

LA MUJER COMO MITO DEFORMADO EN LA  
LITERATURA ÁUREA. LA «FÁBULA DE POLIFEMO  
Y GALATEA» DE JUAN DEL VALLEY CAVIEDES

*Juan Manuel Escudero Baztán*  
*Universidad de La Rioja*

La historia de la literatura se puede entender como una ininterrumpida sucesión de textos, herederos de unas circunstancias históricas concretas. Sus diferentes escrituras conforman una cadena que recicla la herencia anterior y la transforma para dar lugar a un nuevo texto. No se trata tanto de una identificación nominal del concepto «nuevo» con términos como «originalidad», «individualidad» o «unicidad», sino más bien de un medio de expresión de la consecuencia clara de que los textos nacen por la superposición de otros textos, en una hipotética proliferación de substratos cuantificable hasta *ad infinitum*. Hasta bien avanzado el siglo XVIII en la literatura española se comprendía bien los conceptos de «imitación», de la necesidad de plegarse a las convenciones establecidas por el magisterio de la *autoritas*. Así, conceptos como la *imitatio* o la *emulatio* pertenecían a ese elenco de posibilidades literarias aceptadas que podía utilizar el artista para crear su obra. Ahora bien, intentar definir los mecanismos de esa *imitatio* o *emulatio* no es tarea fácil. Cabría señalar que son múltiples las formas que adquiere dicho mecanismo, concretizándose en niveles diferentes en cuanto a su extensión y relevancia. Intentar establecer una sistematización exhaustiva no cabe aquí, pero puede señalarse una serie de procedimientos, bien delimitados, desarrollados dentro de unas convenciones estéticas conocidas y

compartidas por escritores y lectores. Podrían ser los siguientes: mecanismos de intensificación o amplificación de un texto anterior, elevado a la categoría de modelo, cuya reescritura puede ser más o menos libre o presentarse de una manera literal; mecanismos de creación a través de la integración de elementos diversos cuya mixtura da lugar a textos «nuevos»; y mecanismos de alteración de las convenciones genéricas establecidas. Son innumerables los textos que responden a unos y otros mecanismos. En el caso que me va a ocupar aquí, la «Fábula de Polifemo y Galatea» de Juan del Valle y Caviedes (poeta nacido en Porcuna, Jaén, 1652, y muerto en Lima a finales del siglo xvii) pone de manifiesto los mecanismos de creación a partir de la integración de elementos nuevos y la alteración de las convenciones genéricas. Una inserción de elementos nuevos contemplada en dos posibles direcciones: la propia acumulación de recursos retóricos en el plano de la expresión poética, y el uso burlesco de la mitología, donde se sitúa la visión del mito femenino desde la perspectiva deformante en el uso de una estética grotesca conectada con la sátira misógina de la mujer, vigente en todo el siglo xvii. Y también una alteración de las convenciones genéricas en cuanto que rompe con el uso del romance las expectativas genéricas de un poema serio de estilo alto escrito en octavas. La naturaleza y las posibles combinaciones integradoras de estos elementos pueden llegar a ser amplísimas, y más en la poesía áurea que toca infinidad de temas y de registros. Desde esta perspectiva, la poesía barroca se convierte en una matriz donde convergen la totalidad de recursos expresivos, motivos tomados de la emblemática o los bestiarios medievales, y tradiciones literarias más o menos asentadas como la mitología, que había sido cultivada con profusión a lo largo del xvi con un carácter eminentemente integrador y ejemplar, y que en el xvii se diversifica bajo el prisma de una fuerte estilización y de su inserción en el ámbito de lo satírico y lo burlesco<sup>1</sup>. Tonos y tratamientos en los que cobran importancia las propias estructuras métricas y genéricas. Sin olvidar tampoco la transposición de motivos americanos de muy variada procedencia<sup>2</sup>. El propio Caviedes no es

<sup>1</sup> Aunque esta afirmación es susceptible de ser matizada, es Góngora con su *Fábula de Piramo y Tisbe*, quien abre el camino a toda una tropa de fábulas mitológicas burlescas, señalando, así, una doble perspectiva en la materia mitológica. Ver Lázaro Carreter, 1966, pp. 61 y ss.

<sup>2</sup> Domínguez Camargo en varias de sus poesías añade a la técnica conceptista barroca realidades de su Colombia natal (poemas como «Al agasajo con que Cartagena

ajeno a la inserción de estos motivos en su poesía<sup>3</sup>. Sobre todo cuando enlaza el motivo satírico tradicional de la medicina con la realidad de los médicos limeños contemporáneos, como ocurre en las décimas que dedica en su *Diente del Parnaso* a ilustres galenos como Francisco Ramírez Pacheco, Bartolomé de Torres, Luis Bernardo Esplana y muchos otros<sup>4</sup>. Resulta obvio, por tanto, que los resultados de semejante mixtura sean de una abundancia abrumadora. Hernando Domínguez Camargo, por acudir a un ejemplo serio y no burlesco, en su *Poema heroico a San Ignacio de Loyola*, concebido como una mezcla deliberada entre el plano lírico y el épico, rasgo incipiente de la corriente criollista<sup>5</sup>, —y que participa de la tradición análoga de otros poemas ignacianos americanos como la *Vida del padre maestro Ignacio de Loyola* (1609) de Luis Belmonte Bermúdez; el *San Ignacio de Loyola* (1613) de Alonso Díaz; o el *Ignacio de Cantabria* (1639) de Pedro de Oña—, elabora un complejo entramado de imágenes a partir de motivos emblemáticos<sup>6</sup>, presentes ya en la primera octava del poema (Libro 1, I)<sup>7</sup>:

Si al de tu lira néctar armonioso  
dulces metros le debo, heroica ahora,  
en número me inspira más nervosos,  
los que, Euterpe, le bebes a la aurora;  
al clarín ya, de acero numeroso,  
plumas le den del cisne, voz sonora:  
que el vizcaíno Marte es tan guerrero  
que aun melodías las querrá de acero.

donde aparece la iconografía de la Fama, pregonera y parlera, con alas y ojos múltiples, que escribe en láminas de bronce o mármol y se acompaña de una trompeta o clarín. La documentación emblemática de este motivo es muy abundante. Cesare Ripa proporciona detalles ilustrativos muy conocidos: «Mujer vestida con sutil y sucinto velo, [...] que aparece

recibe a los que vienen de España», o «A un salto por donde se despeña el arroyo de Chillo»).

<sup>3</sup> Ver Escudero Baztán, 2000.

<sup>4</sup> Ver García Cáceres, 1999. Y los numerosos ejemplos que recoge a este respecto Cabanillas Cárdenas en su edición de Valle y Caviades, *Guerras físicas*.

<sup>5</sup> Ver Domínguez Matito, 1999. Y también Mora Valcárcel, 1983; Sabat de Rivers, 1992a y 1992b; Torres, 1995.

<sup>6</sup> Ver Gimbernat de González, 1984, 1986 y 1987.

<sup>7</sup> Cito siempre indicando libro y estrofa, según la edición de Torres Quintero, 1960.

corriendo con ligereza. Tiene dos grandes alas, yendo toda emplumada, poniéndose por todos lados tantos ojos como plumas tiene y junto a ellos otras tantas bocas y otras muchas orejas. Sostendrá con la diestra una trompa<sup>8</sup>». El emblema de Hadrianus Junius que recoge Henkel-Schöne<sup>9</sup> es perfectamente ilustrativo con su Fama, dedicada a Jacobo Blondelio<sup>10</sup>, etc.

Todos estos mecanismos, y otros que se podían aditar, constituyen una formidable batería de herramientas formales y expresivas que usa la estética barroca para acometer la torsión de mitos serios hacia el territorio de lo burlesco, a través de una deliberada estética deformadora y grotesca. Esta deformación implica, por ejemplo, la erosión de modelos femeninos, referidos tanto a su comportamiento en la esfera privada como en la esfera pública. Y un buen ejemplo de todo vuelve a ser la «Fábula de Polifemo y Galatea» de Caviedes<sup>11</sup>. Los ejemplos que ofrece la literatura de la época son numerosos, pero repiten en muchos casos esquemas más o menos estables, que podrían espigarse bajo formas similares de manipulación atañeras a la perspectiva clásica —que integra, a su vez, dos planos diferentes: el estructural, y lo que podría denominarse la tópica secuencial—; la perspectiva coetánea; y la propiamente conceptista barroca<sup>12</sup>.

La perspectiva clásica presenta un análisis complejo porque la génesis del tema conoce innumerables variantes y es el resultado de la superposición de numerosas fuentes grecolatinas, italianas y españolas<sup>13</sup>. No es este el lugar para abundar en detalles, pero la fijación del mito

<sup>8</sup> Ver Ripa, *Iconología*, I, pp. 395-396.

<sup>9</sup> Ver Henkel-Schöne, 1976, col. 1536.

<sup>10</sup> La profusión del empleo de la emblemática en Camargo se refleja en otras obras como su *Invectiva apologética* donde se localizan muchas referencias zoológicas, como el avestruz, capaz de digerir el hierro (documentado en Plinio, Ripa, Juan de Borja, Saavedra Fajardo, etc.), en contextos basados en el chiste dilógico tradicional; o el camaleón, que se alimenta de viento, y muda de colores, símbolos negativos del mal poeta, que aparece en Alciato asociado a la ambición, representándose tradicionalmente con la boca abierta porque se mantiene del aire, y con la facultad de cambiar de color, como bien sintetiza la traducción de Daza Pinciano: «Está el Camaleón la boca abierta / y de aire se mantiene, / y en todos los colores se transforma».

<sup>11</sup> Cito siempre a través de la edición de García-Abrines de Valle y Caviedes, *Poesías sueltas y bailes*, núm. 114.

<sup>12</sup> Ver más detalles en Escudero Baztán, 2004.

<sup>13</sup> No viene al caso ahondar en estos temas un análisis clásico y ejemplar sigue siendo el de Vilanova, 1957, en especial vol. I, pp. 43 y ss. El lector curioso encontrará en

arranca con Homero y su *Odisea* (donde Ulises ciega al cíclope) y se complementa con otros autores como Eurípides (*El Cíclope*), Teócrito (*Los cantores bucólicos*), o el propio Virgilio en su *Eneida*. El momento de inflexión que mezcla la historia ciclópea de Ulises y los amores entre Polifemo, Galatea y Acis parece tener su origen en los *Diálogos marinos* de Luciano, cuya segunda parte, el conflicto amoroso, cristalizará en las *Metamorfosis* de Ovidio<sup>14</sup>, rematada la historia con la transformación de Acis a través del llanto de Galatea. A partir de ahí se produce un trasplante hacia fuentes italianas en escritores como Bembo, Boyardo, Ariosto, Tasso y otros más que modelan el mito de acuerdo con sus propios intereses. Tanto la influencia grecolatina como la italiana van a desembocar en la literatura española de los siglos XVI y XVII hasta alcanzar su cima con Luis de Góngora. Lo interesante en este caso es señalar cómo el poema de Caviedes, de una manera consciente, vuelve a unir ambos elementos de la fábula: los amores contrariados de Galatea, Polifemo y Acis; y la aventura de Ulises con el cíclope, explicándose esta última como castigo de los dioses por su homicidio: («Sentidos los dioses de esto, / trajeron, para vengarlo, / unos derrotados griegos / que los condujo un fracaso», vv. 389-392).

Por otro lado, lo que he denominado la perspectiva coetánea se concretiza no en el seguimiento mimético de un texto anterior, sino en una traducción paródica a partir de un modelo concreto y conocido como fue el *Polifemo* de Góngora. Caviedes y otros poetas que cultivan la veta burlesca del mito (como Barrios<sup>15</sup>, Quirós<sup>16</sup> o Castillo Solórzano<sup>17</sup>) utilizan la fábula gongorina como contramodelo para una desmitificación sistemática del personaje femenino en este caso y sus relaciones carnales. El seguimiento del modelo aquí no tiene carácter literal, se puede cuantificar a través de distintos grados de aproximación textual. En este sentido, el poema de Caviedes es, desde esta perspectiva, más impuro porque se aleja bastante de una parodia total por razones métricas, ya que el uso del romance establece un alejamiento radical respecto a su

el análisis pormenorizado de las fuentes gongorinas abundantisíma información sobre cambios estructurales y alteraciones en la tónica secuencial.

<sup>14</sup> Ver Ovidio, *Metamorfosis*, III, libro XIII, vv. 719-897.

<sup>15</sup> Ver el romance de Barrios «A Polifemo y Galatea», *Las fábulas mitológicas*, pp. 79-90.

<sup>16</sup> Ver Quirós y su «Fábula de Polifemo y Galatea», en *Obras... Aventuras de don Fruela*, pp. 312-322.

<sup>17</sup> Castillo de Solórzano, *Donaires del Parnaso*, fol. 87r-97v; ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: R/13003 (2)

modelo, a la vez que un distanciamiento temático por la inclusión del episodio de Ulises. La parodia aparece de manera más perfecta en otros autores como Castillo Solórzano que respeta la forma métrica, y cuya traducción burlesca se adhiere sin tapujos a la propia retórica gongorina. Creo que un solo ejemplo bastará para marcar estas diferencias. Tanto Góngora como Solórzano y Caviedes inician su obra con una dedicatória dirigida al duque de Niebla, a la Academia, o al dios Sol. El caso de Góngora es bien conocido y el arranque del *Polifemo* marca desde el principio el tono del poema<sup>18</sup>:

Estas que me dictó rimas sonoras,  
culto sí, aunque bucólica, Talía,  
—¡oh excelso conde!— en las purpúreas horas  
que es rosas la alba y rosicler el día,  
ahora que de luz tu Niebla doras,  
escucha, al son de la zampoña mía,  
si ya los muros no te ven, de Huelva,  
peinar el viento, fatigar la selva.

La parodia burlesca de Solórzano tiene un grado de cercanía textual muy acusado, presente a lo largo de todo el poema<sup>19</sup>:

Estas que me dictó rimas burlescas,  
jocosa sino culta musa mía,  
—¡oh calurosa!— entre Academia frescas,  
pues que páramo sois al medio día,  
ya en salas más holgadas que tudescas  
calzas, o en anchurosa estancia fría,  
dedico a vuestro cónclave discreto,  
si aplauso merecieren sin aprieto.

Y radicalmente diferente se perfila el poema de Caviedes que se abre con una invocación a Apolo de tono muy diferente como se verá a continuación. En última instancia, la *emulatio* coetánea es la misma que en el ejemplo anterior, aunque explora otra vertiente menos *comprometida* que admite diferentes grados de fidelidad al texto parodiado.

<sup>18</sup> Cito por la edición canónica de Dámaso Alonso, 1985, III, p. 559.

<sup>19</sup> Castillo de Solórzano, *Donaires del Parnaso*, fol. 87r.

Por último, el sistema expresivo satírico-burlesco se basa en el despliegue masivo de múltiples procesos de escritura burlesca en el plano de la elaboración retórica y en el de la ruptura constante de sistemas convencionales de decoro y de expectativas poéticas. Haría falta, por tanto, una anotación exhaustiva del poema de Caviedes que no cabe aquí. Me limitaré a señalar ciertos rasgos destacables. Dos cuestiones son fundamentales para la comprensión cabal del texto. Por un lado, se hace imprescindible la reconstrucción de los códigos y del horizonte de expectativas del lector de la época. Es innegable la pervivencia de un concepto de lo burlesco ligado a la *turpido et deformitas*, a 'lo torpe', y 'lo deforme', y acompañado de campos semánticos relacionados con lo escatológico, lo erótico y lo carnavalesco. Son ingredientes básicos en toda burla sistemática de un mito serio, y tienen su reflejo en el plano de la elaboración lingüística. Otro aspecto relaciona la anotación y una correcta lectura del texto, pues la nota descontextualizada puede llevar al error hermenéutico. Así, cuando García Abrines anota los versos 129-132, en los que Polifemo se queja del desdén de Galatea, enamorada de Acis<sup>20</sup>:

Ya no seré Polifemo  
el que escribe con la mano  
su nombre en el cielo, si  
ya lo escribo con los ganchos.

habla de *gancho*, como «el cayado entre los pastores», refiriéndose a Acis, tomando literalmente una definición del diccionario de Roque Barcia, para *gancho*. El contexto, sin embargo, es inequívoco en dos sentidos: primero, que Polifemo se refiere a sí mismo, por lo que los ganchos son suyos, no de Acis; segundo, que a juzgar por lo que sigue y por todo el sentido del pasaje, estos ganchos no son cayados, sino los cuernos, alusión metafórica burlesca a su fracaso amoroso. Como explican los versos siguientes (vv. 133-136):

A la luna me parezco,  
porque de un modo encornamos,  
que un agravio manifiesto  
también tiene cuernos claros.

<sup>20</sup> Para este y otros ejemplos de mala anotación a poemas de Caviedes, ver Arellano, 2000. En general, la anotación de la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro es tarea compleja (ver Arellano, 1984, 1985, 1987-1988, 1995, 2003...).

Lo que confirman otros textos paralelos, como el soneto de Quevedo «Solo en ti se mintió justo el pecado»<sup>21</sup>, en donde se llama a los cuernos «ganchos mudos»:

Cobras, no haces, Filemón, cornudos;  
adulterado adúltero desquitas  
duras afrentas de los ganchos mudos.

Si se examina el poema de Caviedes, una lectura superficial indica la existencia de varios episodios: la petición a las musas (vv. 1-12); descripción de Polifemo (vv. 13-60); historia narrativa del enamorado Polifemo y competencia de Acis (vv. 61-144); retrato de Galatea (vv. 145-176); confrontación amorosa entre Polifemo y Galatea (vv. 177-300); muerte de Acis a manos del cíclope (vv. 301-388); y por último, inclusión de la aventura de Ulises y el cíclope (vv. 389-508), terminando el poema con unas quintillas a modo de coda final en boca de Polifemo (vv. 509-528). La mayoría de los recursos formales que utiliza el poeta pueden resumirse en dos: el juego dilógico y la hipérbole, perifrástica en algunos contextos, que fija el aspecto grotesco de los personajes, sobre todo el de Galatea y las relaciones amorosas entre ambos jóvenes. A continuación, iré señalando algunos casos que considero ilustrativos.

El poema comienza con la explotación burlesca del tópico proemial. El poeta invoca aquí al dios Apolo. Considera a este como «primer boticario», para que con su ayuda pueda burlarse «sin empacho», sin ‘impedimento’, pero también como si fuera el fabricante (boticario) de un antídoto medicinal para no quedar ‘ahíto, lleno’. La elaboración burlesca a partir de este momento se centra en el empleo de frases hechas cuyo sentido dilógico da pie a ingeniosas ocurrencias. El narrador lírico pide que «no le dé ripio a la mano», es decir, que no le permita decir cosas banales con facilidad, como invocar al propio dios con expresiones tautológicas «Señor Sol, Febo y Apolo». El valor dilógico de *ripió* como ‘materiales desechados para una construcción permite’ el juego ingenioso con la expresión del verso 12: «ingenios de cal y canto».

Posiblemente la pintura de la *turpido et deformitas* tenga su máxima expresión en los fragmentos donde se describe a Polifemo y Galatea. En ambos casos la hipérbole reiterada pone de manifiesto lo grotesco y

<sup>21</sup> Ver Quevedo, *Un Heráclito*, núm. 204, vv. 9-11. Y más ejemplos en Quevedo, *El Parnaso español*. Para este tipo de perífrasis metafóricas sobre los cuernos, ver Mas, 1957, pp. 108-112.



ridículo de ambos personajes. La descripción de Polifemo, como ocurre en la versión seria, ocupa mayor extensión y sigue en el poema de Caviedes un orden descriptivo que recuerda muy de cerca al utilizado por Góngora. Su retrato se abre con apelativos como «gigantón», «jayán desmesurado» («más grande que la mayor mentira»), para seguir después un orden decreciente, donde la desproporción hiperbólica (presente en el modelo serio gongorino) se mezcla aquí con elementos que inciden en lo grotesco (tal es su desmesura que el poeta no tiene más remedio que «copiarlo», ‘describirlo’ «en embrión»). De hecho, Caviedes pasa revista a varias partes de la fisonomía del cíclope empezando por el pelo, siguiendo después por la frente, su único ojo, la nariz, boca, dientes, hombros, talle, para rematar con una alusión al conjunto de su cuerpo. Se suceden las metáforas y los trueques lingüísticos: el pelo es como el cáñamo, su frente como una vega, su único ojo, elemento descriptivo icónico, es tan grande como un «ojo de puente», y su niña, el juego dilógico antitético es obvio<sup>22</sup>, es «una vieja de cien años» (vv. 37-40):

Tenía por niña de él  
una vieja de cien años,  
que la puericia en la vista  
es para ojos ordinario.

La nariz es deforme, tanto, que sus ventanas («la abertura del cañón de la nariz, que sirve para la respiración», *Autoridades*) son puertas (la conexión semántica es evidente). El posterior juego de derivación léxica establece una relación jocosa entre *caballete* y *caballo*; y la boca es «gruta», los dientes «peñascos» y el pescuezo un «campanario». En este contexto descriptivo adquiere gran relieve a su vez la ruptura constante de la frase hecha. Como ocurre con los versos: «los brazos eran de mar, / siendo dos remos las manos», el juego ingenioso se explica a través de la agudeza de improporción con la frase hecha «ser o estar hecho un brazo de mar» que se aplica a la persona que aparece ataviada con lujo y lucimiento; aquí para todo lo contrario.

De igual manera, la descripción de Galatea, como mito deformado y grotesco, es pareja en señalar su desmesura. Se le denomina «giganta», insistiendo en que «tres varas como tres puntos / con una larga de un palmo / calzaba la ninfa» (vv. 153-155). La parodia se extiende aquí a

<sup>22</sup> Comp. Quevedo, *Un Heráclito*, núm. 258, vv. 5-8: «Desdichadas de tus niñas, / que nacieron para monjas / y a oscura red de pestañas / por locutorio se asoman».

descripciones tópicas de la belleza femenina<sup>23</sup> en ponderaciones asociadas a la primavera, señalándola el poeta como «más florida / que un año entero de mayos»; si se aplica el sentido literal de la expresión, el resultado es una hipérbole bastante ingeniosa con valor regresivo, pues es obvio que en un año entero solo cabe un mes de mayo. La perogrullada alcanza entonces un sentido cómico, que en el caso de Galatea se mezcla con otras alusiones, muy del gusto de Caviedes, de tono erótico. Hay expresiones ambiguas que pueden remitir a referentes del mundo prostibulario y carnal: Galatea «viene buscando» al cíclope, y es, además, una «ninfa», que en lenguaje de germanía tiene el sentido inequívoco de 'prostituta'<sup>24</sup>. Pero las alusiones son explícitas cuando se comenta (vv. 157-160) que:

Las columnas del *non plus*  
eran piernas, y quitando  
el *non*, proseguían más  
las Indias de lo tapado.

Las «columnas del *non plus ultra*», el confín del mundo conocido, el estrecho de Gibraltar o las columnas de Hércules, en este contexto acaban donde comienza las Indias, metonimia tópica de riquezas, y alusión chistosa al sexo femenino. Quizá el empleo del mismo chiste se explique mejor en otros poemas caviedanos de tema erótico. Por ejemplo uno dedicado «A una dama que cayó de la mula en que iba a Miraflores<sup>25</sup>», y donde dice: «En sus columnas de seda / donde pone el ciego dios / *non plus*, pues *ultra* le vimos, / si sus Indias descubrió». En suma, lo grotesco, prostibulario y teratológico se unen en esta dama, «medio jayán», «medio ninfa», que elevándose a la categoría de «hermafrodita retrato», obliga a un cambio de perspectiva en las relaciones amorosas que mantiene con ambos galanes, al adoptar el tópico burlesco de su degradación erótica y venal. Polifemo se va a identificar con el motivo

<sup>23</sup> Hay otros casos de parodia de motivos tópicos en la lírica amorosa y galante del siglo xvii. Por ejemplo, la metáfora casi lexicalizada, y objeto de numerosas burlas metaliterarias, de las lágrimas como aljófár ('pequeña perla de forma irregular'); en el texto, la ninfa llora unas «tan gruesas perlas» que «son huevos de pato», porque «aljófares en gigante / dirán que es menudo llanto» (vv. 341-44).

<sup>24</sup> Ver Alonso Hernández, 1977, para este y otros significados afines. El propio Quevedo degrada la historia mitológica de Dafne y Apolo, al hablar de la «ninfa Dafne» y de Apolo como «bermejazo platero de las cumbres» (Quevedo, *Un Heráclito*, núm. 184).

<sup>25</sup> Ver Valle y Caviedes, *Poesías sueltas y bailes*, núm. 145, vv. 81-84.

del marido paciente, o si se quiere, del pretendiente al que se quiere por «razón de burlas» y no «por razón de estado». Uno será el «gusto» (Acis) y otro el «gasto» (Polifemo). Y como se señala en un pasaje pleno de dobles sentidos (vv. 73-76):

En el rastro de la ninfa  
eran, para darle abasto,  
el pastorcillo, el sisero,  
y el gigante, el obligado.

Las connotaciones de «rastro», que apuntan el carácter venal de las relaciones amorosas, determinan, siguiendo con el juego ingenioso del léxico mercantil que Acis sea el que coge, «sisas», mientras que Polifemo sea el «obligado», «la persona a cuya cuenta corre el abastecer a un pueblo o ciudad de algún género como carne, carbón, nieve...», el pretendiente cornudo, que tiene «más / astas que treinta venados», como dice el texto (vv. 195-196). Polifemo «no hará buenas migas<sup>26</sup>» con el «pastorcillo» Acis, y en el «plato de los celos», el mancebo le hará «morder el ajo» («frase vulgar, que usa el que hace a otro desear alguna cosa, que está en su mano la consiga, y se la retarda por hacerle pesar», *Autoridades*). Y el final, aparentemente halagüeño, de su riña con Galatea acabará en un pacto desigual (vv. 293-298):

El trato fue que la ninfa  
al pastor diese la mano  
y a ella el gigante por esto  
le diese presto un regalo.  
Aceptaron el partido,  
ella astuta y él muy asno.

La ruptura definitiva entre ninfa y gigante se acompaña otra vez con expresiones de carácter erótico, pues es a Galatea a quien en una danza del corpus le ‘andan por debajo’, frase aparentemente sin malicia, pero que añade nuevas connotaciones cuando se comenta su actitud recatada al ‘tapar los altos’ y ‘descubrir los bajos’. La ruptura posterior en forma de epístola, designa a Galatea como «Frine», que Covarrubias describe

<sup>26</sup> No hacer migas: s. v. *hacer buenas migas*: «frase que significa avenirse bien, y tener amistad con alguno. Úsase regularmente con la negación, “no hace buenas migas”» (*Aut.*). Comp. *Quijote*, II, cap. 59: «Que me maten, señores, si el autor de deste libro que vuestas mercedes tienen no quiere que no comamos buenas migas juntos».

como «celebérrima ramera de Atenas». Y no es casual que el propio Polifemo la señale como «Frine hetaira, [...] / que viene a ser siete grados / más que ramera», quizá por una posible alusión a la hidra de siete cabezas que durante el siglo xvii viene a convertirse en símbolo del pecado y de la mujer pecadora<sup>27</sup>. El poema guarda en sí otras expresiones complejas que están construidas sobre otras agudezas de alusión (en términos gracianescos) que ilustran cierto talento conceptista en Caviedes. Por ejemplo, en una intervención metaliteraria del narrador, que señala abandonar momentáneamente los amores de Acis y Galatea para dar un «tranco» y «contar de Polifemo / que estaba dado a los diablos» (vv. 365-368), la alusión al *Diablo cojuelo* de fray Luis de Guevara puede ser más que probable (pues su autor divide la obra no en capítulos, sino en «trancos»), sin olvidar la tradición folklórica<sup>28</sup> del personaje y de su lesión física sometida a múltiples interpretaciones (pues *tranco* equivale a «paso largo o salto», *Autoridades*).

El análisis podría ser mucho más pormenorizado, y el acopio de ejemplos bastante más numeroso. Pero bastan, creo, estas pequeñas calas para dar una idea de los recursos satíricos y burlescos que maneja el poeta, dirigidos, en la mayoría de casos, a la degradación femenina a través de diferentes procesos de deformación del mito. Todos estos procesos, que aparecen sistemáticamente empleados en esta «Fábula de Polifemo y Galatea» de Caviedes, forman parte de un elenco de procedimientos compositivos comunes a otras muchas fábulas barrocas, que comparten un mismo objetivo común de acercarse a los modelos serios a través del universo desmitificador de la risa.

<sup>27</sup> Por ejemplo, véase este pasaje del Apocalipsis, 17, 3-6: «Y vi a una mujer sentada sobre una bestia bermeja, llena de nombres de blasfemia, que tenía siete cabezas y diez cuernos. Y la mujer estaba vestida de púrpura, y de escarlata, y adornada de oro, y de piedras preciosas, y de perlas, teniendo en su mano una taza de oro, llena de abominación, y de la inmundicia de sus fornicaciones; y en la frente tenía escrito este nombre: Misterio: Babilonia la grande, madre de las deshonestidades y abominaciones de la tierra. Y vi a esta mujer embriagada con la sangre de los santos, y con la sangre de los mártires de Jesús». Más detalles en Escudero Baztán, 2002. García Abrines ve un juego de palabras en «hetairas» ('heptairas'); de ahí la referencia al número siete.

<sup>28</sup> Valdés, 1999.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1985, 3 vols.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- ARELLANO, Ignacio, «Anotación filológica de textos barrocos: el Entremés de la Vieja Muñatonos de Quevedo», *Notas y estudios filológicos*, 1, 1984, pp. 87-117.
- ARELLANO, Ignacio, «En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance “Hagamos cuenta con pago”», *Criticón*, 31, 1985, pp. 5-43.
- ARELLANO, Ignacio, «La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance “Boda de negros” de Quevedo», *Revista de Filología Románica*, 5, 1987-1988, pp. 259-276.
- ARELLANO, Ignacio, «Quevedo: lectura e interpretación. Hacia la anotación de la poesía quevediana», en *Estudios sobre Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 133-160.
- ARELLANO, Ignacio, «Problemas textuales y anotación de la obra poética de Juan del Valle y Caviedes», en *Edición e interpretación de textos andinos*, ed. Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2000, pp. 161-176.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- BARRIOS, Miguel de, *Las fábulas mitológicas: «Flor de Apolo»*, ed. Francisco J. Sedeño Rodríguez, Málaga, Universidad de Málaga, 1996.
- BUXÓ, José Pascual, *Góngora en la poesía novohispana*, México, Imprenta Universitaria, 1960.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Donaires del Parnaso, (segunda parte)*, Madrid, Diego Flamenco, 1625.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2003.
- COSSÍO, José M.<sup>a</sup> de, *Fábulas mitológicas de España*, Madrid, Fundamentos, 1998, 2 vols.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- DOMÍNGUEZ CAMARGO, Hernando, *Obras*, ed. Raúl Torres Quintero, Bogotá, Publicaciones del «Instituto Caro y Cuervo», 1960.

- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, «El mitologismo criollo de Domínguez Camargo: comentarios al libro I del *Poema heroico de san Ignacio de Loyola*», en *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, ed. Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1999, pp. 113-127.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Propuesta de un modelo de anotación para un poema satírico de Caviedes, “Vejamen al demonio y a los que lo imitan”», en *Edición e interpretación de textos andinos*, ed. Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2000, pp. 177-192.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «El bestiario fantástico en los autos sacramentales de Calderón (I: La hidra)», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. Aurelio González, México, El Colegio de México / Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 109-128.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «El Romancero áureo de Venus y Adonis», en *Temas del Barroco hispánico*, ed. Ignacio Arellano y Eduardo Godoy, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 89-106.
- GARCÍA CÁCERES, Uriel, *Juan del Valle y Caviedes: cronista de la medicina*, Lima, Asociación Gráfica Educativa, 1999.
- GIMBERNAT, Ester, «“El nieto ciego de la blanca espuma”: los emblemas de amor en el *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo», *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 11, 1984, pp. 153-162.
- GIMBERNAT, Ester, «La poesía emblemática de Hernando Domínguez Camargo», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Aron David Kossoff, et al., Madrid, Istmo, 1986, vol. I, pp. 615-621.
- GIMBERNAT, Ester, «Apeles de la reinscripción: a propósito del *Poema heroico* de Hernando Domínguez Camargo», *Revista Iberoamericana*, 53, 1987, pp. 569-579.
- HENKEL, Arthur y Albrecht SCHÖNE, *Emblemata*, Stuttgart, Mentzel, 1976.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Situación de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora», en *Estilo Barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1966, pp. 61-96.
- MAS, Amadée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ed. Hispanoamericanas, 1957.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de, «Naturaleza y Barroco en Hernando Domínguez Camargo», *Thesaurus*, 38, 1983, pp. 59-81.
- OVIDIO, Publio, *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, 3 vols.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español*, ed. Ignacio Arellano, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, 58, Madrid, Real Academia Española, 2020.
- QUEVEDO, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. Ignacio Arellano et al., Barcelona, Crítica, 1998.

- QUIRÓS, Francisco Bernardo de, *Obras... Aventuras de don Fruela*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, «El Barroco de la contraconquista: primicias de conciencia criolla en Balbuena y Domínguez Camargo», *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992a, pp. 17-48.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, «Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo», *Edad de Oro*, 10, 1991, pp. 187-98. Reeditado en *Estudios de literatura hispanoamericana. Sor Juana Inés de la Cruz y otros poetas barrocos de la Colonia*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992b, pp. 83-105.
- TORRES, Diego, «Imágenes americanistas en el *San Ignacio de Loyola, Fundador de la Compañía de Jesús, Poema heroico* (1666) de Hernando Domínguez Camargo», *Verba Hispánica*, 5, 1995, pp. 27-33.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan del, *Diente del Parnaso*, ed. Luis García Abrines, Jaén, Diputación provincial de Jaén, 1993.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan del, *Poesías sueltas y bailes*, ed. Luis García Abrines, Jaén, Diputación provincial de Jaén, 1994.
- VALLE Y CAVIEDES, Juan del, *Guerras físicas, proezas médicas, hazañas de la ignorancia*, ed. Carlos Cabanillas Cárdenas, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo*, ed. Ramón Valdés, Barcelona, Crítica, 1999.
- VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975, 2 vols.

