



ACADEMIA ROMÂNĂ  
INSTITUTUL DE CERCETĂRI SOCIO - UMANE  
"C.S. NICOLĂESCU - PLOPSOR", CRAIOVA



UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA  
FACULTATEA DE LITERE

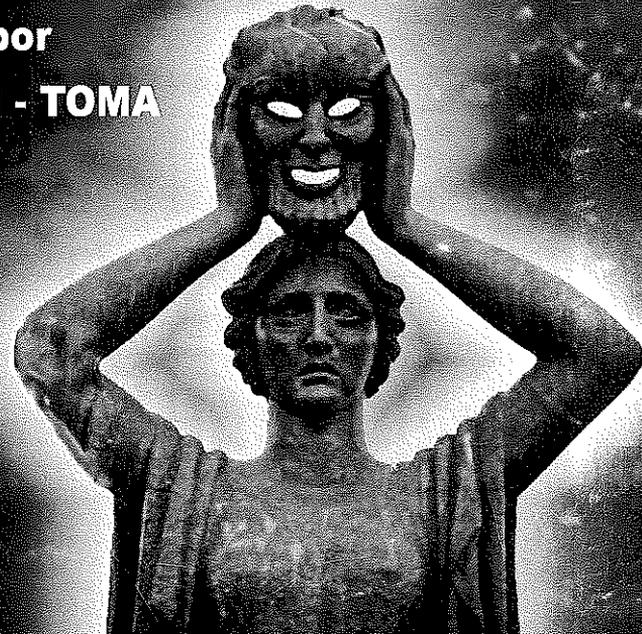


UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
GRUPO INVESTIGACION  
SIGLO DE ORO

# EL SIGLO DE ORO ANTES Y DESPUÉS DE EL ARTE NUEVO

Nuevos enfoques desde una perspectiva  
pluridisciplinaria

Volumen coordinado por  
**OANA ANDREIA SÂMBRIAN - TOMA**



---

## EL SIGLO DE ORO ANTES Y DESPUÉS DE EL ARTE NUEVO

Coperta de Lucian Irimescu

© 2009 Editura Sitech Craiova

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate editurii. Orice reproducere integrală sau parțială, prin orice procedeu, a unor pagini din această lucrare, efectuate fără autorizația editorului este ilicită și constituie o contrafacere. Sunt acceptate reproduceri strict rezervate utilizării sau citării justificate de interes științific, cu specificarea respectivei citări.

© 2009 Editura Sitech Craiova

All rights reserved. This book is protected by copyright. No part of this book may be reproduced in any form or by any means, including photocopying or utilised any information storage and retrieval system without written permission from the copyright owner.

Editura SITECH din Craiova este acreditată de C.N.C.S.I.S. din cadrul Ministerului Educației și Cercetării pentru editare de carte științifică.

Editura SITECH Craiova, România  
Str. Romul, Bloc T1, Parter  
Tel/fax: 0251/414003  
E-mail: [sitech@rdslink.ro](mailto:sitech@rdslink.ro)



ISBN 978-606-530-431-4

ACADEMIA ROMÂNĂ  
INSTITUTUL DE CERCETĂRI  
SOCIO-UMANE  
„C.S. NICOLĂESCU-PLOPȘOR”  
CRAIOVA

UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA  
FACULTATEA DE LITERE

UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
GRUPO DE INVESTIGACION  
SIGLO DE ORO

Volumen coordinado por  
OANA ANDREIA SÂMBRIAN-TOMA

# EL SIGLO DE ORO ANTES Y DESPUÉS DE EL *ARTE NUEVO*

Editura SITECH  
Craiova, 2009

## De nuevo sobre palimpsestos poéticos. El caso de dos poetas novohispanos: Domínguez Camargo y Caviedes

Juan M. Escudero

GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro)

Universidad de Navarra

*This paper deals with the usefulness of the philological annotation in poetical texts of the Golden Age. Annotation constitutes a useful tool to discern the different layers that the literary tradition accumulates in the appearance of any new text. The author of this paper analyses two extreme examples of novohispanic poets: the first one is a poem by Hernando Domínguez Camargo, belonging to the gongorine branch and the second a Juan del Valle y Caviedes' poem, which can be described as satirical burlesque.*

**Introducción.** La historia de la literatura se puede entender como una ininterrumpida sucesión de textos, herederos de unas circunstancias históricas concretas. Sus diferentes génesis conforman una cadena que recicla la herencia anterior y la transforma para dar lugar a lo que se puede llamar el texto «nuevo». 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 el infinito. 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 las autoridades. 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, y que, de la misma manera, opera tanto a niveles microtextuales como macrotextuales. Intentar establecer una sistematización exhaustiva no es el objetivo de estas páginas, pero puedo aventurar como hipótesis de trabajo, válida hasta los albores del siglo xix, una serie de procedimientos, bien delimitados, y que se desarrollan dentro de unas convenciones estéticas conocidas y compartidas por escritores y lectores.

Estos mecanismos 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».
- Mecanismos de alteración de las convenciones genéricas establecidas (válidas por lo menos hasta principios del siglo XIX).

Todos estos mecanismos, y otros que se podían enumerar, constituyen una parte privilegiada en el campo de la anotación filológica. Incluso podrían considerarse su fin último. Y es aquí donde la hermenéutica del texto se hace patente en su dimensión más filológica:

— La anotación se convierte en un método valiosísimo para la reconstrucción cabal y coherente del horizonte de expectativas de una sociedad en un momento histórico preciso. Y mucho más necesaria si se circunscribe a una época como el Barroco español, donde los principios de la creación literaria se asientan sobre la estética conceptista, que busca sobre todo el deleite intelectual («especulativo» en palabras de Góngora) del lector, concebido como co-autor.

— La anotación desde esta perspectiva es fundamental para la comprensión de los textos áureos. Pero establecer los límites de la anotación es una tarea ardua, que muchas veces tiene más de arte que de oficio. ¿Qué se debe anotar? ¿Cuál debe ser la extensión de la nota? Preguntas nada fáciles de contestar, teniendo en cuenta, como se verá más adelante, que desde una perspectiva histórica no siempre se ha anotado igual.

— La anotación tiene la obligación de evaluar convenientemente la importancia de los mecanismos antes aludidos, y determinar su influencia en la génesis de textos «nuevos».

Mi intención a lo largo de estas páginas es ilustrar la importancia de la anotación como instrumento para examinar los mecanismos de amplificación; de creación a través de la integración de otros elementos; y alteración de los moldes genéricos a partir del análisis de dos poemas mitológicos novohispanos:

— «Romance a la muerte de Adonis» de Hernando Domínguez Camargo<sup>1</sup> (Santa Fe de Bogotá, 1601?-1656), y;

— «Fábula de Polifemo y Galatea», romance burlesco de Juan del Valle y Caviedes<sup>2</sup> (Porcuna, España, 1652, y muerto en Lima a finales del siglo xvii).

1. El «Romance a la muerte de Adonis» de Domínguez Camargo como ejemplo de amplificación o paráfrasis literal. El mito de Adonis y Venus conoce una amplia difusión a lo largo de los siglos xvi y xvii. La atracción que ejercía el mito sobre escritores y poetas seguramente fuera motivada por el carácter dual de este tipo de fábulas, donde se combinaban grandes dosis de sensualidad junto a un desenlace trágico y sangriento<sup>3</sup>. Ambos elementos fueron, desde luego, puestos de manifiesto desde las elaboraciones tempranas del mito. El origen del mito, recogido por Ovidio<sup>4</sup>, presenta unas segmentaciones narrativas muy claras<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Aparecido en *Ramillete de varias flores poéticas* recogidas y cultivadas en los primeros abries de sus años por el Maestro Jacinto de Evia, Madrid, Imprenta de Nicolás de Xamanes, 1675, en el apartado de «Otras flores aunque pocas del [...] Doctor D. Hernado Domínguez Camargo».

<sup>2</sup> Cito a partir de la edición de L. García-Abrines de *Poesías sueltas y bailes*, Jaén, Diputación provincial, 1994, núm. 114.

<sup>3</sup> Ver J. Cebrían, *El mito de Adonis en la poesía de Edad de Oro*, Barcelona, PPU, 1988, p. 29: «Se trataba de un motivo que alternaba con cierta armonía los dos estados antagónicos del ser humano: la felicidad (los amores del joven y la diosa) y la desgracia (la muerte violenta y prematura del mancebo)».

<sup>4</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, ed. A. Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1990, vol. II, lib. X, vv. 503-739.

<sup>5</sup> Como son la belleza de Adonis, el enamoramiento de Venus, los consejos de ésta sobre los peligros de la caza, su alejamiento, la desobediencia del joven, su enfrentamiento con un jabalí y su posterior muerte. La fábula se cierra con el llanto de Venus, para finalizar con la

El siglo xvii hereda parte de estos elementos, y su cultivo abarca de nuevo un número grande de poetas como Arguijo, Salas Barbadillo, Lope, Tirso, Soto de Rojas, Medinilla o Juan de Moncayo, y por supuesto López de Zárate y Domínguez Camargo sobre los que voy a centrar mi análisis<sup>6</sup>.

En líneas generales, Zárate, manifiesta la influencia de Góngora pero sin caer en excesos hiperbólicos. En palabras de Cossío<sup>7</sup>: «Su tono es más lírico que narrativo [...] El estilo del romance es resueltamente gongorino. A veces parece querer predominar un tono realista exigido por la narración, pero el lirismo se muestra patente y el poeta vuelve a preferir todos los recursos del mejor cuño gongorino». La misma vertiente gongorina del poema ha ocasionado un pequeño problema bibliográfico, que ejemplifica, muy a las claras, su faceta de imitador. Su romance «A la muerte de Adonis» aparece publicado por primera vez en su edición de Alcalá de 1651, pero existe otra versión manuscrita<sup>8</sup> atribuida a Góngora, con numerosas variantes significativas que mejoran, en muchas ocasiones, las lecturas del impreso.

En el extremo de la influencia gongorina se encuentra Camargo porque su poema es en sentido riguroso un ejercicio de imitación doble porque está basado en el poema afín de López de Zárate. No se establece entre ambas fábulas una relación directa, sino que a la propia imitación del mito en su origen ovidiano se superpone otra sobre Zárate, en un intento de aumentar más la tensión gongorina sobre su modelo más próximo. El poema es, en esencia, un alarde de exceso gongorino, muy frecuente por lo demás en este émulo culterano que ha merecido, hasta hace no mucho, los juicios más negativos de la crítica, con cierta indulgencia hacia su lírica menor<sup>9</sup>.

La anotación pertinente de su poema pone de manifiesto, como se ha venido insistiendo, en la presencia de un mecanismo de paráfrasis literal mediante el cual Camargo crea un texto nuevo a partir del poema de Zárate. Sin embargo, esta imitatio puede analizarse desde varias perspectivas: una perspectiva clásica; otra coetánea; y por último una perspectiva formal de modos de expresión gongorinos.

---

transformación del amante en una doble dirección: la instauración de una fiesta anual (las Adonías) y la transformación de su sangre en una flor de carácter efímero.

<sup>6</sup> Para una visión de conjunto ver J. Cebrián, *El mito de Adonis en la poesía de Edad de Oro*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 199-263. Dado que se trata de una paráfrasis literal es obligado un análisis comparativo entre los poemas de Zárate y Camargo.

<sup>7</sup> J. M. Cossío, *Fábulas mitológicas de España*, vol. II, Madrid, Fundamentos, 1998, p. 236.

<sup>8</sup> Ver R. Foulché-Delbosc, «Poesies atribueés à Góngora», *Revue Hispanique*, 14, 1906, pp. 71-114.

<sup>9</sup> M. Menéndez Pelayo, *Poesía hispanoamericana*, en *Obras...*, Santander, Aldus, 1958, t. XXVII, pp. 424-25; t. XXVIII, p. 11, quien señala que las poesías del Ramillete son «menos malas» que el Poema heroico a san Ignacio de Loyola, y «lo acreditan siquiera de versificador robusto y valiente, aunque anulado como tantos otros por el mal gusto». Comentarios más favorables son los emitidos por E. Carilla, Hernando Domínguez Camargo. Estudio y selección, Buenos Aires, Medina, 1948, p. 34, al señalar que mejoraba a su modelo inmediato (López de Zárate). De todos modos, la crítica apenas ha centrado su mirada en el Ramillete, casi toda la discusión se centra en señalar el carácter desmedido de la imitación gongorina del poeta colombiano con pocas excepciones. Es cierto, sin embargo, que la crítica más reciente está llevando a cabo un riguroso trabajo de rehabilitación de la obra del escritor colombiano.

1.1. La perspectiva clásica<sup>10</sup> integra, a su vez, dos planos diferentes: la estructura, y lo que podría denominarse la tópica secuencial. El plano estructural viene determinado por una serie de rasgos que afectan al conjunto del poema como composición acabada. Serían los siguientes: motivos prologales (básicamente el argumento, o declaración del propósito, el apóstrofe, y la invocación, dirigida a menudo a Apolo o a las musas<sup>11</sup>); las alusiones mitológico-legendarias; el tratamiento de la acción dislocando su orden cronológico (acción *in media res*); la posición del narrador y de sus personajes; intervenciones del poeta; y por último, la inserción de episodios secundarios con diferente finalidad.

La tópica secuencial hay que relacionarla con la recomendación de la poética clásica, que incidía en la necesidad de que el poeta seleccionase secuencias o episodios narrativos para elaborar su obra. Recuérdese que la narración ovidiana se prestaba desde sus inicios a una segmentación clara y discernible: los consejos de Venus, la muerte de Adonis, presagios y encuentro posterior de Venus con el cuerpo de su amante, el llanto de Venus, y la tópica epilodal. De todos ellos presentan un desarrollo más complejo los dos últimos. El llanto de Venus acopia varios subtemas que permiten observar una evolución diacrónica del mito. El más llamativo es el lance del rosal, inexistente en el modelo ovidiano y en las traducciones castellanas. Su elaboración se produce en el siglo xvi, sin que se pueda señalar su origen concreto. La tópica epilodal se centra en cuatro episodios básicos: la metamorfosis de Adonis, las Adonías (la fiesta anual que Venus instaura en el modelo ovidiano), la partida de la diosa, y el Epitafio final. Estos dos últimos son elementos que no aparecen en las Metamorfosis, pero que la tradición literaria posterior introduce como motivo recurrente.

Aplicando, entonces, esta perspectiva clásica, el análisis particular de los modelos de Zárate y Camargo, revela desde el punto de vista del plano estructural una ausencia total de motivos prologales, intervenciones del poeta y episodios secundarios. Ambos rompen la secuencia cronológica ordenada de los hechos comenzando el relato con la metamorfosis de Adonis, siguiendo después un orden lineal en la narración (muerte de Adonis y llanto de Venus).

La tópica secuencial es la misma en los dos poemas, salvo diferencias esenciales causadas por la ruptura del orden cronológico señalado en la estructura. Sin concretar del todo una formulación epitáfica, sólo Zárate parece concluir su composición con unos versos que se aproximan bastante<sup>12</sup>. Y apenas se pueden considerar un rastro del episodio del rosal los siguientes versos de Zárate, teñidos de ciertos ecos virgilianos<sup>13</sup>: «De transparente cristal / el pie en el arena pone / desnudo [...] / Entre sierpes de Coral / que a darle la nueva corren» (vv. 29-34).

1.2. La perspectiva coetánea señala una intención de *emulatio* consciente y deliberada de Camargo. Se trata en este caso, además, de una reescritura amplificativa

<sup>10</sup> Esquema similar en algunos aspectos aplica J. Cebrián, *op. cit.*, al Llanto de Venus de Juan de la Cueva.

<sup>11</sup> A veces intercalada en el texto cuando el poeta solicita aliento en momentos delicados de su composición.

<sup>12</sup> «Y vive, si eterno, en flor, / sagrado en Venus su nombre» (vv. 75-76).

<sup>13</sup> La relación poética entre el pie desnudo y blanco y las sierpes de coral puede sugerir el motivo de la sierpe o áspid oculto en las flores, famoso desde el verso virgiliano «latet anguis in herba» (Bucólica, 3, 93), muy reiterado en el Siglo de Oro.

con la intencionalidad de dotar al poema de mayores resonancias sensoriales y cromáticas.

1.3. La perspectiva conceptista barroca adopta en el modelo serio la impronta de las Soledades gongorinas en algunos temas y en su peculiar tratamiento formal, a través de cultismos y neologismos léxicos y sintácticos, hipérbatos, formulas estilísticas, bimetraciones, perífrasis alusivas, sistemas metafóricos afines, hipérbatos y juegos de palabras. La cuantificación de todos ellos arroja un desequilibrio entre Zárate y Camargo; este último hace un acopio mucho mayor de estilemas gongorinos.

## 2. La «Fábula de Polifemo y Galatea» de Juan del Valle y Caviedes como ejemplo de integración de elementos nuevos y alteración de convenciones genéricas.

2.1. Delimitar la perspectiva clásica en este caso es tarea compleja porque la génesis del tema conoce innumerables variantes y es el resultado de la superposición de numerosas fuentes grecolatinas, italianas y españolas<sup>14</sup>. No es este el lugar para abundar en detalles pero la fijación del mito arranca con Homero y su Odisea (donde Ulises ciega al ciclope) y se complementa con otros autores como Eurípides (El Ciclope), 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>15</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, Boiardo, Ariosto, Tasso y otros más que modelan el mito de acuerdo a 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 ciclope, 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. 389-92).

2.2. En otro orden de cosas, lo que he denominado la perspectiva coetánea tiene una función y orientación distinta que la emulatio literal vista en el poema de Camargo. Aquí, su importancia radica 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>16</sup>, Quirós<sup>17</sup> o Castillo Solórzano<sup>18</sup>) utilizan la fábula

<sup>14</sup> No viene al caso ahondar en estos temas un análisis clásico y ejemplar sigue siendo el de A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, en especial vol. I, pp. 43 y ss. El lector curioso encontrará en el análisis pormenorizado de las fuentes gongorinas abundantísima información sobre cambios estructurales y alteraciones en la tópica secuencial.

<sup>15</sup> Ver Ovidio, *op. cit.*, vol. III, libro XIII, vv. 719-897.

<sup>16</sup> Ver el romance de Miguel de Barrios, *A Polifemo y Galatea*, las fábulas mitológicas: *Flor de Apolo*, ed. F. J. Sedefío Rodríguez, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, pp. 79-90.

gongorina como contramodelo para una desmitificación sistemática del personaje y sus circunstancias. El seguimiento del modelo en este caso 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 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 sólo ejemplo bastará para marcar estas diferencias. Tanto Góngora como Solórzano y Caviedes inician su obra con una dedicatoria 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>19</sup>:

*Estas que me dictó rimas sonoras,  
cultas sí, aunque bucólica, Talla,  
—¡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 zampona 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>20</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>17</sup> Ver F. B. de Quirós y su «Fábula de Polifemo y Galatea», en *Obras... Aventuras de don Fruela*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984, pp. 312-22.

<sup>18</sup> *Donaires del Parnaso*, segunda parte, Madrid, 1625, fols. 87r-97v; ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: R/13003 (2)

<sup>19</sup> Cito por la edición canónica de Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, vol. III, Madrid, Gredos, 1985, p. 559.

<sup>20</sup> *Donaires del Parnaso*, segunda parte, Madrid, 1625, fol. 87r.

2.3. 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 visibles en la «Fábula de Polifemo y Galatea». 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 carnalesco. 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 129-32, en los que Polifemo se queja del desdén de Galatea, enamorada de Acis<sup>21</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. 133-36):

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

El poema comienza con la explotación burlesca del tópico prohemial. 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».

<sup>21</sup> Para este y otros ejemplos de mala anotación a poemas de Caviedes, ver I. Arellano, «Problemas textuales y anotación de la obra poética de Juan del Valle y Caviedes», en *Edición e interpretación de textos andinos*, ed. I. Arellano y J. A. Mazzotti, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 161-76.

El valor dilógico de ripio 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 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» ('mas 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 fisionomía 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 importante, 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):

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

La nariz es disforme, tanto, que sus ventanas («la abertura del cañón de la nariz, que sirve para la respiración, Aut) son puertas (la conexión semántica es obvia). 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 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. 153-55). La parodia se extiende aquí a 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

<sup>22</sup> Comp. F. de Quevedo, *Un Heráclito*, ed. I. Arellano, Barcelona, Crítica, 1998, núm. 258, vv. 5-8: «Desdichadas de tus niñas, / que nacieron para monjas / y a oscura red de pestañas / por locutorio se asoman».

<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 aljófar ('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).

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 sólo 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. 157-60) 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 tónica de riquezas, y alusión chistosa al sexo femenino. Quizá el empleo del mismo chiste se explique mejor en otros poemas 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 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, «siso», 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. 195-96). Polifemo «no hará buenas migas» con el «pastorcillo» Acis,

<sup>24</sup> Ver J. Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 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» (F. de Quevedo, *op. cit.*, núm. 184).

<sup>25</sup> Ver Caviedes, *Poesías sueltas y bailes*, ed. L. García-Abrines, Jaén, Diputación provincial, 1994, núm. 145, vv. 81-84.

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», Aut). Y el final, aparentemente halagüeño, de su riña con Galatea acabará en un pacto desigual (vv. 293-98):

*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 carta, designa a Galatea como «Frine», que Covarrubias describe 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. 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. 365-68), 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>26</sup> del personaje y de su lesión física sometida a múltiples interpretaciones (pues tranco equivale a «paso largo o salto», Aut). Muchos más ejemplos, podrá encontrar el lector pero bastan, creo, estas pequeñas calas para dar una idea de los recursos satírico-burlescos que maneja el poeta.

**3. Conclusiones.** En todo caso, mi intención ha sido poner de relieve cómo la anotación de textos poéticos novohispanos áureos puede ayudar a enfocar la comprensión de los textos no sólo en el ámbito puramente formal de su propia expresión poética (atendiendo a códigos aparentemente contrarios) sino que puede servir para señalar otras funciones que revelan un continuo diálogo, permanente y enriquecedor, con otros textos peninsulares. A su manera, pueden entenderse como «nuevos» textos.

<sup>26</sup> Ver «La tradición folklórica del diablo cojuelo» en la edición *El diablo cojuelo* de R. Valdés, Barcelona, Crítica, 1999, pp. LX-LXVI.