunciación de los pastores?*], del Basán el Viejo’; ‘una noche, copia del Basán’; un lienzo de ‘unos hombres y mujeres que se calientan al fuego’; ‘un San Francisco pintado como de noche, con un candil, contemplando con una calavera’ y varias Oraciones del Huerto, uno de los temas típicos de la pintura de noches.³¹ El hecho de que los cuadros aparezcan identificados como ‘noche’ en los inventarios demuestra que tales pinturas constituían un género autónomo—cuadros *de la noche* y no del día—, y, además, un género valorado por artistas y coleccionistas. Góngora estaba consciente de ello y la ambientación nocturna de muchos de sus poemas—‘Descaminado, enfermo, peregrino’ (OC, I, 100), ‘En tenebrosa noche, en mar airado’ (OC, I, 217), ‘Esta noche un Amor nace’ (OC, I, 302), ‘¿Quién oyó?’ (OC, I, 328), ‘¿Cuántos silbos, cuántas voces!’ (OC, I, 346) y tres cuartas partes de las *Soledades*—así lo demuestra. ¿El *Polifemo* y las *Soledades* un primitivo paisaje flamenco? El parentesco con la moderna pintura de noches veneciana no puede ser más claro.³²

30 Sarah Schroth, ‘The Private Picture Collection of the Duke of Lerma’, tesis doctoral (New York University Institute of Fine Arts, 1990).

31 Para las colecciones del Duque de Lerma, véanse José M. Florit, ‘Inventario de los cuadros y otros objetos de arte de la quinta real llamada “La Ribera” en Valladolid’, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 14 (1906), 153–60; Esteban García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, 3 vols (Valladolid: Publicación del Seminario de Arte y Arqueología, 1941–1946), I, 385–99; y Schroth, ‘The Private Picture Collection’.

32 Véase al respecto Humberto Huergo Cardoso, ‘Las *Soledades* de Góngora, “¿lienzo de Flandes” o “pintura valiente”’, *La Torre*, 6:20–21 (2001), 193–231.

Entre burlas y veras

La descripción del zurrón de Polifemo abarca las estrofas diez y once, vv. 73–88 del poema. La estrofa diez reza:

Cercado es, cuanto más capaz más lleno,
de la fruta, el zurrón, casi abortada,
que el tardío otoño deja al blando seno
de la piadosa hierba, encomendada:
la serba, a quien le da rugas el heno;
la pera, de quien fue cuna dorada
la rubia paja y, pálida tutora,
la niega avara y pródiga la dora. (*OC*, I, 255.73–80)

Tal es, al menos, la versión que leemos hoy en día. En su versión original, expurgada por Pedro de Valencia debido a su tono ‘burlesco’, y conservada de milagro en las *Lecciones* de Pellicer, la segunda mitad de la estrofa rezaba del modo siguiente:

La delicada serba, a quien el heno
rugas le da en la cuna, la opilada
camuesa, que el color pierde amarillo
en tomando el acero del cuchillo.³³

La carta censoria de Valencia está fechada en 1613 y dice así:

Lo metafórico es generalmente muy bueno en vuesa merced [Góngora], algunas veces atrevido y que no guarda la analogía y correspondencia que se requiere; otras se funda en alusiones burlescas y que no convienen a este estilo alto y materias graves, como convenían a las antiguas *quae ludere solebas*. En estos vicios digo que cae vuesa merced de propósito y haciéndose fuerza, por extrañarse y imitar a los italianos y a los modernos afectados. (*OC*, II, 464)³⁴

Y refiriéndose específicamente a la metáfora de las camueas opiladas, añade:

Vuesa merced, que tiene belleza propia y grandeza natural, no se desfigure por agradar al vulgo diciendo gracias y juegos del vocablo en poema grave y que va de veras [...] y no me diga que la camuesa pierde el color amarillo en tomando el acero del cuchillo. (*OC*, II, 464–65)

Así, pues, lo primero que hay que subrayar acerca del zurrón de Polifemo es la alternancia de burlas y veras. La versión original del poema

33 Pellicer, *Lecciones solemnes*, cols. 70–71.

34 Para la censura de Valencia, véanse Alfonso Reyes, ‘Los textos de Góngora (corrupciones y alteraciones)’, en *Cuestiones gongorinas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1927), 79–83; y Dámaso Alonso, ‘Góngora y la censura de Pedro de Valencia’, *Obras completas*, 10 vols (Madrid: Gredos, 1972–1993), V, 495–517.

no era tan grave y sublime como nos parece hoy en día, sino que encerraba una alusión burlesca que, en palabras de Valencia, ‘desfiguraba’ su belleza y grandeza natural, las estropeaba, las afeaba, las garabateaba.

Se ha roto una ‘analogía y correspondencia’, dice Valencia; las metáforas del poema no ‘guarda[n] la analogía y correspondencia que se requiere’. Se refieren a la *Metamorfosis* de Ovidio, pero ya no *coinciden* con ella; no dicen lo mismo que ella ni lo dicen de la misma manera. Ovidio hablaba en serio; Góngora, en ‘estilo mixto, serio a ratos y jocoso’;³⁵ ‘mezclando cosas [...] profanas con lenguaje de la Sagrada Escritura’;³⁶ ‘uno [un cuarteto] de veras y otro de burlas’.³⁷ Quevedo es más insidioso, pero también más agudo; dice que Góngora alterna deliberadamente las coplas ‘buenas’ y las ‘malas’: ‘Hiciéste tus copillas / una bueno y otra malo’.³⁸ La primera mitad de la estrofa, hasta el sintagma ‘piadosa hierba’, son versos buenos; la segunda mitad, a partir de la referencia burlesca a la ‘opilada camuesa’, versos malos, desfigurados.

A no coincide con B; el vínculo que los une no es natural, sino ‘forzado’. Góngora, dice Valencia, se ha hecho fuerza a sí mismo deliberadamente (‘de propósito y haciéndose fuerza’). ‘Por extrañarse’, por hacerse el extranjero e imitar el gusto de los modernos se ha obligado a desfigurar el poema de Ovidio y su propio poema.

Góngora escribe contra sí mismo, se desfigura (‘no se desfigure por agradar’); por hacerse el extranjero, por sed de extrañamiento, peregrino en su propia patria, se obliga a escribir cosas que no quiere escribir y que no coinciden con las que debería escribir.

Góngora no coincide consigo mismo y sus palabras, que le son extrañas, forzadas, no coinciden con el poema que escribe. Lo igual es desigual a sí mismo; se niega, se desdice, se desfigura a sí mismo; se burla de sí mismo. Éste parece ser, dice Valencia, uno de los ‘vicios’ de Góngora: ‘En estos vicios digo que cae vuesa merced de propósito y haciéndose fuerza, por extrañarse’.

La naturaleza opilada

Pero ¿sobre qué tratan exactamente los versos censurados por Valencia? A primera vista, sobre unas camuesas tan pálidas que cualquiera diría que sufren de opilación:

35 *Relación*, citado por Juan Millé y Jiménez, ‘Notas’, en *Obras completas* de Góngora (Madrid: Aguilar, 1943), 1012, n. 69.

36 Fray Hernando Horio, [‘Censura’], en Alonso, ‘Prólogo a *Obras en verso del Homero español*’, *Obras completas*, VI, 468.

37 Citado por Millé, *Obras completas*, 1005, n. 21.

38 Quevedo, ‘Respuesta de don Francisco de Quevedo a don Luis de Góngora’, citado por Millé, *Obras completas*, 1005, n. 2

... la opilada
 camuesa, que el color pierde amarillo
 en tomando el acero del cuchillo.

Pero por debajo de tales palabras aluden al vicio de la hipocresía.

Repito: los versos *parecen* una cosa, pero *significan* otra: el vicio de la hipocresía, vicio que consiste, precisamente, en parecer una cosa y significar otra.

Ni Góngora ni las camuesas se expresan con honradez, sino de manera hipócrita y disimulada. No coinciden consigo mismos; parecen una cosa más, sin embargo, significan otra. Verifiquémoslo.

La camuesa es una ‘especie de manzana algo pálida [...] muy sabrosa, suave al gusto, olorosa, sin agrio alguno y muy medicinal’.³⁹

A su vez, ‘opilación’ vale, como es sabido, la ‘obstrucción y embarazo en las vías y conductos por donde pasan los humores’, en particular la amenorrea o carencia anormal de flujo menstrual.⁴⁰ Pellicer explica bien tanto las causas de la enfermedad como el doble sentido de la voz ‘acero’ (‘flor de acero’ y ‘cuchillo de acero’) que da pie al juego de palabras gongorino:

[Alude] a la enfermedad de la opilación, contraída de comer barro, y de la mucha agua, tan frecuente en las damas de España; para cuyo remedio es útil la flor del acero.⁴¹

Pero resulta que además de referirse al color natural de las camuesas y al color artificial de las damas opiladas, la palidez designa también el color emblemático de la Hipocresía. El texto de Ripa reza:

La Hipocresía, según Santo Tomás, II, II, quest. III, art. II, es vicio que induce al hombre a simular y fingir lo que no es, con acciones aparentes, de palabra y de obra, alimentando sus vanas ambiciones de ser tenido por bueno, no siéndolo. Se pinta pálida y delgada, porque según dice San Ambrosio, en el cuarto de sus Morales, los Hipócritas se descuidan hasta el punto de extenuar al extremo su cuerpo para lograr ser tenidos y estimados por buenos. Dice San Mateo, en su capítulo VI sobre lo mismo: ‘Cum ieiunatis nolite fieri sicut Hipocritae, tristes; exterminant enim facies suas, ut videantur ab hominibus ieiunantes [Cuando ayunéis, no aparezcáis tristes como los hipócritas, pues demudan sus rostros para que crean los hombres que ayunan].’⁴²

La metáfora de las camuesas opiladas comprende los versos 78–80 del *Polifemo*. Un poco más abajo, en los versos 83–84, Góngora previene

39 *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, 3 vols (Madrid: Gredos, 1979), s. v. ‘camuesa’.

40 *Ibid.*, s. v. ‘opilación’.

41 Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 71.

42 Ripa, *Iconología*, I, 477.

directamente al lector contra 'la manzana hipócrita, que engaña / a lo pálido no, a lo arrebolado'. Más tarde tendremos ocasión de ocuparnos de la hipocresía 'a lo arrebolado'. Pero ¿a qué se refiere exactamente la frase 'a lo pálido no'? Si las manzanas rojas son hipócritas porque engañan 'a lo arrebolado', ¿cuáles son las manzanas hipócritas que engañan 'a lo pálido'? Por más sorprendente que parezca, la crítica gongorina nunca ha respondido a esta pregunta de forma cabal. Sin embargo, la respuesta se cae por su propio peso: las manzanas *rojas* engañan 'a lo arrebolado' o por medio del color rojizo, mientras que las *camuesas*, las manzanas 'opiladas', engañan 'a lo pálido' o por medio de su palidez, el color emblemático de la Hipocresía.

¿En qué consiste la hipocresía 'benigna', por llamarla de algún modo, el disimulo 'honrado' de las camuesas opiladas?⁴³ En que aunque a simple vista parecen estar enfermas, como las damas que padecen de amenorrea por injerir barro, en realidad no lo están. Por fuera se ven enfermas, pero el ojo se equivoca, porque por dentro no sólo no están enfermas, sino que tienen un alto valor medicinal; 'algo pálidas [...] y muy medicinal'.

Digo que la hipocresía de las camuesas es 'benigna' en lugar de maligna, un disimulo 'honrado' en lugar de poco honrado, porque no perjudica a nadie. Se trata simplemente de una equivocación. Las camuesas parecen enfermas, pero en realidad están sanas. En cambio, la hipocresía de las damas es maligna: se opilan con el fin de verse sanas, pero en realidad están enfermas.

Lo que parece enfermo (las pálidas camuesas), está sano, y lo que parece sano (las damas opiladas), está enfermo. Pero si es así, entonces la naturaleza idílica no es esencialmente distinta de la Corte, sino que las dos son hipócritas. Nada concuerda con nada; lo igual es desigual a sí mismo. Ni Góngora coincide consigo mismo, ni el tono burlesco de Góngora coincide con el estilo sublime de las *Metamorfosis*, ni la palidez hipócrita de las camuesas concuerda con su sabor y valor medicinal, ni la aparente salud de las damas opiladas concuerda con su enfermedad real.

Nada concuerda con nada; pero no todas las *discordancias*—la obra de Góngora se compone de puras discordancias—son iguales. La discordancia de la Corte es maligna; la de las camuesas, benigna. El disimulo de la Corte es falso; el de la naturaleza, hasta aquí, hasta el ejemplo de las camuesas opiladas, honrado.

El Barroco no conoce la idea de la 'honradez' a secas. Es un concepto que no existe en el siglo XVII, ni en la aldea ni en la Corte ni en ningún lugar. Sólo existen el disimulo honrado y el disimulo poco honrado, la hipocresía benigna y la hipocresía maligna. Lo propio de la verdad barroca, de la verdad verdadera, es el disimulo. 'Es la verdad una doncella tan

43 Para el concepto del 'disimulo honrado', véase Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, ed. Salvatore Silvano Nigro (Turin: Einaudi, 1997 [1ª ed. 1641]).

vergonzosa cuanto hermosa—dice Gracián—, y *por esto* anda siempre tapada'.⁴⁴ Entendámonos: *porque* la verdad es hermosa, no porque sea fea, sino porque es bella, por esa razón anda siempre tapada. Si *no* anduviese tapada, no sería bella. La esencia misma de la verdad y la belleza es el tapujo, la tapadura, el disimulo. La idea de la verdad como develación del Ser da paso a un nuevo concepto de la verdad entendida como 'prudente disimulo'.⁴⁵ No se trata de mentir abiertamente, pero sí, como se lee en *Della dissimulazione honesta*, de 'ofrecerle un descanso a la verdad'.⁴⁶

Huelga decir que en ninguna de las fuentes inmediatas del *Polifemo*, incluida las *Imágenes* de Filostrato, consta que la naturaleza es hipócrita y que los frutos de la supuesta Edad de Oro simulan lo que no son. Ésta es una *boutade*, un 'vicio' exclusivamente gongorino; uno de aquellos versos deliberadamente 'malos' y aun malvados a través de los cuales Góngora, haciéndose fuerza a sí mismo, se vuelve como un perro rabioso contra el mito de la Edad de Oro y lo desfigura.

No he dicho que prescinda de tal mito; afirmo que lo desfigura. Como el Judío de Calderón ('Yo decirlo no podré, / porque a la Fe he escuchado sin la Fe'), lo invoca, pero ya no *cree* en él;⁴⁷ no puede decir porque escucha la voz de la fe sin fe.

Según Ripa, 'el Furor es la más propia alteración de un ánimo airado que arrastra al hombre a actuar contra sí mismo, contra Dios, la naturaleza, los Hombres o numerosos objetos y lugares'.⁴⁸ Góngora es un perro rabioso, el emblema mismo del Furor: escribe contra sí mismo y contra la naturaleza a la que quisiera, en vano, retornar. No cree ya en la Antigüedad clásica y todavía la invoca. No cree en la aristocracia y vive mendigando sus favores. Dice detestar la Corte y no sale de Madrid. Es cura y es jugador. Quisiera escribir un mito—Polifemo y Galatea, Píramo y Tisbe, Hero y Leandro—, y le sale una laboriosa parodia. (Según Borges, barroco es aquel estilo que linda con su propia parodia). ¿El optimista Góngora? Suda bilis negra. Con una mano escribe y con la otra garabatea.⁴⁹

Ni en el Polifemo de Ovidio ni en la Égloga segunda de Virgilio hay referencia alguna a las camuesas, opiladas o no. Tampoco la hay en el episodio del Orco de *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto, que es

44 Baltasar Gracián, *El Héroe. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Luys Santa Marina (Barcelona: Planeta, 1984), 73.

45 *Ibid.*, 94.

46 Accetto, *Della dissimulazione onesta*, 20.

47 Calderón de la Barca, *El nuevo palacio del Retiro*, ed. Alan K. G. Paterson (Pamplona: Univ. de Navarra, 1998 [1ª ed. 1634]), vv. 1311–1312.

48 Ripa, *Iconología*, I, 454.

49 Para el nihilismo de Góngora, véase Díaz-Plaja, 'El caso Góngora', *Espíritu del Barroco*, 78–85; y Manuel Asensi, 'La configuración del fondo', en *Literatura y filosofía* (Madrid: Síntesis, 1995), 13–57 (pp. 48–57).

posible Góngora leyera.⁵⁰ José de Valdivielso, a quien no debió de conocer, compara las camuesas con el alba, llamándolas, en estilo alto, sin sombra de burla, ‘camuesa rubia’: ‘La camuesa rubia / hurta de la mañana los colores’.⁵¹ Bartolomé Leonardo de Argensola alaba su generoso aroma (‘generoso el olor de las camuesas / se esparce’), pero no menciona el color, aunque si son camuesas ‘generosas’, no han de ser hipócritas.⁵² En la obra de Lope de Vega abundan las referencias a las camuesas (‘camuesa risueña’, ‘pálida manzana’, ‘rubia camuesa’, ‘camuesa amarilla’, ‘áurea [...] camuesa’), pero nunca las llama ‘opiladas’. Lo más que llega a decir es que se maquillan: ‘No hay camuesa que se afeite / que no te rinda ventaja’;⁵³ y que son algo enjutas: ‘la camuesa medio enjuta’.⁵⁴ Aún así, estamos lejos de la naturaleza hipócrita de Góngora.

Y también estamos lejos de los oscuros emblemas de Ripa el Misterioso (Ripa il Cuco). El Barroco distingue dos tipos opuestos de imágenes: las ‘imágenes triviales, que por el uso repetido son reconocidas por todos a primera vista’ y los ‘conceptos simbólicos’ o ‘imágenes jeroglíficas’.⁵⁵ Las camuesas de Valdivielso, Argensola y Lope son imágenes triviales. Su significado se agota en ellas mismas y es reconocido por todos a primera vista. En cambio, las de Góngora son imágenes jeroglíficas. Su significado no se agota en ellas mismas sino que remite a otra parte, en este caso, la *Iconología* de Ripa. Pienso volver sobre el tema más adelante.

La naturaleza avara

Pero aunque Góngora acató el consejo de Valencia y eliminó la metáfora burlesca de las camuesas opiladas, la segunda versión no es menos discordante; más alta y grave, sí, pero *honrada*, no.

Para empezar, si quería preservar el contraste entre dos tipos de hipocresía, una ‘a lo pálido’ y otra ‘a lo arrebolado’, tenía que conservar a toda costa alguna referencia a la palidez. Fue lo que hizo. La segunda versión del poema, que es la que leemos hoy en día, reza:

50 Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, ed. José Lara Garrido (Madrid: Cátedra, 1981), 204–08. Citado por Vilanova, *Las fuentes y los temas del ‘Polifemo’*, I, 522–23; y Osuna, *‘Polifemo’ y el tema de la abundancia natural*, 37–39.

51 *Vida y muerte del patriarca San Joseph* (1607), citado por Vilanova, *Las fuentes y los temas del ‘Polifemo’*, I, 527 y 539; y Osuna, *‘Polifemo’ y el tema de la abundancia natural*, 85–86.

52 ‘Carta cuando se salió de la Corte’ (c.1604–1606), *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, 2 vols (Madrid: Espasa-Calpe, 1974), I, 46.367–68. Citado por Osuna, *‘Polifemo’ y el tema de la abundancia natural*, 82.

53 Lope de Vega, *Peribañez y el Comendador de Ocaña* (c.1605–1608), citado por Osuna, *‘Polifemo’ y el tema de la abundancia natural*, 118.

54 Lope de Vega, *Belardo el furioso* (c.1586–1595), citado por Osuna, *‘Polifemo’ y el tema de la abundancia natural*, 44.

55 Ripa, *Iconología*, I, 50; I, 45; y I, 60.

La serba, a quien le da rugas el heno;
 la pera, de quien fue cuna dorada
 la rubia paja y, pálida tutora,
 la niega avara y pródiga la dora.

Con ello salía de un aprieto: la mezcla de burlas y veras. La nueva metáfora de la ‘rubia’ paja como ‘cuna dorada’ y ‘pálida tutora’ no es sólo grave, sino encumbrada y rutilante, casi paródica. ¿Qué humanista no iba a quedar complacido con tal cúmulo de referencias al oro (‘dorada’, ‘rubia,’ ‘dora’), el linaje (‘cuna’) y la educación (‘tutora’) en lugar del mezquino ‘opilada’?

Pero no bien había salido de un aprieto, cuando se mete en otro peor. Porque, ¿quién ha visto una Edad de Oro que en lugar de brindar sus frutos con generosidad los niegue con avaricia? ¿Qué tienen que ver la negación y la avaricia con la franca abundancia de la Edad de Oro? El contraste con Ovidio: ‘Tengo frutas que cargan las ramas; / tengo uvas semejantes al oro en largos sarmientos / y también purpúreas: para ti las reservo, éstas y aquéllas. / Tú misma con tus propias manos recogerás blandas fresas / nacidas bajo sombra silvestre, tú misma cerezas otoñales’;⁵⁶ y con Lope de Vega: ‘No me niega el verano, / entre vosotras, matizadas flores’;⁵⁷ no puede ser mayor ni más aleccionador. Otro tanto digo de *La Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo y Sotomayor, que es aún más enfático: ‘No fue naturaleza tan avara, / antes franca conmigo, de sus bienes’.⁵⁸ La naturaleza de Ovidio, Lope y Carrillo y Sotomayor ofrece sus bienes con franqueza. En cambio, la de Góngora es avara; no ofrece sus bienes, sino que los niega, escondiéndolos bajo el heno.

Al emblema de la Hipocresía se suma, pues, otro: el de la Avaricia. La descripción de Ripa reza:

Mujer pálida y fea, de negros cabellos y tez macilenta [...] Se pinta pálida, porque palidece a causa de su continua preocupación por acumular tesoros, llevándole su insaciable apetito a convertir en suyo cuando a los demás pertenece [...] Es también su palidez efecto del temor en el que siempre vive el avaro, sin confiar en nadie, ni siquiera en sí mismo, llevado por el miedo que le posee de no perder una mínima parte de cuanto ha hecho suyo.⁵⁹

Decía Pellicer que para entender la estrofa diez del *Polifemo* no hacía falta un Edipo que descifrara sus oráculos: ‘No ha menester mucho Edipo

56 Ovidio, *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, 3ª ed. (Madrid: Alianza, 1998), 399.

57 Lope de Vega, *Los Guzmanes de Toral*, citado por Osuna, ‘*Polifemo*’ y el tema de la abundancia natural, 61, n. 29.

58 Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, ed. Rosa Navarro Durán (Madrid: Castalia, 1990), vv. 161–62.

59 Ripa, *Iconología*, I, 122.

esta estancia, que toda la gasta en el bastimento que traía en su zurrón Polifemo'.⁶⁰ Se equivoca; ha menester mucho Edipo, porque detrás de la frase *aparentemente* inocente 'pálida tutora' se esconden, no uno, sino dos jeroglíficos: la Hipocresía y la Avaricia, ambas mujeres pálidas y de tez macilenta.

Ahora bien, las imágenes jeroglíficas 'abarcan la descripción de virtudes y vicios'.⁶¹ Góngora pudo escoger la descripción de las virtudes; hubiese coincidido mejor con el mito de la Edad de Oro que supuestamente se había propuesto recrear. Pero escogió la descripción de los vicios. ¿Una Edad de Oro hipócrita y avara? Lo dudo.

¿Por qué es hipócrita la hierba? Por la misma razón que las camuesas: el exterior no coincide con el interior. Por fuera se ve pálida, pero por dentro esconde un tesoro de suculentas peras serbas.

¿Y por qué es avara la hierba? Primero porque es 'pálida' y eso basta: según el *libro* de la naturaleza, que no es lo mismo que la naturaleza a secas, la palidez significa Hipocresía y Avaricia. Pero además porque Góngora mismo lo dice con todas las palabras: en lugar de ofrecer sus bienes con franqueza, 'pálida tutora / [los] niega avara'. La hierba es pálida porque es avara, y los avaros palidecen a causa de su continua preocupación por acumular tesoros y también por el temor en que viven, sin confiar en nadie, 'ni siquiera en ellos mismos'.

¿Es confiada la naturaleza del *Polifemo*? No, es avara; no confía en nadie, ni siquiera en ella misma. Lo igual es desigual a sí mismo; se niega, huye de sí mismo. Y Góngora, ¿está en paz consigo mismo o también huye de sí? Huye de sí: 'Estoy igualmente condolido que desengañado de lo que es pompa y vanidad en la vida [...] Mire vuesa merced si tengo razón de huir de mí, cuanto más deste lugar' (*OC*, II, 429).

Claro que Góngora no es el primer escritor en describir unas peras ocultas entre paja. Como han demostrado Vilanova y Osuna, el mismo motivo aparece en la comedia *La pastoral de Jacinto* (c.1595–1600) de Lope de Vega, que dudo Góngora conociera, ya que se trata de una obra muy menor dentro del vasto repertorio lopesco:

Y la castaña sabrosa,
de su tierno erizo armada.
Verde melón o amarillo,
la serba de heno cubierta;⁶²

y en *La Arcadia* (1598), que sin duda conocía, puesto que se burla de ella en el soneto que empieza 'Por tu vida, Lopillo, que me borres', escrito hacia 1598 (*OC*, I, 428):

⁶⁰ Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 68.

⁶¹ Ripa, *Iconología*, I, 46.

⁶² Citado por Vilanova, *Las fuentes y los temas del 'Polifemo'*, I, 536–37; y Osuna, *'Polifemo' y el tema de la abundancia natural*, 52.

La pera, el níspero duro
que se madura en la yerba.⁶³

Pero como repite Góngora en varios lugares, Lope de Vega es un poeta 'llano' ('Con razón Vega, por lo siempre llana' [OC, I, 463.4]). Y podemos ver por qué. Las imágenes de Lope tienen un valor meramente plástico; designan un hecho natural—es verdad que las serbas maduran en la hierba—conforme a la tabla de los cinco sentidos: 'verde melón o amarillo' (la vista), 'castaña sabrosa' (el gusto), 'níspero duro' (el tacto), etc. En cambio, las imágenes de Góngora son auténticos jeroglíficos; detrás de su aparente sensualidad encierran un significado alegórico—los vicios de la naturaleza—refractario a los sentidos. Para entender las imágenes plásticas de Lope basta con verlas; significante y significado coinciden plenamente. En cambio, para entender las imágenes jeroglíficas de Góngora hay que descifrarlas lentamente como si fuesen las letras de un alfabeto perdido; significante y significado no coinciden en absoluto, 'pues sin tener noticia de su denominación no es posible alcanzar el conocimiento de la cosa significada'.⁶⁴

La naturaleza hipócrita

La estrofa once, vv. 81–88 reza:

Erizo es, el zurrón, de la castaña
y, entre el membrillo o verde o datilado,
de la manzana hipócrita, que engaña
a lo pálido no, a lo arrebolado,
y de la encina (honor de la montaña,
que pabellón al siglo fue dorado)
el tributo: alimento, aunque grosero,
del mejor mundo, del candor primero.

Surgen al menos tres preguntas:

- 1 ¿A qué se refiere la frase 'a lo pálido no'? Si las manzanas engañan 'a lo arrebolado', ¿quiénes son exactamente los hipócritas que engañan 'a lo pálido'?
- 2 ¿Qué tiene que ver el vicio de la hipocresía, a lo pálido y a lo arrebolado, con el supuesto 'candor' del siglo dorado?
- 3 Por último, ¿qué tiene que ver la lengua de Góngora, en particular la lengua de la estrofa once—el 'pasaje más difícil y más discutido de

63 Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby (Madrid: Castalia, 1975), 105, citado por Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo*, I, 524–25; y Osuna, *Polifemo y el tema de la abundancia natural*, 54–61.

64 Ripa, *Iconología*, I, 50.

todo el *Polifemo*, según Alonso—con dicho candor?⁶⁵ Sin ir más lejos, ¿qué tiene que ver la propia voz ‘candor’, que en la época era un cultismo bastante pedante (lo recogen Barahona de Soto en su lista de voces afectadas y oscuras, y Quevedo en la *Aguja de navegar cultos*), con la idea del candor?⁶⁶

Intentemos responder las tres preguntas. Según Pellicer, la frase ‘engaña / a lo pálido’ se refiere a los ‘hipócritas’ en general:

Es erizo también el zurrón de la manzana, que engaña al revés de los hipócritas, que éstos mienten con la color penitente y cenicienta, y por de dentro están sanos; y la manzana está con muy hermosos colores, y dentro podrida.⁶⁷

Salcedo lo confirma:

Llama el poeta ‘hipócrita’ a la manzana, y dice que engaña, no con exterior pálido, sino arrebolado. Hipócrita se llama el que disimula con exterior fingido los afectos interiores del ánimo. Comúnmente se toma por el que con engañosas apariencias de santidad quiere encubrir sus vicios.⁶⁸

Los comentaristas modernos—Alonso, Vilanova, Reyes (‘discútanlo los curiosos, que a la poesía no siempre convienen interpretaciones demasiado precisas’), Parker y Carreira—se limitan a glosar las glosas de Pellicer y de Salcedo.⁶⁹ Alonso acaso sea el más instructivo, ya que al menos reconoce que la comparación de las manzanas con los hipócritas es ‘violenta’:

También es violenta la comparación de las manzanas con los hipócritas: por ser materia inesperada, y además porque el mismo poeta tiene que apresurarse a decir que manzanas e hipócritas engañan al revés: ‘... que engaña, a lo pálido no—como los hipócritas—, sino a lo arrebolado’.

Y añade:

En el fondo de algunas de estas imágenes (evidentemente, en la de las manzanas hipócritas) hay la intención de un chiste: un chiste fríamente conceptual.⁷⁰

Sin embargo, hemos visto que no es exactamente así. La frase ‘engaña a lo pálido’ no se refiere a los hipócritas *en general*, sino que se refiere

65 Alonso, *Góngora y el ‘Polifemo’*, en *Obras completas*, VII, 612. Véase asimismo Vilanova, *Las fuentes y los temas del ‘Polifemo’*, I, 546–52; y Reyes, ‘La estrofa más reacia del *Polifemo*’, *El Polifemo sin lágrimas* (Madrid: Aguilar, 1961), 139–65.

66 Para los textos, véase Dámaso Alonso, ‘Cultismos (según censuras y parodias literarias)’, en *Obras completas*, V, 94–128.

67 Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 72.

68 Salcedo, *Soledades comentadas*, fol. 330^v.

69 Reyes, *Polifemo sin lágrimas*, 62.

70 Alonso, *Góngora y el ‘Polifemo’*, en *Obras completas*, VII, 612.

específicamente a la hipocresía de las camuesas ‘opiladas’ (primera versión) y la paja ‘pálida’ (segunda versión), mencionadas a escasos cinco versos de distancia.

Pero si es así, entonces la violenta comparación de las manzanas con los hipócritas no representa simplemente ‘un chiste fríamente conceptual.’ Frío y conceptual, sin duda; Góngora es un autor enormemente frío y conceptual; escribe puros jeroglíficos. Pero un simple chiste, no. Antes bien, la hipocresía constituye el eje principal, el hilo conductor de *ambas* estrofas. Tanto así que cuando Góngora se vio obligado a eliminar la metáfora de las camuesas opiladas por un melindre de Valencia, inmediatamente la sustituyó con otro ejemplo de hipocresía ‘a lo pálido’, a saber, la rubia paja ‘y pálida tutora’, añadiendo además, para vengarse de su censor, una referencia aún más maliciosa al emblema de la Avaricia.

Un simple chiste, no: el zurrón de Polifemo es Hipócrita y Avaro de parte a parte. *La naturaleza engaña siempre*, unas veces opilándose (las camuesas), otras ocultando sus riquezas con avaricia (la paja) y todavía otras disimulando su pudrición so capa de lozanía (las manzanas). Las primeras dos hipocresías son ‘a lo pálido’ y la última, ‘a lo arrebolado.’ ‘Candor *primero*’, candor candoroso no hay ninguno. Como mucho habría lo que Accetto llama ‘*prudente candor*’, es decir, ‘la serpiente y la paloma juntas’, ‘un velo compuesto de tinieblas honradas y de respetos violentos’.⁷¹

Lo cual nos lleva a la segunda y tercera preguntas: ¿Qué tienen que ver los vicios de la naturaleza y la dificultad de la lengua gongorina con el supuesto ‘candor’ de la edad dorada? Y la respuesta es: no tienen nada que ver. El mito de la Edad de Oro, al que sin duda alude el poema, pero sin creer en él, hace agua por todas partes. De acuerdo con las ideas de la época, la naturaleza del poema es una naturaleza corrupta, Caída. Respecto a la proverbial dificultad de la estrofa, la observación de Andrés Cuesta sigue siendo válida:

Hallaremos [...] no sólo grandísimas impropiedades en el sentido, sino malísima colocación en la gramática y orden de nuestra lengua castellana, y más parecerá estos versos de alguno que procuró más estuviesen llenos de sílabas, sin cojear algún pie, que de conceptos y figuras, sin reparar en que hubiese en ellos concierto de palabras, que de un hombre tan cuidadoso en esto como don Luis, de quien se cuenta que se estaba en remirar un verso muchos días.⁷²

Y añade a continuación:

En el sentido se sigue un disparate, porque dice que el zurrón es erizo de la encina; traslación por cierto digna, si no de lástima, de risa [...] En

71 Accetto, *Della dissimulazione onesta*, 34, 9 y 19.

72 Andrés Cuesta, *Notas al ‘Polifemo’*, BN MS 3906, fol. 314^v–315^r. He modernizado la ortografía y la puntuación según el uso actual.

la gramática no hallo de qué verbo o nombre o participio pende aquella palabra 'el tributo', cosa que debe ser en nuestra lengua muy mirada.⁷³

¿Nostalgia de un paraíso perdido? Por el contrario, la *distancia* frente a la naturaleza es doble. En primer lugar, porque la propia naturaleza se ha distanciado de sí misma: parece una cosa y significa otra. Y en segundo lugar, porque la lengua de Góngora no pretende acercarse a su objeto, sino separarse de él por todos los medios posibles: perífrasis ('el tributo de la encina' por 'bellotas'), hipérbatos ('de la encina el tributo'), metáforas ('erizo es el zurrón'), jeroglíficos ('manzana hipócrita'), cultismos ('candor') y alusiones librescas ('siglo dorado'). Para expresarnos como Ortega, todo queda 'deshumanizado'. No se puede llevar más lejos—la Vanguardia lo llevó más lejos—el apartamiento de la naturaleza.⁷⁴

Símbolo y alegoría

Retomemos un instante el *xenion* de Filostrato el Viejo, y que representaba, como se recordará, castañas con o sin su 'zurrón espinoso', peras y manzanas sobre manzanas, 'todas doradas y fragantes':

Todo el suelo está cubierto de castañas, unas sin su zurrón espinoso, otras aún cerradas y otras con hendiduras en la corteza. Fíjate en esas peras sobre peras y en esas manzanas sobre manzanas, en montones y en grupos de diez, todas doradas y fragantes; su color rojo no les ha sido añadido, sino que ha florecido desde dentro.⁷⁵

¿Cuál es el drama epistemológico del Barroco? Que, a diferencia de las manzanas *sinceras* de Filostrato el Viejo, el sentido de las cosas ya no florece desde dentro de ellas, de forma natural, sino que les es añadido desde fuera de forma arbitraria. Adentro y afuera no coinciden en absoluto. Como demuestra cualquier emblema barroco, la *pictura* (el cuerpo) dice una cosa y la *subscriptio* (el alma) otra enteramente diferente, sin que entre las dos exista ningún vínculo orgánico.

Podemos referirnos a la acepción benjaminiana de los términos símbolo y alegoría para ver esto. Por 'símbolo' Benjamin entiende, no cualquier significado indirecto, sino aquél que parece emanar del interior de las cosas mismas. Lo propio del símbolo según lo entienden Creuzer, Benjamin, Gadamer y otros es la coherencia interna, la relación orgánica entre significante y significado. En cambio, la 'alegoría' designa todo lo contrario; *alon-gore*, un significado *ajeno* que no florece desde el interior de las cosas de modo natural, sino que les viene impuesto desde fuera de forma

73 Cuesta, *Notas al 'Polifemo'*, fol. 315^r.

74 Para el carácter frío e inhumano de la poesía de Góngora, véase José Ortega y Gasset, 'Góngora, 1627–1927', en *El espíritu de la letra*, ed. Ricardo Senabre (Madrid: Cátedra, 1985), 143–54 (pp. 149–50).

75 Filostrato, *Imágenes*, 90.

arbitraria.⁷⁶ ‘Es difícil—escribe Benjamin—imaginar algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica’.⁷⁷ El símbolo designa una ‘totalidad orgánica’, la correspondencia plena entre sustancia y apariencia. No así la alegoría, que al carecer de significado propio, semeja un ‘fragmento amorfo’; un pictograma dotado de significado, sí, pero recóndito y arbitrario.

Ripa es claro al respecto. ‘Las imágenes que se realizan al objeto de significar cosa distinta de la que con los ojos directamente se percibe—explica en el proemio de su *Iconología*—, no tienen regla más certera ni verdadera que la imitación de las memorias que se hallan en Libros, Medallones y Mármoles’.⁷⁸ Es decir, las imágenes *alegóricas*, los emblemas, empresas, jeroglíficos y enigmas, se realizan con el propósito deliberado de significar una ‘cosa distinta’ de lo que perciben los ojos directamente. Su sentido no emana de ellas mismas, sino que es ‘cosa distinta’, un sentido gráfico, escritural ajeno al objeto. La naturaleza como tal se ha quedado muda, no habla en una lengua ‘propia’, sino a través de los jirones de palabras que le prestan los libros, los medallones y los mármoles rotos. Y tampoco es que ‘hable’: se lee; no tiene ‘voz’ alguna sino que apunta en silencio a un significado ajeno.

Las rozagantes manzanas de Filostrato el Viejo, diría Benjamin, son ‘simbólicas’: significan lo que son; coinciden consigo mismas. En cambio, las manzanas hipócritas de Góngora son ‘alegóricas’: parecen una cosa y significan otra; no coinciden consigo mismas, sino que son ‘cosa distinta’.

Como el significado *simbólico* es consustancial al objeto, se entrega con facilidad. De ahí, la franca abundancia de la naturaleza en la obra de Filostrato el Viejo, Ovidio, Virgilio, Barahona de Soto, Lope de Vega y los demás autores aludidos (desfigurados) por Góngora. En cambio, como el significado *alegórico* no tiene nada que ver con el objeto en el que habita parasitariamente, no se entrega con facilidad, sino que se niega.

Para comprobarlo, basta leer las anotaciones de los comentaristas originales del texto. La única razón por la cual Salcedo puede permitirse comparar las manzanas hipócritas de Góngora con las manzanas ‘asfaltites’: ‘Sería posible que aludiese [Góngora] a las [manzanas] que se crían, según los geógrafos y historiadores, en la ribera del Mar Muerto, por otro nombre “asfaltites”, las cuales dicen que son hermosísimas en la

76 Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, 2 vols (Madrid: CSIC, 1958): ‘Alegórico sentido se dice de alegoría, que es un tropo figura cuando se dice uno y se entiende otro. Dícese de *alon*, que es lo que en latín *alienum* y en castellano “ajeno”, y de *gore*, que es lo mismo que *dicere* y en castellano “decir”, y así esta figura en latín se llamará *alieni loquium*, porque uno se dice y otro significa’ (I, 87).

77 Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes (Madrid: Taurus, 1990), 168.

78 Ripa, *Iconología*, I, 45.

apariciencia, y en partiéndolas, humo y ceniza';⁷⁹ mientras que Pellicer las compara con 'los pomos de Sodoma': 'Así pintan Tertuliano in *Apol.*, cap. 40, y S. Cipriano in *Sodom.* los pomos de Sodoma';⁸⁰ la única razón por la cual el saber barroco tiene un aire libresco, mistagógico y disparatado es porque el significado de las manzanas en cuestión ya *no* es natural. El significante 'manzana' está vacío; es un fragmento amorfo; su sentido orgánico lo ha abandonado, y cuando las cosas son un fragmento amorfo y su sentido orgánico las ha abandonado pueden tomar prestado prácticamente cualquier significado: manzanas asphaltites, la ribera del Mar Muerto, Tertuliano, San Cipriano, pomos de Sodoma ... Tal es el origen último de la melancolía barroca: que ya ni el Cielo que vemos significa lo que es ('ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul'), sino cualquier cosa.⁸¹ Cualquier cosa significa cualquier cosa. El mundo es un amontonadero de ruinas, un basurero de significados postizos impuestos sobre las cosas a golpes de ingenio y erudición. 'Donde pensaréis que hay sustancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca, vacía'.⁸²

Luego, si existe una relación entre los llamados 'bodegones literarios' de Góngora y la pintura de bodegones de la época no radica en absoluto en su plenitud *simbólica*. Por el contrario, radica en su 'melancólico vacío' (*OC*, I, 338.42), en su desolación *alegórica*.

La soledad de las *Soledades* designa la soledad de las cosas después del naufragio. En verdad, sólo quedan tablas rotas y trapos mojados (*OC*, I, 366–67.29–41).

Lo propio de la pintura de bodegones, particularmente la pintura de bodegones española; lo propio de la naturaleza serena, del *still life*, no es la plenitud de la vida orgánica, sino la fijeza de la vida inorgánica. El género se compone esencialmente de objetos despojados de vida, arrancados de su contexto natural e iluminados de manera efectista. Pretender ver en tal teatro botánico un reflejo de la Gracia divina es menos un juicio estético que un acto de fe. No reflejan otra cosa que el enmudecimiento de la naturaleza dejada de la mano de Dios.

El zurrón de Polifemo, la naturaleza en el *Polifemo* y las *Soledades* se parecen al bodegón en una sola cosa: la atmósfera melancólica. Valor orgánico tienen poco. Son más bien fríos, abstractos y herméticos; presencias mudas o cifras de una sabiduría tan enigmática como caprichosa.

No es casual que haya sido un pintor barroco, Guercino, quien realizara la primera versión pictórica del tema de la muerte en la Arcadia—*Et in*

79 Salcedo, *Soledades comentadas*, fol. 331^r.

80 Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 73.

81 Bartolomé Leonardo de Argensola, 'A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa', *Rimas*, II, 256.

82 Gracián, *El criticón*, ed. Santos Alonso, 2ª ed. (Madrid: Cátedra, 1984), 616.

Arcadia ego’ (c.1621–1623, Palacio Barberini, Roma)—que poco más tarde popularizaría Poussin. Es evidente que el ‘primitivismo blando’ de Virgilio, como lo llama Panofsky, ya no convencía a nadie. ‘El cuadro de Guercino resulta ser un medieval *memento mori* con ropaje humanístico, esto es, uno de los temas predilectos de la teología moral cristiana trasvasado al mundo pastoril clásico o clasicizante’.⁸³ Lo mismo cabe decir sobre la Arcadia de Góngora: es un *memento mori* con ropaje humanístico; imágenes jeroglíficas trasvasadas a un mundo falsamente pastoril.

El Conde de Niebla, destinatario del *Polifemo*

Ninguna de las ideas que he esbozado hasta aquí—la disyunción entre esencia y apariencia, la ética del disimulo prudente, la pérdida de la fe en el mundo clásico, el gusto por los emblemas, el ánimo melancólico y el predominio de la alegoría sobre el símbolo—era ajena a la España de Góngora ni a su círculo más inmediato de amigos.

Tomemos, por ejemplo, al Conde de Niebla, íntimo de Góngora y destinatario del *Polifemo*. ¿Cómo era y cuáles eran sus gustos artísticos? Para empezar, y según el testimonio de sus contemporáneos, no era un hombre nada ‘optimista’ ni gregario, sino un melancólico rematado que vivía retirado, primero, en la Huerta de Huelva y, posteriormente, en una quinta aún más apartada llamada de manera emblemática El Desengaño:

Las antiguas melancolías que fatigaban al magnánimo espíritu del siempre gran señor don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, Duque VIII de Medina Sidonia, ocasionaron a que su grandeza en pocos días fabricase mucha máquina en el mejor retiro y más suntuoso palacio que la admiración en aquel tiempo reconoció por grande, a quien dio nombre de Desengaño.⁸⁴

Sus pasatiempos favoritos eran los propios de su clase, a saber, la caza mayor y menor (el deporte favorito de los solitarios, según Ortega) y el coleccionismo artístico, en particular, la pintura italiana y española, no los primitivos flamencos. En efecto, poseía ‘espléndidos originales del Bassano, Carducho, Tiziano, Rafael, Tintoretto, Parmigianino, Zuccaro y Barocci’.⁸⁵ También coleccionaba estatuas raras, entre ellas, un ‘sepulcro de alabastro’ decorado con una laguna ‘que quizá es la Estigia’ y, aparentemente, aunque el dato no es seguro, ‘una fuente [...] donde está una ninfa de

⁸³ Erwin Panofsky, ‘“Et in Arcadia ego”: Poussin y la tradición elegíaca’, en *El significado de las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea, 8ª ed. (Madrid: Alianza, 1995), 324, 333.

⁸⁴ Francisco de Eraso, *El desengaño discreto y retiro entretenido*, citado por Francisco Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa* (Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907), 442–43.

⁸⁵ Pedro Espinosa, *Elogio al retrato*, en *Obras*, ed. Francisco Rodríguez Marín (Madrid: Real Academia Española, 1909 [1ª ed. 1625]), 233–34.

alabastro que arroja agua por la vía de la orina'.⁸⁶ Subrayo dos cosas: la mezcla de veras y burlas, tan del gusto de Góngora, y—'Et in Arcadia ego'—la presencia de un sepulcro en medio del jardín.

Si no coleccionaba cuadros del Greco—el pintor más polémico de su tiempo—, sin duda lo estimaba, ya que en una ocasión en que el Duque de Lerma le preguntó por qué vivía tan lejos de la Corte, le espetó: '“Tanto harta, señor, una fuente como un río. La Corte, donde toda la vida es corta, quiere lejos, como pintura del Greco; si bien no tanto que enfríe, mas ni tan cerca que abrase”'. Y añade Espinosa inmediatamente a continuación: 'En esta soledad le halló el príncipe de los poetas, don Luis de Góngora'.⁸⁷ La frase 'quiere lejos, como pintura del Greco' es una referencia inequívoca a la pintura de borrones que también practicaban los Bassano, Tiziano y Tintoretto, todos representados en la colección del Conde. El Conde quiere decir que así como para poder apreciar la pintura del Greco hay que colocarse a cierta distancia del cuadro, ya que visto de cerca las formas se disuelven, de la misma manera para no perderse en los entresijos de la vida cortesana es conveniente vivir relativamente lejos de ella. En la poesía de Góngora abundan las referencias a la pintura de borrones, en cambio difícilmente se hallará una alusión a la pintura flamenca. ¿No sería razonable suponer que si el *Polifemo* se parece a algún tipo de pintura no sería la pintura flamenca, sino la pintura de borrones del gusto de su mecenas?

En cuanto a la personalidad del Conde de Niebla, hay que reconocer que era un maestro del disimulo. Dos de sus aforismos eran: 'Los que nos calumnian nos hacen recatados' y 'no sabe reinar quien no sabe disimular'.⁸⁸ De hecho, era tan recatado que no compartía sus secretos ni consigo mismo: 'Eres tan recatado—dice Espinosa—, que parece que tus secretos guardas de ti mismo: no te hallan, aunque te busquen, tus pensamientos ni la codicia de la curiosidad, ni la misma sospecha te debe un indicio'.⁸⁹

La disyunción entre su cara y su corazón era total; sentía una cosa y decía lo contrario, sin que entre sus emociones y sus palabras existiera la menor correspondencia: 'La cara dices que es para otros, y el corazón para

86 Para la referencia al 'sepulcro de alabastro', véase Rodrigo Caro, *Cartas y papeles que pertenecieron al Dr. Rodrigo Caro*, citado por Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa*, 245–46, n. 2. Para la descripción de la fuente, véase Colodrero de Villalobos, 'A una fuente del jardín del Duque de Medina, donde está una ninfa de alabastro que arroja agua por la vía de la orina', *Divinos versos o cármes sagrados* (Zaragoza, 1656), citado por Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa*, 250–51, n. 4. El poema no permite determinar si la fuente se hallaba en el jardín en vida del Conde de Niebla o si es una adquisición posterior de su hijo y sucesor, Gaspar de Guzmán, XII Conde de Niebla.

87 Espinosa, *Elogio al retrato*, 251–52.

88 *Ibid.*, 236–37.

89 Espinosa, *Panegírico* (Sevilla, 1629), en *Obras*, 364.

ti. Parece que uno sufre y otro habla. ¡Heroica valentía negar la voz al tormento!⁹⁰

Unas veces se parecía a sí mismo y otras muchas se oponía: ‘Digo poco en que siempre te pareces a ti mismo, si no añadido que muchas veces te opones’. Como Capitán General de la Costa Andaluza (1602), Capitán General de las Galeras del Océano (1603) y Toisón de Oro (1615), quería grandezas y fogosidades. En cambio, como melancólico prefería la medida, la discreción y la soledad: ‘Como Marcial, quieres grandezas y fogosidades; como melancólico, gobierno y discreciones. De este humor nace la firmeza en tus propósitos. Es el que llaman ‘heroico’: dice verdades, desprecia peligros, pide reformaciones, ama hermosuras, desea soledades’.⁹¹

Discípulo de ‘la escuela del sepulcro’, aguardaba la muerte en cada esquina:⁹² ‘Espera en todas partes a la Muerte, / pues en todas te espera. No en caribes [los indios caribes] / sólo está o en veneno, mas advierte / que está en todos los gustos que recibes. / Hasta en tu propia vida se convierte, / pues menos vivirás cuanto más vives’.⁹³ De ahí el culto ascético a la vida solitaria: ‘Para repasar esta lección de filosofía es tu soledad (menesteroso presidio del alma) [...] No tanto por estar sin otros, cuanto por estar bien acompañado contigo, eres tu huésped y tu compañero. Quien ha de morir para sí es razón que viva para sí’.⁹⁴

La risa le parecía ‘cosa de negros’: ‘Estando melancólico y mostrándole a unos negros que se reían de buena gana, dijo: “En eso se verá que la risa es cosa de negros”’.⁹⁵ Mayor solaz hallaba en ‘el retiro de su Jardín’, tan contento de hallarse triste, que le daría tristeza estar contento:⁹⁶

Ocupada el alma en sus penas, no pasa la hermosura de la vista; antes tanto le cansa el alivio como el daño, porque tan contenta se halla de estar triste, que la haría triste estar contenta. No digan que se entretiene el que corre fortuna en el mar de sus ojos; que tener buen gusto no es tener buena dicha, y los príncipes también beben lágrimas como los hombres.⁹⁷

En el retiro de aquel jardín, junto a un sepulcro vacío, el Conde gustaba de recibir a sus visitantes, Góngora entre ellos, y escuchar atentamente las amargas doctrinas de Job y los estoicos:

90 Espinosa, *Panegírico* (Sevilla, 1629), en *Obras*, 382.

91 *Ibid.*, 365, 356–57.

92 *Ibid.*, 379.

93 Espinosa, ‘Soledad del gran Duque de Medina Sidonia’ (1623), en *Obras*, 116–29 (p. 118).

94 Espinosa, *Panegírico*, 379.

95 Espinosa, *Elogio al retrato*, 264.

96 Francisco de Morovelli, *Breve discurso*, citado por Rodríguez Marín, *Pedro Espinosa*, 440.

97 Espinosa, *Panegírico*, 381.

Allí [en el jardín] te leemos el Conmonitorio de Focílides, la doctrina de Epicteto y Séneca, las cartas de San Pablo, los libros de Job, los Sapienciales de Salomón, y no permites segundo período hasta poseer el sentido del primero y pasarlo al entendimiento.⁹⁸

Por todas estas virtudes, el Conde de Niebla ya no era meramente 'humano', concepto más bien ajeno al Barroco ('toda humanidad facilita el desprecio', sentencia Gracián), sino un auténtico 'héroe'.⁹⁹ 'Atrevidamente lo digo—dice Espinosa—, con sentimiento de la experiencia. Parece has declinado jurisdicción de humano'.¹⁰⁰

Tal era el destinatario del *Polifemo*. Como habrá comprobado el lector, los conceptos 'candor' y 'optimismo' brillan por su ausencia. El Conde de Niebla menospreciaba, en efecto, la Corte 'donde la vida es corta'. Pero eso no significa que fuese un incauto o que viviera en una Arcadia inocente y feliz. Por el contrario, era un hipócrita redomado y la Arcadia en que vivía se llamaba literalmente El Desengaño.

A los engaños de la Corte el Barroco le opone, no la Edad de Oro, que también es un engaño, sino la verdad de la muerte.

Góngora y las hipócritas manzanas del *Polifemo* no son la excepción.

98 Espinosa, *Panegírico*, 381.

99 Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, 199.

100 Espinosa, *Panegírico*, 382.