

La imagen sin dueño: imaginación y Eros en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora

Sergio Navarro Ramírez

Universidad de Granada
snavarro.3@ugr.es

Recepción: 06/02/2024, Aceptación: 20/12/2024, Publicación: 24/12/2024

Resumen

En la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora recurre a un sistema de imágenes, metáforas e ideas de la tradición neoplatónica y petrarquista para narrar el enamoramiento de Galatea. El modo en que la ninfa se enamora de Acis, sin embargo, supone un caso un tanto singular dentro de esta tradición. Este artículo investiga la originalidad de este proceso amoroso. Para ello, primero se mostrará la diferencia de este episodio del epilio gongorino respecto a otros textos parejos, antecedentes e incluso posibles fuentes propuestos por la crítica. El artículo concluirá con un intento de explicar por qué Góngora opta por una desviación en el uso del *topos* neoplatónico.

Palabras clave

Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Eros, Imaginación, Neoplatonismo.

Abstract

English title. The Ownerless Image: Imagination and Eros in Luis de Góngora's *Fable of Polyphemus and Galatea*

In *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora draws on a system of images, metaphors and ideas from the Neoplatonic and Petrarchan tradition to narrate Galatea's falling in love. The way in which the nymph falls in love with Acis, however, is a singular case within this tradition. This article investigates the originality of this amorous process. To do so, it will first show the difference of this episode of the Gongorine epilogue with respect to other similar texts, antecedents and even possible sources proposed by critics. The article will conclude with an attempt to explain why Góngora opts for a deviation in the use of the Neoplatonic *topos*.

Keywords

Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Imagination, Eros, Neoplatonism.

Aunque Galatea cumple con el tópico petrarquista que presenta a la mujer amada como un ser de frialdad diamantina —bastión inexpugnable ante los asedios del amor—, Góngora describe en la *Fábula de Polifemo y Galatea* la rendición de la ninfa a las artimañas de Eros. Este episodio ocupa una extensión considerable del epilio —de la octava 25 a la 45— y constituye una desviación de la forma en que tradicionalmente se había narrado el mito.¹ De entre las obras poéticas de asunto polifémico, desde las fuentes clásicas a las reelaboraciones por parte de los italianos Marino y Stigliani, no encontramos ningún pasaje que pueda compararse al detalle con que Góngora relata el episodio, como había puesto de relieve el hispanista francés Robert Jammes (1967: 543).

Ya el comentarista Pedro Díaz de Rivas señalaba la diferencia entre el texto de Góngora y el referente ovidiano: “Y aun nuestro poeta finge que Acis pretendía enamorar a Galatea y Ovidio dice que ella lo perseguía” (1951: 82). Por otra parte, Vilanova resalta constantemente el singular tratamiento con que Góngora elabora la materia mitológica (1957: 253 y ss.) y, en referencia a los italianos Marino y Stigliani —y como ya había afirmado en su día Jammes (1967: 536)— María Cristina Cabani escribe que, “a diferencia de los dos italianos que concen-

1. Respecto al género del epilio y la consideración del *Polifemo* como tal, resultarán útiles las reflexiones de Ponce Cárdenas (2010: 15-20), quien explica el género sobre la tensión entre lirismo y narratividad. Por su parte, Sofie Kluge ofrece una conceptualización del epilio centrada en su modernidad: “[...] la mitografía poética venía ahora, en el período barroco, a ser “metamítica” o reflexiva: se hacía un espejo del mito explorando eruditamente la tradición mitográfica posclásica en todas sus facetas heterogéneas —etiológicas, estéticas, filosóficas, morales, burlescas— a la par que el carácter esencialmente “mítico” de la literatura misma, visto el mito antiguo como arquetipo de ésta en su función de fábula, cuento, ficción o bien invención poética libre (“mentira pura”, en clave burlasca). El epilio barroco, forma notable de esta exploración, es, por lo tanto, un espacio para la contemplación estético-meditativa de lo que puede ser esta quimera de la imaginación humana” (2012: 170).

traban el punto de vista en el cíclope, Góngora, explotando la idea ovidiana del triángulo amoroso, da realce también a la pareja de amantes” (2007: 44). Páginas más adelante, Cabani incide en que el cortejo de Acis a Galatea es desconocido por la tradición (48).²

Sin embargo, la novedad del epilio gongorino no radica exclusivamente en la extensión y originalidad con que el poeta relata el proceso de enamoramiento de Galatea. Más allá del mito en sí, la forma en que Galatea se enamora supone un caso de cierta singularidad dentro de la psicología amorosa de la época. Si bien es cierto que el poeta recurre a imágenes e ideas que proceden de una larga tradición, en este artículo defenderé que la manera en que Góngora los utiliza no se ajusta plenamente al modo en que aparecían normalmente en los textos de los siglos XVI y XVII. Para ello, primero analizaré las estrofas en que el autor relata el enamoramiento de la ninfa y después explicaré la diferencia que deslinda a Góngora de textos parejos y antecedentes propuestos por la crítica —fundamentalmente Vilanova—. Con esto, no pretendo defender aquí que el episodio sea un caso único sino que constituye una singularidad, que se puede equiparar con otros poemas que despliegan una imaginaria erótica similar.

El nombre sin dueño

La *Fábula de Polifemo y Galatea* presenta a la ninfa deteniendo su carrera en determinado momento para beber de las aguas de un arroyo. Es pleno verano y, tras saciar su sed, Galatea se abandona al sueño que poco a poco le cierra los párpados. La ninfa cae dormida y entonces llega Acis, atraído al arroyo por el calor estival. Góngora recurre en este punto a un bello paralelismo entre dos acciones ejecutadas por órganos distintos: “su boca dio y sus ojos cuanto pudo / al sonoro cristal, al cristal mudo” (2010: 162). Los vv. 191 y 192 representan el doble gesto de Acis que pone la boca en el “sonoro cristal” del arroyo y al mismo tiempo embebe con los ojos el blanco cuerpo de la ninfa dormida —y por eso “cristal mudo”—. La estructura misma de los versos sugiere una equiparación entre el mirar y el beber, apoyada sobre el *topos* que metaforiza la mirada como acción mediante la que los ojos sedientos —incluso hidrópicos en sonados casos— “beben” insaciablemente el objeto contemplado. El entrelazamiento de ambas acciones se sella con la fuerte aliteración del fonema *al* en el segundo verso, cuya misión es fundir en el plano fónico las acciones que el poema de Góngora ya había amalgamado en el plano metafórico.

2. Esta última idea puede corroborarse con la lectura del artículo que Bonilla y Garosi dedican a los sonetos polifémicos de Marino, en los que aprecian una reducción de los motivos del mito (2008: 191). También Giulia Poggi ha estudiado la “compleja dialéctica de fuentes antiguas y modernas” que articula Góngora en su poema, con especial atención a la obra de Stigliani (2005).

Cuando Acis da con Galatea dormida, idea una artimaña para vencer la esquizofrenia y el “rigor” de la ninfa. Inicia así el cortejo. Acis dispone a los pies de Galatea diversos manjares —“frutas en mimbre”, “leche exprimida en juncos”, “miel en corcho” (vv. 225-226) (2010: 164)— en los que el joven fía sus esperanzas de alcanzar favores más gozosos que el agua del arroyo. Al despertar y encontrar a sus pies tales presentes, como ofrendas depositadas en el altar de algún dios,³ la imaginación de la ninfa se dispara y fantasea con el cortés dueño de aquellos bienes, pues no corresponden a las ofrendas propias de “sátiro lascivo”, ni de “otro feo morador de las selvas” (vv. 234 - 235), ni mucho menos del cíclope Polifemo. En este preciso momento de la narración, las octavas 30 y 31 anuncian ya la victoria de Eros, que clava su flecha dorada en el otrora desdenoso corazón de la ninfa.

Herida de amor, “el monstruo de rigor” depondrá su frialdad ante el galán que ha ofrendado los selectos manjares. Lo interesante es que Galatea no ha visto a Acis todavía y, sin embargo, se ha enamorado de él. Acis no está a la vista, pero eso no impide que la ninfa ya lo desee. En la octava 32, Góngora resalta esta cualidad del deseo de Galatea. La ninfa no sabe quién es el oferente. Desconoce su nombre y sus ojos todavía no se han posado sobre el cuerpo que ahora anhelan:

Llamáralo, aunque muda, mas no sabe
el nombre articular que más querría;
ni lo ha visto, si bien pincel süave
lo ha bosquejado ya en su fantasía.
Al pie, no tanto ya, del temor, grave,
fía su intento y, tímida, en la umbría
cama de campo y campo de batalla
fingiendo sueño al garzón halla. (vv. 249-256) (2010: 165)

La secuencia temporal que ordena el enamoramiento de la ninfa sitúa en primer lugar el bosquejo que en su fantasía traza el pincel de Cupido y, solo después, Galatea halla al dueño de esta imagen interior. El hallazgo por otra parte no sustituye al bosquejo, sino que se adapta a la imagen interior que había esbozado la fantasía de la ninfa. Este ajuste Góngora lo describe en la segunda parte de la octava 34:

A pesar luego de las ramas, viendo
colorido el bosquejo que ya había
en su imaginación Cupido hecho
con el pincel que le clavó en el pecho (vv. 269-273) (2010: 166)

3. En su artículo, Poppenberg destaca el carácter ritual e incluso religioso de esta ofrenda, situando el cortejo de Acis en la *religio amoris*: “Galatea se convierte finalmente para Acis en un ídolo, por lo que la religión, la erótica y la poética se abrazan y se mezclan en una constelación” (2015: 233).

Por dos veces, en la octava 32 y en la 34, Góngora insiste en el hecho de que la imaginación se adelanta a la vista, es decir, de que en el enamoramiento de Galatea lo primero es la fantasía y solo después el sentido. Cupido rinde a la ninfa por la imaginación y no por la visión. El deseo, por tanto, empieza dirigiéndose hacia una entidad “ideal” que solo más tarde pasa a adquirir naturaleza física. La psicología amorosa del poema de Góngora expone que el deseo no se pone en marcha ante la visión de un cuerpo, sino ante una imagen anterior al cuerpo mismo que se graba en la “fantasía” o en la “imaginación”.

Respecto a esto último llamaron la atención los comentaristas clásicos de Góngora, aunque falta aquí el acuerdo sobre los valores que este mecanismo del deseo erótico podía poseer. Salcedo Coronel describe sucinta y poéticamente la perplejidad de la ninfa, el nudo que ata la voz de Galatea: “Pero no sabe formar el nombre que más quería, amava, y no conocía el objeto de su amor” (1636: 370). El comentario de Salcedo Coronel resulta intrigante, pues abre las puertas a la posibilidad de un impulso erótico que antecede a su objeto y que solo más tarde se inscribe en el objeto. También Pellicer nos deja entrever esta misteriosa concepción del amor, que no nace de ningún conocimiento, sino del deseo de conocer: “no se entiende allí el amor al dueño del nombre, sino deseo de saber el nombre para dezillo” (1630: 224). Ambos comentaristas aprecian atinadamente la ofuscación que la ninfa siente ante este amor que se apodera de ella sin encontrar un objeto preciso sobre el que derramarse. Ambos sortean de la misma manera la dificultad metafísica de un amor sin objeto dirigiendo el impulso erótico hacia un suplemento, hacia el “diseño” que “el amor con su flecha había dispuesto [...] en su idea de cómo sería” (Pellicer, 1630: 224). Por último, Díaz de Rivas deja constancia de su propia estupefacción ante el modo en que Galatea se enamora: “finge el poeta que Galatea se enamoró de Acis sin haberlo visto. Lo cual dicen ser imposible los que tratan de esta materia, porque el amor nace de la vista” (1951: 82). En efecto, Díaz de Rivas formula la dificultad a la que dedico estas páginas: el modo en que la ninfa se enamora de Acis, sin que los ojos ejerzan intermediación alguna, supone una especie de “escándalo” para la teoría del amor de la época, que depende esencialmente de la vista, como más adelante se verá. De esta aporía nace la “imposibilidad” o, al menos, la dificultad de entender un amor sin conocimiento previo del objeto deseado que se transparenta en los comentarios al pasaje de Pellicer, Salcedo Coronel y Díaz de Rivas.

La crítica más reciente, a mi juicio, no se ha detenido suficientemente a desentrañar los posibles sentidos de este misterioso enamoramiento, es decir, de esta aporía. Dámaso Alonso se centra sobre todo en la turbación psicológica de la ninfa, enamorada sin saber de quién (1974: 177) y ensaya una explicación desde esta perspectiva: “Al herirla el Amor, Galatea se puso cuidadosa, a pensar quién sería el enamorado donante, llegando a bosquejarlo en su imaginación” (178). Vilanova, quien incide en que el dibujo de la imagen de la amada en el interior del amante es “de clara estirpe petrarquista” (1957: 190), busca paliar este desconcierto remitiendo a dos posibles fuentes, Boccaccio y Ariosto —la suficiencia

de estas fuentes para explicar el pasaje gongorino será puesta a prueba más abajo—. Vilanova aduce además otro posible origen de la imagen: la égloga VI de *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, de Bernardo de Balbuena. Coincide en esto J.M. Micó (2001: 58), quien se detiene especialmente en la importancia de la metáfora del “pincel”, cuya “efectividad reside en que el poeta asigna al término metafórico la acción de *clavar* (con su doble sentido de ‘atravesar’), propia del término sustituido (flecha [de amor])” (2001: 61).

En su edición crítica, Ponce Cárdenas reseña la estupefacción de Díaz de Rivas y se centra sobre todo en las deudas de esta escena con el “tópico petrarquista del *amor pintor*” (2010: 278). En efecto, el tópico irradia sentido en la octava XXXII, pues el vocabulario y la imagen se inscriben dentro del *topos* señalado. Lo que escapa de ese *topos*, sin embargo, reside en esa invisibilidad que recubre a Acis mientras Galatea se enamora. Si la acción sexual narrada por Góngora en su fábula supone, según escribe Ponce Cárdenas en *El tapiz narrativo del Polifemo*, “un auténtico triunfo de la mirada, un canto exultante a la potencia del sentido, entendida repetidamente como placer voyeurístico” (2010: 115), el eros que prescinde de la mirada para operar sus primeros pasos adquiere una singularidad a la que es preciso entender, más aún si se reconoce el “abolengo neoplatónico de tales *topoi*” (Ponce Cárdenas, 2010: 115). También Cabani identifica el neoplatonismo como sistema filosófico que sustenta la metáfora de Góngora y recurre a él para explicar la especificidad de la secuencia gongorina, sobre la que acertadamente llama la atención: “En Góngora el concepto gira, en cambio, en torno a la idea de una imagen preexistente a la visión misma. Amor ha trazado ya en el pecho del amante los contornos de la amada. En el momento de la visión, no hace más que reconocer aquella imagen ideal. Es un concepto más complejo, de sabor neoplatónico” (2007: 85).⁴

Así pues, ante la aporía detectada, los estudiosos más reputados optan por dos estrategias: hallar las fuentes de las que nace este extraño proceso amoroso e inscribirlo dentro de la doctrina neoplatónica del amor. Pero ambas estrategias, en realidad, no apaciguan la aporía.

La secuencia del enamoramiento

A la hora de rastrear las posibles fuentes de estas octavas, Vilanova encuentra que “esta situación psicológica que refleja la turbación del enamorado, herido por la

4. En su artículo sobre la presencia de las fórmulas petrarquistas en el *Polifemo*, Rodríguez-Moranta comenta que el tópico del “enamoramiento a través de la mirada femenina” resulta ligeramente modificado en el epilio, pues Acis se enamora de una mirada dormida, de unos ojos cerrados (2017: 237). Deja sin comentar, no obstante, una modificación mucho mayor: el modo en que Galatea se enamora de Acis.

dorada flecha, que ama sin conocer el objeto de sus deseos tiene dos precedentes ilustres” (1957: 188). Tales precedentes son *Il ninfale fiesolano* de Boccaccio y la octava 28 del canto XLVI del *Orlando furioso*. Sin embargo, en cuanto uno acude a los ejemplos se da cuenta de que existe entre ellos y el pasaje gongorino una diferencia fundamental.⁵

En el caso de *Il ninfale fiesolano*, el propio Vilanova se encarga de matizar la semejanza. Si bien es cierto que el enamorado de Boccaccio desconoce como Galatea “el nombre que más quería”, sí ha visto en cambio al objeto de su amor, y esto, como se desprende de las octavas gongorinas, no ocurre en el proceso de enamoramiento de la ninfa. Góngora incide precisamente en esto en el verso 251: “ni lo ha visto, si bien pincel süave [...]”. Lo mismo podríamos decir de la otra fuente que menciona Vilanova. De hecho, este referente está aún más alejado, ya que en el pasaje aludido por Vilanova es un tercer personaje —León— el que desconoce el objeto de amor de Rugiero, pero Rugiero sí conoce al objeto de su amor —Bradamante—.

La turbación de esta Galatea “desazonada” —según el decir de Dámaso Alonso (1974: 177)— no se parece por tanto a las descritas por Boccaccio y Ariosto en los ejemplos que Vilanova escoge. Al contrario que estos amadores, Galatea no ha visto antes a su amado. El impulso erótico se adelanta aquí a la visión de su objeto, contraviniendo la psicología amorosa más extendida de la época. En su alusión al pincel de Amor que esboza en el alma —concretamente en la fantasía— la imagen del objeto amado, Góngora recurre indudablemente al vocabulario y a las metáforas avaladas por el neoplatonismo y estilizadas por el petrarquismo, como bien señalan entre otros Ponce Cárdenas (2010: 115), Micó (2001: 58-61) o el mismo Vilanova (1957: 190). No obstante, conviene señalar que Góngora traspone este *topos* a una situación psicológica en la que normalmente no funcionaba. El pincel de Amor y los bosquejos de la imaginación dependían en la mayoría de los casos de la previa contemplación del objeto amado.⁶ Para corroborarlo, como la variedad de ejemplos posibles con las que comparar el pasaje gongorino es prácticamente inabarcable, me limitaré a espigar otras fuentes o lugares análogos aludidos por los críticos —principalmente Vilanova, pero también Micó (2001: 58) y Ponce Cárdenas (2010: 115)— y cotejarlos con las octavas en cuestión.

Es fácil notar que algunos ejemplos observan el orden tradicional que antepone la vista a la fantasía. Por ejemplo, algunos textos que se han propuesto para

5. En su edición de la fábula, Ponce Cárdenas también descarta el parecido entre las dos fuentes aducidas por Vilanova (2010: 278).

6. En realidad, la vista no es el único medio de enamoramiento en la literatura aurisecular. Existe también la posibilidad de enamorarse de oídas, heredada de la poesía cortesana, como demuestra en su artículo sobre el tema Domingo Ynduráin (1983). Como se desprenderá de mi glosa sobre el enamoramiento de Galatea, no parece que este enamorarse de oídas, que pone en valor las excelencias de la dama o caballero y su fama, juegue en la obra de Góngora un papel relevante. Conviene, pues, dejarlo de lado.

derivar el pasaje que nos interesa provienen de poemas extensos, de corte narrativo, en los que el argumento de la obra ordena en primer lugar la contemplación del rostro y solo después las pinceladas de Cupido. Por ejemplo, en la *Fábula de Hero y Leandro*, Boscán desarrolla la metáfora del pincel entre los vv. 1044 y 1054. Cuando están los amantes separados, Leandro se deleita “en las gracias que d’ella le quedaron / pintadas en el alma para siempre”. Sin embargo, el poema menciona muy pocos versos después que esta imagen le había “entraído” al amante, naturalmente a través de los ojos, al ver a Hero (1999: 275).

De este caso se puede entresacar el corolario de que, cuando la metáfora aparece, a menudo hay una trama —intratextual o extratextual— en la que la contemplación previa del objeto amado soporta el *topos* de la imagen impresa en el alma. Sucede numerosas veces en el *Orlando furioso*, que Vilanova cita en varias ocasiones como fuente del pasaje de la fábula polifémica, pero también sirve para pasajes análogos de *El pastor de Filida*, de Gálvez de Montalvo, o para uno de los sonetos que aparece en “El curioso impertinente”. En una famosa escena, Lotario, a petición del incauto Anselmo, lee a Camila unos sonetos que el futuro amante ha compuesto para una Clori en la que Camila enseguida se reconoce. Lotario recurre a la imagen petrarquista para dar a entender el amor hacia una dama que ya ha visto: “Y allí verse podrá en mi pecho abierto, / como tu hermoso rostro está esculpido” (2004: 352). De manera similar, el lector ya sabe que el amante ha visto y conoce al objeto de su amor cuando Bernardo de Balbuena hace decir a su pastor en la Égloga VI de *Siglo de Oro en las Selvas de Erifile*: “En vos quiero pintar la hermosura, que en señal de su rubrica más cierta / en mi pecho el amor dejó pintada. / Mas si apenas el mismo amor acierta / A dar solo un rasguño en la pintura, / ¿cómo pienso dejarla yo acabada?” (1821: 126).

Así, en el papel de la vista estriba la diferencia entre el pasaje de Góngora y el de Balbuena, aducido por Vilanova y Micó como probable fuente de la octava XXXII. A su vez, resulta pertinente en este punto señalar que esta diferencia distancia además el enamoramiento de la Galatea de Góngora del amor que une a Acis y Galatea en la *Fábula de Acis y Galatea*, de Carrillo y Sotomayor. Aunque Carrillo, mucho más cercano al modelo ovidiano, no relata con la sensual minuciosidad de Góngora el enamoramiento de los dos amantes, por unos versos del parlamento del cíclope podemos deducir que este amor se ajustaba con mayor fidelidad a los tópicos de la época. Cuando Polifemo amenaza a Galatea con estas palabras: “Arda en tus ojos él, arda en tu pecho; / que él sentirá de aqueste brazo airado / la furia que gobierna a su despecho” (1990: 213-214), el cíclope establece una simultaneidad entre el pecho y los ojos. La mirada y el corazón de la ninfa son los lugares donde “arde” el amante en el incendio de Eros. Góngora, por el contrario, omite los ojos: el amado se inscribe primeramente en el corazón.

Este mismo principio, el hecho de que la trama sitúa el conocimiento del objeto amado antes del enamoramiento, puede aplicarse a los cancioneros y los sonetos que los componen. Concebidos en la mayoría de los casos en torno a una experiencia nuclear asociada a una figura amada que les concede unidad

temática, estos cancioneros cultivan a menudo el tópico de la imagen interior en la línea de los ejemplos anteriores y del soneto XCVI de Petrarca. Así, en numerosos casos, el hecho de que la vista anteceda a la imaginación en la psicología amorosa se deduce de las convenciones genéricas: la narrativa explícita o implícita del cancionero en particular hace presuponer que el escritor conoce con anterioridad a la dama a la que dirige sus versos.⁷ Este es el caso de Gutierre de Cetina, cuyos sonetos acuden a menudo al tópico petrarquista. En el soneto III, Vandalio entalla en su bastón “la imagen que en el alma poseía”. El primer terceto de este soneto recoge los suspiros y lamentos de Vandalio: “Dórida, si mirando esta figura / siento el alma encender, siento abrasarme / piensa que será ver tu hermosura” (2014: 210). La correcta lectura de este soneto depende de que el lector atienda al marco narrativo en que se inserta, pues si no nada impide interpretar que el pastor ha grabado en su bastón una imagen de su invención y no un retrato del original que lo desprecia.

De todas formas, la mayoría de los autores y poemas que los críticos citan como fuentes y textos análogos al pasaje gongorino, como el soneto LVII de Chariteo o los sonetos XXIX o el XLIII, enuncian explícitamente el papel de la vista en el esbozo interior de la amada. Así, en el soneto V de Garcilaso, el gesto de la amada escrito en el alma del poeta “vos sola lo escribisteis”;⁸ más tarde Garcilaso enlaza esta escritura sobre el alma con la acción de ver: “En esto estoy y estaré siempre puesto; / que aunque no cabe en mí cuanto de vos veo [...]” (1972: 109). Lo mismo ocurre con el soneto (I, 2) del *Desengaño de amor en rimas*, de Pedro Soto de Rojas. Al empezar el poema, Soto de Rojas introduce la acción de la vista para acomodar el *topos* petrarquista: “En la parte más tierna de mi pecho / pintaste Amor la forma más hermosa / que el mudo vio con sangre lastimosa [...]” (1950: 35).

Quizá valga la pena sacar a relucir un último ejemplo que escapa de la órbita del amor erótico, aunque ilustra igualmente el modo en que la vista comúnmente funcionaba dentro de la psicología de la época y, en concreto, en su relación con la imaginación. En algunos poemas, Francisco de Aldana se apropia del tópico petrarquista de la imagen interior y lo emplea para expresar el recuerdo de seres queridos. Es el caso de la “Respuesta a Cosme de Aldana” o la “Carta a Galanio”, donde la imaginación recupera la imagen interior del amigo:

Es esto así que yo, Galanio amigo,
ayer, estando en mi tugurio solo,
a la imaginación solté la rienda
y comenzaron dentro, al claro rayo

7. Como estableció hace ya años Antonio Prieto para el caso de Garcilaso, los poemas de los cancioneros dependen de “la cohesión e ilación de una historia, de un cancionero” (1984: 80).

8. En H-36, Herrera aclara en sus comentarios que “escribir” tiene aquí la significación griega de “esculpir o pintar” (1972: 325).

del Sol del alma, que alumbrando estaba
 como a inferiores cielos sus potencias,
 infinidad de imagines sensibles
 a rebullir con hervorosa priesa. (vv. 8-16) (1985: 359-360)

El ojo y la imagen

El brevísimo repaso por otros poemas que frecuentaron el *topos* de la imagen interior de la amada —algunos de los cuales pudieron servir de fuente a Góngora— deja entrever la forma de enamoramiento más avalada y difundida por la psicología amorosa de la época.⁹ El eros en el Siglo de Oro entrañaba un complejo mecanismo mental que conducía de la contemplación de la persona al deseo y el amor, a través de la impresión de la figura en el alma del amante. Tratadistas y filósofos como Castiglione en *El cortesano*, León Hebreo en *Diálogos de amor* o Marsilio Ficino en *De amore* emplearon sus esfuerzos intelectuales en desgranar y explicar la mecánica erótica; los poetas no solo ilustraron este proceso con famosos casos de amadores, sino que también utilizaron los recursos reflexivos de la poesía para desvelar los entresijos de la mente enamorada.

El soneto VIII de Garcilaso ofrece un buen punto de partida que nos servirá para ilustrar resumidamente los principales pasos del proceso. Solo así podremos entender las implicaciones del desvío que Góngora escoge para el cortejo de Galatea por parte de Acis. En este soneto Garcilaso se atreve con el abordaje teórico del enamoramiento, que, según Antonio Prieto, “es de especial novedad en la trayectoria de la poesía española” y cuya inspiración no solo se remonta a Petrarca y Castiglione, sino a la poesía de los estilnovistas —Cavalcanti en concreto— y sus lecturas de Alberto Magno” (1984: 89).¹⁰ Lo primero que Garcilaso describe es la acción de unos “espíritus vivos y encendidos” que nacen “de aquella vista pura y eceleste” (vv. 1-2) (1972: 111). Estos “espíritu[s]” poseen en realidad una naturaleza material y son, según comenta Herrera en H-61, “un cuerpo sutil causado y producido de la más delgada y tenue y apurada sangre del

9. Sobre la casi omnipresencia del neoplatonismo como código literario, más que como doctrina filosófica, escribe Carlos Mata: “[el neoplatonismo] constituye un sistema literario que, nutriéndose no tanto de la doctrina neoplatónica original sino de sus comentadores y continuadores renacentistas, aporta un léxico procedente del campo de la filosofía, una serie de conceptos, una imaginería (metáforas, imágenes líricas...) y determinados recursos retóricos y expresivos. Ese código poético es, como decía, un patrimonio compartido por todos los poetas renacentistas y barrocos, un bien mostrenco sobre el que operará la peculiar originalidad temática y estilística de cada escritor, esto es -por decirlo con Pozuelo Yvancos-, su capacidad des-automatizadora de esos tópicos y motivos heredados la tradición” (2000: 643).

10. Manero Sorolla habla de una auténtica síntesis de contenidos culturales que llega a través de los endecasílabos petrarquistas de Boscán y Garcilaso, a saber, “la tradición grecolatina la trovadoresca, la estilnovista y la propiamente petrarquista” (1987: 76)

corazón” (1972: 335). Marsilio Ficino nos informa por su parte que estos “espíritus”, al ser ligerísimos, ascienden —como si de vapor se tratase— del corazón a los ojos y allí se acoplan al “rayo que es lanzado por los ojos” y que “lleva consigo el vapor seco del espíritu” (1986: 201). El rayo de los ojos que portan los espíritus se halla también presente en la teoría del amor de León Hebreo, quien le atribuye el poder del enamoramiento: “Poca fuerza tienen las palabras que no son capaces de conseguir lo que con una sola mirada suelen lograr los rayos de los ojos, es decir, el mutuo amor y el afecto recíproco” (2002: 167).

Así se entiende que la vista protagonice numerosos poemas que versan sobre el enamoramiento. El ojo, siendo el principal medio de transmisión de estos espíritus visivos y por eso mismo el sentido más sensible a la belleza, es el órgano que permite al alma infectarse y amar.¹¹ Castiglione, traducido por Boscán, lo describe de esta manera:

los ojos hacen mucho al caso y son grandes solicitadores; son los diligentes y fieles mensajeros que a cada paso llevan fuertes mensajes de parte del corazón [...] y no solamente descubren los pensamientos, mas aun suelen encender amor en el corazón de la persona amada; porque aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente se van derechos al corazón [...] y allí se mezclan con los otros que ya estaban dentro; y con aquella delgadísima naturaleza de sangre que tienen consigo inficionan y dañan la sangre vecina al corazón donde han llegado, calentándola y haciéndola semejante a sí [...] (1984: 284)

De manera que, de acuerdo con esta fisiología erótica, el tan llevado *topos* de la enfermedad de amor en el Siglo de Oro no es una metáfora sino una realidad médica. El amor es un contagio cuasi vírico: un ojo infecta a otro ojo con los espíritus que porta. Por eso escribe Garcilaso en el *v.3* “y siendo por mis ojos recibidos”. Más adelante, los *vv.5-6* del soneto relatan la mezcla que se produce entre los espíritus de la dama y los del propio poeta: “Encuéntrense al camino fácilmente / con los míos [...]” (1972:1 11). No extraña por tanto que Herrera describa el amor como enfermedad ocasionada por una infección visiva —“Y la origen del amor, que es afección gravísima y vehementísima del alma, nace de la vista” (1972: 336)— y Ficino, como Castiglione, use la imagen —ya no podemos decir metáfora— del envenenamiento: “esta sangre extraña, que es ajena a la naturaleza del herido, envenena la sangre propia de éste” (1986: 202).

Entender el modo en que fisiológicamente se propaga la enfermedad de amor también nos ayuda a situar el *topos* de la imagen interior fuera del reino

11. Torres Salinas ha estudiado el protagonismo de los ojos de la amada en la poesía amorosa del Siglo de Oro y su relación con el sistema de ideas neoplatónico (2019: 322-325). Para la influencia del neoplatonismo en el conjunto de motivos de la poesía amorosa del Siglo de Oro, remito además a su importante *El corazón del mundo. La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI* (2019: pp. 193-242).

de la metáfora.¹² Cuando en el discurso séptimo de *De amore* el personaje de Ficino describe cómo la imaginación concibe en el alma los rasgos del amado, exhorta a sus oyentes a que consideren este proceso psicossomático como algo más que ficción literaria: “Por esto, que ninguno de vosotros se asombre si oye que un amante ha concebido en su cuerpo una imagen o una figura del amado” (1986: 213). De esta manera, en el soneto VIII, Garcilaso adjudica a esta presencia imaginada una reacción de calibre somático: “Ausente, en la memoria la imagino; / mis espíritus, pensando que la vían / se mueven y se encienden sin medida”.

Pues bien, es justo esta reacción, esta inflamación de los espíritus ante la imaginación que trae al sentido la imagen amada, lo que los tratadistas comentados definen como amor. Así lo hacía Castiglione, y Ficino, en el discurso V, afirma que el amor no se dirige a la apariencia corporal, y presa en la materia, sino a “la imagen de aquella [que] es concebida por el espíritu mismo” (1986: 92). Esta imagen alcanza un mayor grado de universalidad y belleza, libre de la impureza de los cuerpos más pesados y bastos, refinada por la razón y el juicio en la destilería de la imaginación. Quien ama esta imagen ama mejor que quien ama por el tacto y el gusto, que quedan igualmente desprestigiados como los más bajos sentidos en el primer diálogo de la obra de León Hebreo (2004: 76-77).

También Giordano Bruno da buena cuenta de este dato psicológico, inscribiéndolo como hacía Ficino —o incluso más claramente— en el sistema filosófico del neoplatonismo. En *De los heroicos furores* leemos: “mientras uno contempla la figura que se manifiesta a los ojos no ama todavía, pero desde el instante en que el espíritu la concibe en sí mismo como objeto, no ya de visión, sino de pensamiento [...] bajo la especie del bien y la belleza, entonces enseguida nace el amor” (1987: 340-341). El pensamiento decanta el objeto del deseo, lo sutaliza y solo así el amante dirige su eros hacia un bien y una belleza más universales y absolutos —en una progresión de grados “*ad infinitum*”, llega a escribir Bruno— que lo que les corresponde a los seres humanos.

Como se puede observar, los tratadistas comentados muestran una clara tendencia a platonizar una psicología del amor que se encuentra muy presente desde los tiempos del amor cortés.¹³ Para un tratadista del amor cortés como Andreas Capellanus, las facultades mentales están más implicadas en el origen del sentimiento amoroso que los sentidos físicos. Capellanus no niega el impacto de la vista en el espíritu, pero considera que lo determinante en el proceso amoroso es la posterior “reflexión del espíritu a partir de aquello que ve” (1984:

12. A este respecto Giorgio Agamben escribe que, en la poesía de amor concebida bajo la influencia de esta filosofía —y fisiología— erótica “quedan abolidos y confundidos los confines entre lo exterior y lo interior, lo corpóreo y lo incorpóreo, el deseo y su objeto” (2016: 187).

13. En este sentido, Serés expone “la necesidad de sublimar el amor platónicamente (o paulinamente): el amor humano [le] permite, merced a la transformación, elevarse a un amor ideal” (1996: 183).

57). El amor empieza cuando la reflexión se convierte en una auténtica obsesión: “luego [el amante] empieza a figurarse la forma de su cuerpo, a detallar sus miembros, a imaginar sus actos [...]” (57). El amor surge cuando la imaginación, obsesionada, vuelve una y otra vez sobre la imagen que ella misma bosqueja en el alma del pobre enfermo de amor. Como aprecia Guillermo Serés, la experiencia amorosa que la poesía petrarquista hereda de la tradición filosófica aún “contemplación, en tanto que obsesiva *cogitatio* del fantasma interior, y concupiscencia, puesto que el deseo tiene como origen y objeto inmediato al fantasma, o sea, a la imagen” (1996: 103).

Todo esto no hace más que corroborar el papel primordial que la facultad de la imaginación o fantasía juega en la poesía y el pensamiento eróticos anteriores a la fábula de Góngora. Cuando el poeta menciona en su *Polifemo* esta facultad, remite el enamoramiento de Galatea a una tradición en la que, como escribe García Gibert, “la imaginación cumplía un papel espiritualizador importantísimo como puente de plata entre los sentidos corporales, que captan la belleza física de la persona amada y las instancias superiores e la razón intelectual, capaz de captar bellezas universales e incorruptibles” (1997: 19). Sin embargo, Góngora negocia con esta tradición y, mientras que conserva su vocabulario y sus imágenes, en su epilio se desprende de dos aspectos importantes. En primer lugar, el término “imaginación” o “fantasía” no parece propiciar la sublimación neoplatónica del amor —más bien incita el deseo del cuerpo, como por otra parte asevera Giordano Bruno en un comentario al que más adelante volveré (1987: 327)—. En segundo lugar, en la *Fábula de Polifemo y Galatea* la imagen interior antecede a la vista del objeto amado y esto, como hemos corroborado, supone un caso singular dentro de los usos poéticos del Siglo de Oro. ¿Guardan estos dos hechos alguna relación?

La imaginación y la *physis*

En la poesía de Góngora, el término “imaginación” se encuentra vinculado estrechamente con la ausencia. En la mayoría de los poemas, la facultad de la imaginación ofrece una consoladora tortura al sufriente amante que no goza de la presencia de la amada. El soneto “Varia imaginación” ofrece una compleja descripción psicológica del enamorado insomne que no cesa de imaginar obsesivamente el rostro de la amada. La “varia imaginación” trae “[...] los espíritus atentos / solo a representarme el grave ceño / del rostro dulcemente zahareño, / gloriosa suspensión de mis tormentos” (*vv.* 5-8) (2019: 423). Esta forma más sutil de la presencia suspende el tormento de la ausencia, pero impide el consuelo quizá mayor del engaño del sueño. Al comentarlo, Matas afirma que el texto “establece una ideal competición [...] entre potencias invisibles y antepuestas a la creación de imágenes como el sueño y la fantasía” (2019: 421) Otro poema, el romance “Cuatro o seis hombros desnudos” —que parece remitir al mundo

de las *Soledades*— nos representa al amante en un apartado islote. Góngora recupera en este poema el léxico y la imagología del bosquejo. La mente del peregrino aislado “dibuja” en las dóciles flores “la imaginada tez” de la amada: “Confusas entre los lilios / las rosas se dejan ver, / bosquejando lo admirable / de su hermosa crüel” (vv. 37-40) (1998: 317).

Quizá el poema de Góngora que más ha llamado la atención de la crítica —en cuanto al tema de la imaginación— sea la canción “¡Qué de invidiosos montes levantados”. Aquí el término no aparece, pero Góngora lo sustituye por el de “noble pensamiento”. Gracias a esta facultad, el amante encuentra otro torturado solaz a sus penas, en este caso de gran atrevimiento. El amante enfrenta la ausencia imaginando a la amada tras la consumación carnal de sus bodas, en un estado no demasiado decoroso que cumple pulcramente sin embargo con los requisitos del *decorum*: “Desnuda el brazo, el pecho descubierta, / entre templada nieve / evaporar contempla un fuego helado, / y al esposo, en figura casi muerta [...]” (vv. 37-40) (1990: 90). Para este pasaje son ciertas las palabras de Ponce Cárdenas, quien escribe: “la imagen del *pensamiento* podía haber cubierto una distancia considerable desde su papel originario como púdico *mensajero de amor* hasta asumir una función transgresora, de tono netamente lascivo” (2006: 155).

En efecto, la imaginación aparece asociada a la lascivia. Entretiene a quien la ejerce con la delectación en un placer que no encuentra culminación sexual, pero en él, de alguna forma, el amante se satisface: “reventando, el pensamiento, / de moral, alimentó / como a gusano de seda, / mi necia imaginación. / Baboseando cuidados / y ajenos que es lo peor [...]” (vv. 5-10) (1998: 244), leemos en el romance “Saliéndome estotro día”. Esta inclinación de la imaginación al placer y a la delectación, por muy torturada o *voyeurista* que sea, predomina por tanto en aquellos poemas que más directamente representan la vida y milagros de la fantasía.

En la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora conserva esta concepción de la imaginación escorada no tanto hacia la sublimación neoplatónica sino hacia el gozo sensitivo. Ahora bien, respecto a los poemas anteriores, la imagen no funciona aquí como suplemento de la presencia o como consuelo en la ausencia. La imaginación, por el contrario, obra la victoria de Eros sobre la desdenosa Galatea: somatiza en la ninfa la enfermedad de amor y posibilita el encuentro erótico. Es más, en la octava 32 arriba citada se entrevé que Galatea busca al oferente de los dones propelida por la fuerza de la imaginación, que sobrepasa el temor. La imaginación inicia esa cadena de actos que concluye en el amplexo entre los amantes.

En otros poemas de Góngora que versan sobre la imaginación, esta facultad funciona en última instancia como suplemento. Su acción empieza solo después del enamoramiento y el fracaso de las expectativas amorosas. En la *Fábula de Polifemo y Galatea*, la imaginación se adelanta a cualquier otra experiencia erótica, imprimiendo en el pecho de Galatea la imagen de un objeto amoroso que anhela y busca en el mundo material. El triunfo de Eros depende de esa primera

negatividad de la que nace la carnalidad del abrazo. La ausencia se convierte en la condición de la presencia y lo puramente natural —Acis—, se aplica sobre la negatividad como una capa de color sobre un dibujo.

Más arriba mencionamos que críticos como Ponce Cárdenas, Micó o Cabani han leído en este pasaje una vindicación de la teoría neoplatónica del amor. Ciertamente, el vocabulario y las imágenes empleadas pertenecen a *topos* neoplatónicos, como han sabido ver además los comentaristas clásicos, pero eso no termina de explicar por qué Góngora decide que la imaginación anteceda al objeto. María Cristina Cabani ha relacionado el pasaje con el concepto de “Idea”, es decir, la imagen ideal, el arquetipo, el individuo bajo la especie de la universalidad según es visto y pensado por Dios en última instancia. Cabani explica que el amante posee ya la Idea del amado y por eso, “en el momento de la visión, no hace más que reconocer aquella imagen ideal” (2007: 85). La interpretación de Cabani se apoya en algunas doctrinas neoplatónicas sobre el amor que encontramos, por ejemplo, en Ficino:

aquellos que han nacido bajo este astro se aprecian de tal modo que la imagen del más bello entre estos, penetrando a través de los ojos en el espíritu del otro, cuadra y concuerda en todos los sentidos con aquella imagen semejante a la formada por su propia generación tanto en el cuerpo etéreo como en las profundidades del espíritu [...] esta es sin duda en la medida de lo posible tal como la que él mismo posee desde el principio y que queriéndola esculpir en su cuerpo, no pudo. (1986: 134).

La semejanza es ciertamente tentadora, sobre todo porque la dificultad expresada por Ficino coincide con la turbación que aflige a Galatea. Bien podría ser que Góngora recurriera a esta teoría neoplatónica para narrar el enamoramiento de la ninfa. No obstante, el principal escollo que encuentro para esta interpretación es que, si esto fuera así, la Idea de Acis estaría ya impresa en el pecho de Galatea mucho antes de que esta se asombrara ante las anónimas ofrendas del joven. Tal y como Góngora relata los hechos, parece más bien que Cupido esboza esta imagen en el momento en que Galatea contempla los alimentos ofrecidos. Es decir, lo que estas octavas del *Polifemo* dan a entender no es que la ninfa llevara la Idea de Acis impresa en el alma desde siempre, sino que el mecanismo de la imaginación se dispara cuando esta aprecia la cortesía, gentileza y quizás astucia del galán. La fantasía forja así una imagen que concentra sobre sí el flujo de un deseo difuso.¹⁴

Aquí cobra importancia la diferencia que se entrevé entre los comentarios de las octavas que ofrecen Pellicer y Salcedo Coronel, mencionadas más arriba. Pellicer trae a colación el concepto filosófico de “idea” para explicar que Galatea posee

14. Además, Ficino recurre a los astros para explicar cómo algunos amantes nacen ya con la Idea de su amado o amada. Nada en el texto de Góngora da a pie a introducir el sistema astrológico como explicación válida al enamoramiento de la ninfa.

en su alma, tras el ejercicio de la imaginación, un diseño más o menos claro: “aquí dize que no le ha visto, aunque el amor con la flecha avía dispuesto un diseño en su idea de cómo sería” (1630: 224). En cambio, Salcedo Coronel emborriona la nitidez de este “diseño”, diluyendo por tanto la dirección que la Idea neoplatónica marcaría sobre los afectos de Galatea: “ni lo ha visto, si bien lo ha pintado ya pincel amoroso en su fantasía: dixo bosquejar, por ser aquella pintura que se haze con los primeros colores, que por estar entre sí confusos sin sombras, o claros, no se distinguen bien; y como la imagen que pudo formar en su fantasía, respeto de no haber visto al dueño, era confusa, incierta y vana” (1636: 370).

Si la interpretación de Cabani le da la razón en este caso a Pellicer, aquí me inclino más por la confusión, incertidumbre y sobre todo vanidad de la imagen que Salcedo Coronel diagnostica para este mal de amor. El eros aquí se enciende confusamente, casi como un impulso natural que Galatea más tarde concentra en Acis. Encuentro determinante el hecho de que lo que sigue a las pinceladas de Amor no es la concentración obsesiva de la visión interior sobre la imagen ni la sublimación de la imagen hacia lo universal. Esta espiritualización que la noción de Idea pondría en juego queda desactivada en la octava 32, ya que lo que sigue al acto de la imaginación es en realidad la búsqueda del objeto que sacie las expectativas y anhelos eróticos de la ninfa.

Esto, por cierto, no arranca necesariamente el poema de Góngora de la órbita neoplatónica. La inclinación de la imaginación hacia el amplexo de los enamorados está prevista por sistemas de filiación neoplatónica como el que propone Giordano Bruno. En efecto, el nolano escribe: “Pues así como la mente las eleva a las cosas sublimes, así la imaginación las rebaja a las cosas inferiores: mientras que la mente las mantiene en lo estable e idéntico, la imaginación las pone en el movimiento y la diversidad” (1987: 327). La imaginación torpedea el ascenso “a las cosas sublimes” y remite el movimiento hacia las “cosas inferiores”, es decir, hacia la materia.

La imaginación se convierte por tanto en agente de la sexualidad, en cauce que dirige el movimiento hacia la procreación —la “diversidad” de la que hablaba Giordano Bruno, al fin y al cabo—. La fantasía colabora con su poder en los procesos de la *physis*, que en el epilio queda representada por la propia Galatea, según afirma Katherine Hunt Dolan (1990: 100). No en vano, una de las características que la autora resalta de esta Galatea-*physis* es la elusividad, su reticencia a figurar dentro de conceptualizaciones, esa inestabilidad borrosa que afecta igualmente a la imagen interior esbozada por Cupido. Al insertarse dentro de la *physis*, la imaginación abandona su potencial espiritualizador.¹⁵ De hecho, en

15. Fernando Rodríguez de la Flor, en su estudio sobre las culturas visuales del barroco, señala de hecho algunas prácticas ascéticas que imponían “una efectiva despotencialización penitencial” sobre la visión y, por tanto, sobre la capacidad de imaginar, inhibiendo así su tendencia al “placer de los sentidos” (2009: 83).

Góngora tal espiritualización no parece necesaria, ya que el amor sexual suele figurar en su poesía —como ha reseñado Alexander Parker (1986: 170-173)— de manera inocente, sancionado especialmente por el tema mitológico y el ambiente pastoril propios de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.¹⁶ La inocencia e incluso intrínseca bondad con que la poesía gongorina inviste a la sexualidad alcanza su cumbre en el epilío. Colin Smith llega a hablar de un erotismo de feliz y efectiva “simplicidad animal” (1965: 222) y John McCaw escribe un comentario afín al hilo de las reflexiones de este texto: “the sexual triumph of Acis —regardless of issues of time and place— celebrates erotic passion and punishes contemplative love. As raw, sexual energy and physical desirability displace the idealized virtues of patience, restraint, humility, and moderation, the impulse of carnal desire renders the classic pastoral paradigm impotent” (1999: 30).

Portentos de la imaginación

El paisaje en el que se mueve la cita anterior ya lo hemos descrito. Se trata de un espacio cultural e ideológico en que dos ideas del amor entran en conflicto. Una de ellas tiende a la sublimación y la otra a la delectación carnal. Es importante señalar que ambas nacen del seno del neoplatonismo renacentista.¹⁷ Sucede, pues, lo mismo que José Lara Garrido comenta para la poesía amorosa de Francisco de Aldana: hereda todo un sistema de ideas, metáforas e imágenes, pero, contra el impulso sublimador del petrarquismo canónico, aquí “ha desaparecido la posibilidad de negar el cuerpo, conservando en las potencias la *imago* refleja” (1985: 59). Tal y como Lara Garrido propone para el caso de Aldana, la poesía de Góngora no deja de ser una configuración dentro de esta poliédrica doctrina renacentista del amor y en esto los críticos que adujeron al neoplatonismo para este pasaje no se equivocaron. El texto de Góngora opera con ese vocabulario y esa imaginería. En efecto, como demuestra Torres Salinas para los sonetos gongorinos a los marqueses de Ayamonte, “en la poesía de Góngora hay un conjunto de elementos cuya lógica productiva puede rastrearse en determinados presupuestos del neoplatonismo renacentista” (2021: 413). Sin embargo, se trata de

16. Díez Fernández afirma que una de las funciones de lo mitológico en la literatura aurisecular es precisamente cobijar bajo su prestigio representaciones eróticas que difícilmente serían aceptadas en otros lugares (2003: 65).

17. En un ya clásico artículo, R. O. Jones remite estos procesos naturales —que son protagonistas tanto en las *Soledades* como en la *Fábula de Polifemo y Galatea*— al sistema neoplatónico (1963). Más tarde, C. C. Smith disputa la inscripción en el neoplatonismo por la sexualidad saturada de “simplicidad animal” (1965: 222) que predomina en la fábula. Jones, en un texto posterior de 1966, contraargumenta que en el Neoplatonismo la sexualidad no está excluida: “a Renaissance Neoplatonist saw the world as brimming not only with animal and vegetal life but with spiritual forces” (1966: 117).

una configuración del neoplatonismo un tanto insólita, ya que se desvía de los lugares sentimentales y estados psicológicos tradicionales en que el *topos* de la imagen interior solía aparecer. Así, este uso de la imaginación que conduce al goce físico y no a la contemplación espiritual supone un modo más en que “el gran poema mitológico de 1612” logra “la ruptura de la tradición y la superación del petrarquismo” (Gargano, 2011: 141).¹⁸ En palabras de Ignacio Navarrete, “como Garcilaso, Góngora revitaliza la sexualidad latente del petrarquismo” (1997: 252) y por ello llega a calificar el epilío como “la oposición más efectiva al petrarquismo en los Siglos de Oro” (254) —aunque su principal argumento lo halla el crítico en el mudo fingimiento de Acis, que logra el favor sexual que no puede el canto poético del cíclope—.

El desvío y reconfiguración del código petrarquista y neoplatónico no deslava la fuerza de la imaginación, pero la redirige hacia los procesos de la *physis* tal y como Giordano Bruno advertía en *De los heroicos furores*. En otras palabras, la fuerza de la fantasía atestigua el poder de la *physis* que se vale de ella para dinamizar sus procesos de generación y descomposición, de eros y muerte. De esta manera, el poema de Góngora manifiesta la potencia de la Naturaleza al mostrar la victoria de la imaginación frente a un singular impedimento: la ausencia del objeto amado. En el poema de Góngora, el deseo, a través de la imaginación, obra una hazaña singular: la de concebir *ex nihilo* la imagen del amado.

Que Góngora tuviera el propósito de representar este portento resulta difícil de demostrar, pero creo que así fue, y no solo por la insistencia con la que el poeta llama la atención sobre el hecho, sino porque algunos textos de similar topografía psicológica así lo manifestaban. Uno de los casos de imagen interior que menciona Vilanova en su estudio de las fuentes del poema gongorino es *Las lágrimas de Angélica*. Aunque Vilanova nos remite a un canto distinto, hay en esta obra un pasaje del canto III que guarda llamativas similitudes con el enamoramiento de Galatea y que puede servir para terminar de esclarecer la singularidad gongorina.

El canto III del poema de Barahona de Soto narra la pasión que el Orco siente por la deventurada Angélica. El Orco la tiene presa junto a Medoro en su terrible caverna, pero ni siquiera esta criatura monstruosa puede sustraerse a los encantos de la bella dama. El Orco, en fin, se enamora de Angélica y Barahona de Soto recurre a Ovidio para relatar este caso. En efecto, Barahona de Soto concibe el enamoramiento del monstruo sobre el modelo que el poeta latino ofrece en el libro XIII de las *Metamorfosis* y en concreto sobre el relato con que Galatea narra a Escila el terrible enamoramiento del cíclope. Pero no es esta

18. Antonio Gargano argumenta que el *Polifemo* alcanza la superación del petrarquismo debido a dos factores: “el completo desarrollo al que había llegado la lengua gongorina” y “el rechazo de ese subjetivismo lírico” (2011: 141). A esto hay que sumar la teoría erótica que surge de la octava XXXII.

confluencia de fuentes entre Barahona de Soto y Góngora lo que ahora me interesa, sino el modo en que Barahona de Soto hace participar a la imaginación en el enamoramiento del Orco. En la octava 43, al escuchar los desconsolados suspiros de la dama, el Orco siente que “En la imaginación se le presenta / con rostro fiel de Angélica [...]” (1981: 191). Este caso de imaginación de la amada no tendría nada de singular, pero se convierte en un caso cuasi portentoso cuando recuperamos el detalle de que el Orco es ciego. ¿Cómo iba a representar en su imaginación el “rostro fiel de Angélica” si nunca lo ha visto?

Por supuesto, Barahona de Soto no olvida esta dificultad. Por eso, en la octava 45 ve obligado a recordar al lector que al Eros “cualquier hazaña le es posible”:

y si esta prueba no es inteligible
 ¿cuántos de han visto enamorar de ausencia?
 y ¿cuántos de la voz que no es visible,
 o de un discreto ingenio, o de una ciencia?
 A Amor cualquier hazaña le es posible,
 todo lo vence y rinde a su obediencia [...] (1981: 191-192)

Barahona de Soto menciona como hazaña del Amor justo el caso que más tarde tipificará Galatea, que se enamora de Acis mediante el ingenio de las ofrendas alimenticias. Así, este enamoramiento en “ausencia” era ya para Barahona de Soto un milagro del eros, una prueba de su fuerza.

No obstante, entre el texto de Barahona de Soto y el de Góngora existe una importante diferencia. El autor de *Las lágrimas de Angélica* aprovecha el yugo de Amor para humanizar e incluso gentilizar al monstruo, que abandona sus hábitos antropófagos por otros más amables ante los ojos de la dama. Esto también lo toma por cierto de Ovidio e igualmente el Polifemo de Góngora se muestra predispuerto a mudar de costumbres tan poco atractivas ante los ojos de las damas. Pero Góngora divorcia lo que Barahona de Soto ha unido y separa el caso de amor por imaginación de la otra hazaña de Cupido en *Las lágrimas de Angélica*: la humanización de la bestia. De esta manera, Góngora desliga la hazaña de Amor por imaginación del camino de perfeccionamiento que propone cierto neoplatonismo. Góngora pone la fuerza que Amor muestra en esta hazaña en beneficio ya no del ascenso hacia lo sublime, sino de las urgencias eróticas de la *physis*.

Conclusión

A lo largo de este artículo, he defendido que el enamoramiento de Galatea supone un caso insólito dentro de las coordenadas neoplatónicas a las que remite. Este uso algo singular de un *topos* que normalmente va vinculado al dolorido recuerdo —y no a la anticipación amorosa e incitación erótica— representa una “hazaña de Amor” y un portento de la imaginación que, a pesar de estar tipifi-

cado, no por ello deja de causar maravilla —como traslucen las octavas de *Las lágrimas de Angélica*—. La maravilla de la imaginación, en este caso, no beneficia al vuelo de la mente desde la indigencia de la materia hacia las Ideas puras, sino que tiene una dirección inmanente. En última instancia, la imaginación se convierte en un medio que vehicula la arrolladora energía de la *physis* en un mundo y una Edad de Oro en la que el sexo no requiere de sublimación. Esto no lo aparta necesariamente de las coordenadas neoplatónicas que la imagería y el vocabulario elegidos por Góngora, siempre y cuando entendamos la variedad de doctrinas acerca de la imaginación que cabe dentro del neoplatonismo.

Más allá de esta conclusión, quisiera cerrar este texto con una reflexión que solo me atrevo a formular como pregunta. Comentando las octavas que han sido objeto de mi análisis, Enrica Cancelliere ha llamado la atención sobre el uso de términos pictóricos que, en última instancia, entablan un diálogo con las artes plásticas y de ahí con los procedimientos artísticos en general. El pasaje, por tanto, no solo versaría sobre la potencia del amor, sino también del arte: “el hecho de que lo real vaya conformándose a la imagen elaborada de manera fantástica testimonia con una metáfora audaz la potencia del arte a través del amor, y al revés” (2006: 98). Cancelliere sugiere aplicar esta potencia configuradora del amor y del arte a la propia escritura de Góngora, que sería entonces “una poesía que estimula la vista, especialmente la del interior de la fantasía” (97). En este sentido, Ponce Cárdenas se fija también en la pictoricidad del pasaje en relación con la imaginación y el eros: “la celebración de la primación de la mirada [...] lleva como contrapunteado eficaz la alianza con el vocabulario técnico de las artes plásticas, ya que la concepción psicológica de la figura del amado por parte de la ninfa se establece a través de varias metáforas procedentes de la pintura” (2010: 115).

Quisiera concluir este artículo adentrándome en esta sugerencia. Si la poesía de Góngora despliega “lo real poético” (Cancelliere, 2006: 97) ante la vista interior, incitando a la fantasía, ¿no colegimos entonces que la fantasía del lector bosqueja a Galatea de la misma manera en que la ninfa bosqueja a Acis sin haberlo visto? Y siendo la fantasía una facultad que encauza la circulación del eros, ¿no implica esto que el lector entonces puede verse inscrito en esta misma pulsión?¹⁹ Cuando Joaquín Roses dedujo de las *Soledades* un *ars oblivionis*, incorporó al lector en esta experiencia del olvido:

19. Humberto Huergo Cardoso ha relacionado la estética del borrón en Góngora con la incitación, con la sugerencia de vitalidad en lo representado e incluso con el goce estético: “La agudeza es imagen, pero esbozada e inacabada: palabra-borrón. De lo contrario, la oreja no gozaría. La oreja sólo goza (“godendo ancora l’orecchio”) con la falta de voz, negativamente” (2017: 319). Así, el bosquejo impreciso, “suave” de Acis en la imaginación de la Galatea impele al amor porque su no darse, su inacabamiento, excita a la imaginación. Lo mismo puede trasladarse a la experiencia lectora del poema.

Todas las Soledades, en consecuencia, no son sino una prodigiosa visión de la naturaleza que aparenta ser incorruptible, cíclica en sus simulados movimientos, un mundo de dicha pero también de conflicto que el poeta pretende rescatar mediante el artificio de la escritura, aferrándose principalmente a las huellas de lo que se ha ido, a la presencia de la ausencia. Contra el protagonista de su poema, que quiere olvidar y caer en el olvido (sin conseguirlo) Góngora enciende la antorcha de la memoria en una lucha abismal contra la sombra, en la que nos integra, en la que nos inscribe. Inútil tarea, pues camino de la nada, como el peregrino, el artífice y nosotros, y los que vengan, perderemos la memoria para siempre. (2017: 268)

Si en las *Soledades* el lector se ve arrastrado también en la “lucha abismal contra la sombra”, la concepción de la fantasía como facultad que engendra el eros y lo incita, el amor que ya siente Galatea hacia la imagen interior, ¿no involucra al lector en la trama erótica como un otro Polifemo? ¿No comparace aquí la ninfa como “figura por excelencia del objeto de amor” (Agamben, 2010: 45), y, desde el despliegue de la potencia imaginativa en el epilio, no nos sitúa por ello Góngora como lectores en la *Nachleben* de las imágenes poéticas, puesto que las imágenes “no son inertes e inanimadas, sino que poseen una vida especial y rebajada”, una vida que el lector debe restituir en una especie de relación erótica entre el ser humano y la imagen (Agamben, 2010: 26)? La teoría, al menos, tola la pregunta e incluso nos invita a ella.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 2016.
- ALDANA, Francisco, *Poesías castellanas completas*. Ed. José Lara Garrido. Madrid, Cátedra, 1985.
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el Polifemo*. Vol. 3. Madrid, Gredos, 1974.
- BALBUENA, Bernardo de, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*. Madrid, Ibarra, 1821.
- BARAHONA DE SOTO, Luis, *Las lágrimas de Angélica*. Ed. José Lara Garrido. Madrid, Cátedra, 1981.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Il ninfale fiesolano. Scelta di rime e saggi degli altri poemi*. Ed. Giuseppe Morpurgo. Milán, Signorelli, 1928.
- BONILLA, Rafael y Linda Garosi, “‘Con arguta sambuca il fier semblante’: La polifemeida de Giovan Battista Marino”. *La Hidra barroca: varia lección de Góngora*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.
- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*. Ed. Carlos Clavería. Madrid, Cátedra, 1999.
- BRUNO, Giordano, *Expulsión de la bestia triunfante. De los heroicos furores*. Trad. Ignacio Gómez de Liaño. Madrid, Alfaguara, 1987.
- CABANI, María Cristina, *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*. Trad. María Rita Coli. Málaga, Analecta Malacitana, Anejo LXVII, 2007.
- CANCELLIERE, Enrica, *Góngora. Itinerarios de la visión*. Trad. Rafael Bonilla. Córdoba, Diputación de Córdoba. Colección de Estudios Gongorinos, 2006.
- CAPELLANUS, Andreas, *De amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona, Edicions del Quaderns Crema, 1984.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Obras*. Ed. Rosa Navarro. Madrid, Castalia, 1990.
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El Cortesano*. Trad. Juan Boscán. Ed. Rogelio Reyes Cano. Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid, Real Academia Española, 2004.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid, Cátedra, 2014.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro., *Anotaciones al Polifemo*. B.N.M. Ms. 3.726, fols. 180r.-221 r.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, *La poesía erótica del Siglo de Oro*. Madrid, Labe-rinto, 2003.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a “El banquete” de Platón*. Madrid, Tecnos, 1986.
- GARCÍA GIBERT, Javier, *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro. Cuadernos de Filología, Anejo XXII*, Universidad de Valencia, 1997.
- GALLEGO MORELL, Antonio, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta, acompañadas de los textos integros de los comentarios*

- de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, 1972.
- GARGANO, Antonio, "Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad". *El poeta soledad: Góngora 1609-1615*. Coord. Begoña López. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 123-148.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*. Ed. José María Micó. Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Romances*. Vol. II. Ed. Antonio Carreira. Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid, Cátedra, 2010.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Sonetos*. Ed. Juan Matas Caballero. Madrid, Cátedra, 2019.
- HEBREO, León. *Diálogos de amor*. Trad. David Romano. Ed. Andrés Soria Olmedo. Madrid, Tecnos, 2002.
- HUERGO CARDOSO, Humberto, "Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco". *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*. 5. 2017. pp. 280 – 332.
- HUNT DOLAN, Catherine, *Cyclopean Song. Melancholy and Aestheticism in Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea*. Chapel Hill, University of North California, 1990.
- JAMMES, Robert, *Études sur l'ouvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Burdeos, Institute d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.
- JONES, Royston Oscar, "Neoplatonism and the *Soledades*". *Bulletin of Hispanic Studies*. 40. 1963. pp.1-16.
- JONES, Royston Oscar, "Góngora and Neoplatonism again". *Bulletin of Hispanic Studies*, 43. 1966. pp. 117-120.
- KLUGE, Sofie, "Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco". *Criticón*. 115. 2012. pp. 159-174.
- LARA GARRIDO, José, "Introducción". *Poesía castellanas completas*. Francisco de Aldana. Ed. José Lara Garrido. Madrid, Cátedra, 1985.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- MARINO, Giovan Battista, *Rime Boscarecce*. Ed. Janina Hauser-Jakubowicz. Módena, ISR-Ferrara/Franco Cosimo Panini Editore S.p.A., 1991.
- MATA, Carlos, "Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro: dos sonetos del conde de Villamediana". *Anuario filosófico*. 33. 2000. pp. 641-653.
- MCCAW, R. John, "Turninng a Blind Eye. Sexual Competition, Self-Contradiction, and the Impotence of Pastoral in Góngora's «Fábula de Polifemo y Galatea»". *Hispanófila*. 127. 1999. 27-35.
- MICÓ, José María, *El Polifemo. Ensayo de crítica e historia literaria*. Barcelona, Península, 2001.

- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid, Gredos, 1992.
- OVIDIO, *Metamorfosis*. Ed. Consuelo Álvarez y María Rosa Iglesias. Madrid, Cátedra, 2001.
- PARKER, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*. Madrid, Cátedra, 1986.
- PELLICER, José de, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, Pedro Coello, 1630.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*. Ed. Jacobo Cortines. Madrid, Cátedra, 2006.
- POGGI, Giulia, “Mi voz, por dulce, cuando no por mía’: Polifemo entre Góngora y Stigliani”. *Góngora Hoy VII. El Polifemo*. Coord. Joaquín Roses. Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*. Málaga, Analecta Malacitana, Anejo LXIV, 2006.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *El tapiz narrativo del Polifemo. Eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010.
- POPENBERG, Gerhard, “La Arcadia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora”. *Creneida*. 3. 2015. pp. 210-260.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*. Vol. I. Madrid, Cátedra, 1984.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid, Abada, 2009.
- RODRÍGUEZ-MORANTA, Inmaculada, “El amor y la expresión petrarquista en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora”. *Lemir*. 21. 2017. 223-248
- ROSES, Joaquín, “Del olvido imposible a la nada indudable en las *Soledades* de Góngora”. *Criticón*. 129. 2017. 243-268.
- SALCEDO CORONEL, García de, *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado por don García de Salcedo Coronel*. Madrid, Domingo González, 1636.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1996.
- SMITH, C. Colin, “An approach’s to Góngora’s *Polifemo*”. *Bulletin of Hispanic Studies*. 42. 217-238.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*. Ed. Antonio Gallego Morell. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología Hispánica “Miguel de Cervantes”, 1950.
- STIGLIANI, Tomasso, *Il Polifemo. Stanze Pastorali di Tomasso Stigliani*. Milán, Pacifico Pontio, 1600.
- TORRES SALINAS, Ginés, “Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica”. *Revista de Filología*. 39. 2019. pp. 307-328.
- TORRES SALINA, Ginés, *El corazón del mundo. La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI*. Granada, Comares, 2019.
- TORRES SALINAS, Ginés. “Pervivencias del neoplatonismo en la poesía de Luis

de Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte”, *Studia Aurea*, 15. 2021. pp. 411-448.

VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Vol. II. Madrid, Revista de Filología Española, Anejo LXVI, 1957.

YNDURÁIN, Domingo, “Enamorarse de oídas”. *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*. Ed. F. Lázaro Carreter. Vol. II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 589-603.

