

## ***Camões y Góngora: una lectura del erotismo en Los Lusíadas y en la Fábula de Polifemo y Galatea***

---

CIDÁLIA ALVES DOS SANTOS  
*Universidad de Valladolid*

En 1580 se publica en Salamanca la traducción al castellano de la obra de Camões *Los Lusíadas*, realizada por Luis Gómez de Tapia. No es la primera traducción de la epopeya camoniana; curiosamente, en el mismo año, unos meses antes, había sido publicada en Alcalá de Henares la traducción de Bento Caldeira, o Benito Caldera, portugués radicado en Madrid. Ambos traductores lucharon por que su texto fuera el primero en ser publicado. Según parece, ganó la versión de Caldera. Pero en los preliminares de la traducción publicada en Salamanca, entre nombres tan importantes como el de Francisco Sánchez de las Brozas, aparece el del joven Góngora, entonces un estudiante con apenas dieciocho años, que participa con una canción en versos esdrújulos (que constituye su primer poema impreso). Como afirma Dámaso Alonso, “Gómez de Tapia no pudo, claro está, prever qué gran honra añadía a su libro aquel nombre de un poeta mozo<sup>1</sup>”.

El conocimiento de la epopeya camoniana por parte de Góngora es, pues, un hecho. Si no podemos afirmar que Góngora fue traductor de Camões, por lo menos no queda ninguna duda de que fue su lector: el contenido de su canción, en la que alaba el poema portugués y a sus personajes, señalando algunos de los episodios concretos del texto de Camões, así lo atestigua. Pero la más importante demostración de la lectura de *Los Lusíadas* está, sin duda, en los propios textos de Góngora, en particular en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde podemos encontrar algunos aspectos que evidencian la influencia de Camões en el poeta cordobés.

La cuestión de la imitación de modelos estaba, en los siglos XVI y XVII, completamente legitimada por las principales poéticas de la época, lo que justifica la constante adaptación o uso de textos ajenos por parte de autores de mayor o menor importancia. Esa legitimación, decíamos, la encontramos en textos

---

<sup>1</sup> D. Alonso, “La recepción de *Os Lusíadas* en España”, en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1974, vol. III, pp. 7-40, p. 20.

de Fernando de Herrera, Francisco de Medina, El Brocense, Pinciano, Luis Carrillo y Sotomayor o Luis Cabrera de Córdoba.

Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, texto de 1580, defiende que la imitación es un medio necesario para lograr una perfecta expresión del pensamiento; cada autor debe seguir a los mejores modelos, aprovechar de cada uno de ellos lo que pueda servirle y, si es posible, superarlos, siguiendo el ejemplo de Petrarca. A juicio de Herrera, se trata de un trabajo para el que se requiere mucha erudición; sin ella y sin ingenio, la imitación es algo humilde y sin valor y el poeta no será capaz de hacer suya la poesía de sus modelos<sup>2</sup>.

Esta misma teoría se refleja en los elogios de Francisco de Medina a la poesía de Garcilaso de la Vega: Medina destaca en Garcilaso su capacidad de imitar bien a los mejores autores latinos e italianos, superándolos, ya que imitar no es simplemente copiar<sup>3</sup>. Considera pues la imitación como una calidad fundamental que el poeta debe poseer.

Francisco Sánchez, el Brocense, en el texto “Al lector” que precede sus anotaciones a la poesía de Garcilaso, publicadas en 1581, defiende claramente el principio de la imitación de los clásicos al afirmar: “no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos<sup>4</sup>”. La práctica imitativa revela la erudición del que imita y, por lo tanto, su valor. Solo un buen poeta sabe tomar los versos de otros y hacerlos suyos.

También Pinciano, como estos autores, defiende el principio de la imitación de los clásicos<sup>5</sup>. Aunque sigue la línea aristotélica, considerando la *mimesis* como imitación de la naturaleza, admite también la imitación de modelos, que debe hacerse con ingenio libre y no de forma servil. El ingenio libre permite superar al modelo seguido, mientras la imitación servil solo lleva a una apropiación de lo ajeno, digna de vituperio.

<sup>2</sup> “Yo, si deseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo [de Petrarca], sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos, i osara pensar que, con diligencia i cuidado, pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo” (F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 273-274).

<sup>3</sup> “En las imitaciones [Garcilaso] sigue los pasos de los más celebrados autores latinos i toscanos, i trabajando alcançallos, se esfuerza con tan dichosa osadía que no pocas vezes se les adelanta” (F. de Medina, “A los lectores”, en F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cit., pp. 187-203, p. 197).

<sup>4</sup> F. Sanctii Brocensis, *Opera Omnia*, Genevae, 1766, p. 36.

<sup>5</sup> Cfr. A. López Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, ed. y prólogo de J. Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.

La obra de Luis Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, publicada póstumamente en 1611, ha sido considerada por muchos cómo una especie de manifiesto poético del cultismo. En este texto, el autor defiende la erudición poética y el uso de un lenguaje elevado, subrayando que la oscuridad no está en el texto, sino en la ignorancia de quienes leen. Afirma asimismo que la imitación configura las características del buen poeta, permitiendo marcar la diferencia ente él y el simple versificador<sup>6</sup>.

Luis Cabrera de Córdoba, en su libro *De historia, para entenderla y escribirla* (1611), habla sobre el trabajo del historiador, pero también sobre las relaciones entre historia y poesía. Curiosamente, dedica todo un capítulo al problema de la imitación poética, dándole más importancia que algunos de los humanistas anteriormente citados<sup>7</sup>. Así, en el discurso XXVIII, titulado “De la imitación y advertencias cerca de los autores para exemplares”, Cabrera de Córdoba parte del principio que “es lícito tomar de otros”<sup>8</sup>, justificando de forma plena la imitación. Sin embargo, introduce un aspecto completamente novedoso, al igualar el principio de la imitación a otras técnicas poéticas, sin las que el texto no logra la perfección poética. Llega a ofrecer reglas para bien imitar<sup>9</sup>, defendiendo la adaptación de textos de otros autores y no la copia exacta, creando un producto nuevo a partir de los modelos. En este proceso, es fundamental la industria, sin la cual la imitación se queda en copia y, por lo tanto, en un plagio sin valor.

Como podemos verificar, el seguimiento de modelos y la apropiación de sus textos era algo no solo lícito, sino necesario para escribir bien. Lo determinan los tratadistas de toda la época clásica, siguiendo el precepto horaciano de la imitación<sup>10</sup>; esta situación solo cambiará con el advenimiento del Romanti-

<sup>6</sup> Cfr. L. Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, ed. de M. Cardenal Iracheta, Madrid, CSIC, 1946.

<sup>7</sup> Cfr. L. Cabrera de Córdoba, *De historia, para entenderla y escribirla*, ed. de S. Montero Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>9</sup> “No ha de ser trasladando, que es hurtar mucho, algo sí; de manera que por la industria parezca propio lo ilustre de la oración que dize imitando; si no son los proverbios, sentencias, dichos graves, agudas distinciones, que si no se dixeren como están, se pueden mudar fácilmente en otra lengua, traduciendo y en general la abundancia, brevedad, adorno, suavidad, propiedad, hermosura, fuerza y lo significativo y de mejor sentido en la historia, guardando las mismas partes y miembros, que lo que es imitado, lo difuso abreviando y al contrario guardando el decoro en las personas y en las cosas.

Imítase la elocución con breve sentencia, comprendiendo las palabras y las cosas. El sentido se toma y viste de otras palabras, convenientes, elegantes; transfíranse las cosas en otras semejantes o al contrario, que es la mejor y más aguda manera de imitar” (*Ibid.*, pp. 150-151).

<sup>10</sup> “Es difícil exponer de forma personal los temas por todos conocidos. Mejor harás si trasladas al teatro el poema de la *Iliada* que si contaras en primicia temas desconocidos e inauditos.

Una materia de dominio público será legítimamente tuya si no te demoras dando vueltas a los lugares comunes y triviales, si no te preocupas en traducir, como fiel intérprete, palabras por palabra y si

cismo, cuando la originalidad y el genio creador se sobrepondrán a la capacidad de copiar los modelos. De esta forma, Góngora sigue el pensamiento de su tiempo, demostrando su extrema erudición poética al utilizar como modelos y fuentes varios autores clásicos y renacentistas, entre los que se cuenta el portugués Camões.

Los elementos de influencia camoniana se pueden encontrar en toda la obra de Góngora; Eduardo Lourenço destacó, por ejemplo, el origen camoniano del último verso del famoso soneto "Mientras por competir con tu cabello"<sup>11</sup>. El citado verso, "en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada"<sup>12</sup>, recuerda de forma clara e inmediata el verso de *Los Lusíadas* "[que te custava ter-me neste engano,] / ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?"<sup>13</sup>, en la estrofa 57 del canto V. Pero en la producción poética de Góngora encontramos muchos otros elementos en los que podemos observar la influencia del épico portugués. Nos centraremos aquí en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, y concretamente en aspectos referentes al erotismo de la *Fábula* que, aunque lo manifieste de forma muy propia, no deja de evocar algunos pasajes de la epopeya portuguesa.

El amor sensual es sin duda una pieza importante en *Los Lusíadas* y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*. El erotismo surge de forma natural, confiriendo a ambos textos una gran belleza, y en él participan varios elementos distintos, desde el espacio hasta la actitud lúdica de los personajes implicados en el juego amoroso. Si bien existen algunos personajes femeninos de *Los Lusíadas* en los que la belleza va más allá de los patrones petrarquistas propios de la época, destacándose en esas mujeres algunos rasgos de carácter claramente sensual<sup>14</sup>, los episodios de la epopeya portuguesa donde verdaderamente encontramos un sentido erótico son dos: la subida de Venus al Olimpo, en el canto II, y, como

---

no te ciñes, cual servil imitador, a un círculo estrecho, de donde la timidez o las normas literarias te impidan salir" (Horacio, *Arte Poética*, estudio, trad. y comentarios de M. Mañas Núñez, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, vv. 128-135, p. 105).

<sup>11</sup> Cfr. E. Lourenço, "Camões e Gôngora", en *Colóquio/Letras* n° 56, 1980, pp. 7-13.

<sup>12</sup> L. de Góngora, *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969, p. 222.

<sup>13</sup> L. de Camões, *Os Lusíadas*, ed. de E. P. Ramos, Porto, Porto Editora, 1990, p. 207. En adelante citaremos el texto portugués por esta edición, señalando el canto en numeración romana, la estrofa en numeración árabe y el verso o versos en cursiva. Gómez de Tapia tradujo el citado verso por: "o fueses monte, o nube, o sueño, o nada?"; L. de Camões, *Los Lusíadas*, trad. de L. Gómez de Tapia, Barcelona, Montaner y Simón, 1913, p. 147. En adelante citaremos el texto traducido al castellano por esta edición.

<sup>14</sup> El ejemplo de Inés de Castro (III, 118-135) es flagrante. Los versos "no colo de alabastro, que sustinha / as obras com que Amor matou de amores / aquele que depois a fez rainha" (III, 132, 2-4, p. 162) indican el carácter también físico de la relación amorosa entre Pedro e Inés, ya que la palabra "obras" aparece como metáfora de los senos. Algunos problemas de traducción (la palabra "colo", que en portugués indica el cuello y el pecho, no tiene correspondencia tan abarcadora en castellano) llevan a Gómez de Tapia a cambiar completamente el sentido de estos versos: "el hermoso cuello donde estaba / la gracia con que Amor mató de amores / al que después por reina la juraba" (III, 132, 2-4, p. 100), perdiendo la traducción el erotismo latente en el texto original.

no, la Isla de los Amores (cantos IX y X). Recordemos las estrofas que relatan la ida de Venus al Olimpo para convencer a Júpiter de que debe ayudar a los portugueses en su difícil empresa (II, 34-37, pp. 45-46):

Y como va cansada del camino,  
tan hermosa en el gesto se mostraba,  
que estrellas, aire y cielo más vecino  
con su dulce mirar enamoraba;  
del asiento de Amor, ciego y menino,  
espíritus tan vivos inspiraba,  
que los helados polos encendía  
y el esférico fuego frío volvía.

Pues para más preñar al soberano  
Padre, de quien fue siempre amada y cara,  
en la forma le habla que al Troyano  
en el monte de Ida le hablara:  
si la viera el montero que el humano  
ser pierde, viendo a la otra en el agua clara,  
no esperara que perros le mataran,  
que deseos primero le acabaran.

Los rubios hilos de oro se esparcían  
por el cuello más blanco que la nieve,  
y los rifeos montes se movían  
al andar, donde amor todo se embebe;  
de su cintura llamas le salían  
donde su muerto fuego el amor cebe;  
por las lisas columnas le trepaban  
deseos, que cual hiedra se enredaban.

Con delgado cendal las partes cubre  
de quien es la vergüenza su reparo;  
mas ni todo lo esconde, ni descubre,  
el velo de tal bien no nada avaro:  
despierta los deseos lo que encubre  
y más lo que descubre el velo raro;  
ya se sienten del cielo en toda parte  
los celos en Vulcano, amor en Marte.

La descripción de Venus está basada en un juego de la mirada, elemento fundamental en los contenidos eróticos de ambos textos. En el presente caso, la sensualidad de Venus resulta sobre todo de una combinación perfecta entre lo que se enseña y lo que se esconde, que va siendo revelado de forma gradual. De hecho, en la estrofa 34 la descripción es aún muy general; el narrador habla de

la belleza de la diosa, de la dulzura de su mirada y de los efectos que provocaba a su paso, siendo estos últimos referidos a través de hipérbolos y de paradojas que juegan con el fuego y el hielo, muy propias del Renacimiento. Hay que subrayar el significado sexual del fuego<sup>15</sup>, a través del cual podremos interpretar los efectos causados por Venus al subir al Olimpo y señalados en la estrofa 34. Solo en la estrofa siguiente el narrador habla de su desnudez, que Venus usaba como forma de convencer a Júpiter; es interesante constatar que esta presentación de Venus delante del dios forma parte de la *actio* del discurso retórico con el que pretende convencer a Júpiter de que proteja a los portugueses, aspecto que está explícito en el texto con la afirmación “pues para más prender al soberano” (II, 35, 1, p. 46). Pero de momento el narrador señala la desnudez de Venus de forma indirecta, usando la comparación con otro episodio mitológico, el del juicio de las tres diosas (Afrodita, Atenea y Hera) por Paris, en el que la diosa del Amor se presenta desnuda. En los cuatro últimos versos de la estrofa 35 el narrador vuelve a hablar de los efectos de la belleza de la diosa, belleza que ahora ya se centra más en su cuerpo desnudo, y para hablar de ello vuelve a utilizar un episodio mitológico. Dice el narrador que si Acteón hubiera visto a Venus bañándose, en lugar de a Diana, no hubiera sido necesario el castigo porque se hubiera muerto de deseo. La estrofa 36 se detiene en la caracterización de la diosa Venus. Por un lado, esta caracterización responde a las convenciones petrarquistas: los cabellos que son hilos de oro y la piel más blanca que la nieve forman parte de los rasgos estereotipados de la mujer renacentista. Pero también es sabido que Camões a menudo combina convención y transgresión, lo que ocurre en este retrato de Venus. Los primeros versos se centran en esos rasgos petrarquistas, para de repente introducir un elemento completamente transgresor en este contexto: “los rifeos montes”. Nos detenemos otra vez en el problema de la traducción, ya que el original portugués es bastante más gráfico: “andando, as lácteas tetas lhe tremiam” (II, 36, 3, p. 108), expresión bastante más chocante que la usada en la traducción. Lo mismo sucede en los versos siguientes, que Camões había centrado también en el pecho (“Da alva petrina flamas lhe saíam”, II, 36, 5, p. 108) y cuyo enfoque Gómez de Tapia desplaza hacia la cintura, creando así una versión bastante más pudorosa, pero en cierta forma contrarrestada por la metáfora del fuego, cuyo significado sexual ya hemos subrayado. Los dos últimos versos de esta estrofa usan la metáfora y la comparación para resaltar la belleza de las piernas de la diosa, lisas como columnas y provocadoras de deseos.

Finalmente, la estrofa 37 polariza la atención del lector en los genitales de la diosa, tapados por un velo que “ni todo lo esconde, ni descubre” (II, 37, 3, p. 46), volviendo así a entrar en el juego de la mirada, de lo que se ve y no se ve,

<sup>15</sup> Cfr. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 437 y J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004, 8ª ed., pp. 215-216.

lo que es bastante sugerente. La traducción, una vez más, transforma el texto castellano en una versión más amena. Donde se lee “el velo de tal bien no nada avaro” (II, 37, 4, p. 46), se leía en portugués “O véu, dos roxos lírios pouco avaro” (II, 37, 4, p. 108). Emanuel Paulo Ramos no tiene ninguna duda de que los “roxos lírios” son un eufemismo (creemos que se trata más bien de una metáfora; no nos parece que haya una intención de amenizar la realidad de la que se habla) para indicar los órganos genitales de la diosa, y presenta varios argumentos: la descripción posee un carácter ascendente, ya que en el momento inmediatamente anterior se hablaba de los deseos que trepaban por las lisas columnas –las piernas– de Venus, terminando así en esa parte del cuerpo del personaje; por otro lado, afirma que existe una correspondencia entre los órganos sexuales femeninos y este tipo de flores, presente en el imaginario individual y colectivo del siglo XVI, y señalada también por Freud; añade aún que el adjetivo “roxo” (morado) debe ser interpretado como rosado, recordando el cuadro de El Bosco “El jardín de las delicias”, en el cual ese color domina, en el panel central, en la floración, que representa la sexualidad femenina<sup>16</sup>.

En los versos 5 y 6 de la misma estrofa Gómez de Tapia vuelve a optar por la vía más eufemística en su traducción; el texto portugués dice “Mas, pera que o desejo acenda e dobre, / lhe põe diante aquele objecto raro” (II, 37, 5-6, p. 108); y la traducción de Tapia “despierta los deseos lo que encubre / y más lo que descubre el velo raro” (II, 37, 5-6, p. 46). Al no utilizar el marcador de finalidad “para que”, presente en el texto original, el sentido de los versos cambia sustancialmente, ya que omite la noción de finalidad que, a su vez, presupone una acción de voluntad. Es decir, no se trata de algo casual que se enciendan los deseos de Júpiter cuando la diosa se presenta medio desnuda; Venus se presenta intencionalmente medio desnuda para alcanzar un determinado fin, usando así su sensualidad de manera bien estudiada como elemento de su *actio*, como hemos dicho antes, potenciando su cuerpo no a través de lo que enseña, sino de lo que medio esconde con el “delgado cendal”. El maestro de Sevilla interpreta y traduce de forma exactamente opuesta, pues dice que lo que despierta el deseo es lo que el velo descubre y no lo que cubre, al contrario de Camões. Así, Gómez de Tapia evita en su traducción algunos elementos más osados del texto camoniano o cambia otros, siendo el resultado un texto menos trabajado al nivel de los contenidos eróticos, bastante más fomentados en el portugués<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> E. P. Ramos, “Anotações”, en L. de Camões, *Os Lusíadas*, cit., pp. 364-591, pp. 398-399.

<sup>17</sup> Benito Caldera respeta estos elementos eróticos en su traducción, que se aproxima bastante al original portugués.

Los efectos de la belleza del personaje femenino entre los personajes masculinos también están presentes en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (19, 5-8, 20-21<sup>18</sup>):

De cuantos siegan oro, esquilan nieve,  
o en pipas guardan la exprimida grana,  
bien sea religión, bien amor sea,  
deidad, aunque sin templo, es Galatea.

Sin aras, no; que el margen donde para  
del espumoso mar su pie ligero,  
al labrador, de sus primicias ara,  
de sus esquilmos es al ganadero;  
de la Copia —a la tierra, poco avara—  
el cuerno vierte el hortelano, entero,  
sobre la mimbre que tejió, prolija,  
si artificiosa no, su honesta hija.

Arde la juventud, y los arados  
peinan las tierras que surcaron antes,  
mal conducidos, cuando no arrastrados  
de tardos bueyes, cual su dueño errantes;  
sin pastor que los silbe, los ganados  
los crujidos ignoran resonantes,  
de las hondas, si, en vez del pastor pobre,  
el céfiro no silba, o cruje el robre.

Los efectos de la belleza de Galatea en su entorno no tienen el componente erótico presente en el texto de Camões. Aquí, ni Galatea utiliza su belleza con un fin específico, ni sus enamorados ven en ella la belleza sensual que existía en Venus. En la *Fábula*, el amor dedicado a la ninfa es de carácter espiritual; ella es la divinidad a la cual todos los hombres de la isla prestan culto (“bien sea religión, bien amor sea, / deidad, aunque sin templo, es Galatea”, 19, 7-8, p. 414). Teniendo en cuenta este contexto de divinización del amor hacia Galatea, la expresión inicial de la estrofa 21, “Arde la juventud”, pierde la significación anteriormente atribuida al fuego como metáfora del amor sensual; la entendemos en el sentido tantas veces usado por Petrarca y sus seguidores, entre los cuales también se encuentra Camões<sup>19</sup>, como simple metáfora del amor. Ade-

<sup>18</sup> L. de Góngora y Argote, “Fábula de Polifemo y Galatea”, ed. de Dámaso Alonso, en D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 407-427, p. 414-415. En adelante citaremos el texto de Góngora por esta edición, señalando primero la estrofa y luego el verso o versos en cursiva.

<sup>19</sup> Cfr. el soneto de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver”, en el que el poeta sigue de cerca el modelo petrarquista: L. de Camões, *Lírica*, ed. de H. Cidade, Lisboa, Circulo de Leitores, 1981, 5ª ed., p. 188.



más, los personajes masculinos son presentados en un estado de enajenación derivado del amor que sienten por Galatea; soñadores, distraídos, olvidan su trabajo porque sus pensamientos se dedican exclusivamente a la bella ninfa. Este estado tiene más relación con el enamoramiento espiritual que con la atracción sensual, que es más fuerte, física e inmediata.

El otro episodio de *Los Lusíadas* que destaca por un alto grado de erotismo es el de la Isla de Venus, uno de los más bellos de todo el poema. Esta isla es la recompensa que Venus quiere dar a los navegantes portugueses por haber pasado tantos sufrimientos y llegado con éxito a las tierras de la India. Al principio del canto IX, en la estrofa 17, el narrador señala el deseo de los portugueses de llegar a su tierra y recibir el premio merecido (p. 239):

El llegar a su patria dulce e cara,  
a sus caros penates y parientes,  
el contar la derrota larga y rara,  
los varios cielos, climas, tierras, gentes,  
el alcanzar el premio que ganara  
por tan graves trabajos y accidentes,  
es a cualquiera un gusto tal, que el pecho  
y corazón para él es vaso estrecho.

Pero su primera recompensa será otra, preparada por Venus: el encuentro amoroso con las ninfas en la isla divina, que la diosa anuncia poco después (IX, 41, p. 245):

Allí con mil refrescos y manjares,  
con vinos odoríferos y rosas,  
en labrados palacios singulares,  
hermosas camas y ellas más hermosas,  
en fin, con mil deleites no vulgares  
los esperen las ninfas amorosas,  
de amor heridas, dentro de esta casa,  
sin ponerles al ver ni al gozar tasa.

La preparación hecha por Venus no deja nada al acaso. Toda la naturaleza de la isla está preparada para crear un ambiente propicio al amor y por ello rebosa sensualidad. La descripción del marco espacial acumula elementos que sirven a un objetivo concreto, el de constituir un espacio acorde con la acción que en él transcurrirá. De esta forma, no solo los colores y los aromas a los que se alude crean una atmósfera muy sensual, sino que los propios frutos van haciendo referencia al cuerpo femenino (“los hermosos limones olor dando, /

van los pechos virgíneos imitando”<sup>20</sup>, IX, 56, 7-8, p. 249) o al amor (“y las moras que el nombre traen de amores”, IX, 58, 6, p. 249).

Dentro de esa preparación está el aleccionamiento de las ninfas, heridas ya de las flechas de Cupido, que andan “como incautas” (IX, 64, 4, p. 251) esperando a los portugueses, por consejo de Venus (IX, 65, p. 251):

Así lo aconsejó la maestra experta,  
que en el campo anduviesen derramadas,  
que aunque la presa fuese vista incierta,  
primero se hiciesen deseadas:  
algunas, que en la forma descubierta  
del bello cuerpo estaban confiadas,  
puesta la artificiosa hermosura,  
desnudas se metían en el agua pura.

Empieza así el juego de seducción que culminará en la unión sexual entre hombres y ninfas; el primer paso es hacerse deseadas y con ese fin se paseaban o bañaban desnudas. La palabra “presa” que aparece en el tercer verso de esta estrofa marca la aparición de una metáfora que será muy repetida en todo el episodio, que es la metáfora del juego amoroso como caza. De hecho, los marineros desembarcan en la isla ansiosos por cazar (IX, 66, p. 251):

Mas los fuertes mancebos que en la playa  
ponen los pies, de tierra codiciosos,  
que no hay ninguno entre ellos que no vaya,  
cual todos, por hallar caza orgullosos,  
no piensan que en su lazo o redes caya  
caza en aquellos montes deleitosos,  
tan suave, doméstica y benina  
cual herida la tiene ya Ericina.

Así, cuando inesperadamente ven a las diosas desnudas entre la vegetación, la sorpresa es total (IX, 68-70, p. 252):

A divisar comienzan de repente  
entre los verdes ramos las colores,  
colores que la vista juzga y siente  
no ser de rojas rosas ni de flores;  
mas de lana y de seda diferente,  
que incita más y más a los amores,  
de que se visten las humanas rosas,  
haciéndose por arte más hermosas.

<sup>20</sup> Cfr. el texto portugués: “estão virgíneas tetas imitando” (IX, 56, 8, p. 307), bastante más directo que la traducción de Gómez de Tapia.

Da Veloso espantado un grande grito:  
«Señores, caza extraña, dijo, es ésta:  
si aquí dura el gentil y antiguo rito,  
a diosas es sagrada esta floresta:  
más se descubre aquí que el apetito  
humano deseó, y se manifiesta  
que son grandes las cosas y excelentes  
que el mundo encubre a gentes imprudentes.

«Sigamos estas diosas, y veamos  
si fantásticas son o verdaderas.»  
Esto dicho, veloces más que gamos  
se dieron a correr por las riberas:  
huyen las ninfas por entre los ramos,  
muy más industriosas que ligeras;  
poco a poco riendo, y gritos dando,  
se dejan de los galgos ir cazando.

La insistencia en la comparación de los hombres con cazadores y de las ninfas con la caza destaca el lado puramente físico de la relación entre ellos; los navegantes persiguen a las diosas siguiendo su instinto animal. Sin embargo, el juego de seducción reside en gran parte en el hecho de que la persecución es solo aparente: los machos piensan que son los dominadores, los que conducen la acción, pero el lector sabe que no es así, que son las ninfas, enseñadas por Venus y heridas por Cupido, las que dominan, las que se dejan o no cazar por el macho, es decir, las que seducen y no las que son seducidas. El erotismo del episodio está basado en todos estos juegos de seducción y de inversión de papeles tradicionales: el macho que cree que conquista, que es el cazador, y la hembra que se deja voluntariamente conquistar son los actores de este proceso. Tampoco es una casualidad que los personajes masculinos que intervienen en este juego sean designados por nombres de animales, como se ve en la última estrofa que hemos citado. En ella se hace la comparación con gamos por la velocidad que alcanzan al perseguir a las ninfas, y también son mencionados metafóricamente como galgos. Pero existen más alusiones a la caza. La estrofa 74 vuelve a utilizar esa comparación (p. 253):

Cual perro de agua, en agua acostumbrado,  
a tomar la ave o garza allí herida,  
viendo ya el arcabuz enderezado  
a la pata o garcilla conocida,  
antes del tiro salta en ella airado  
y trae de la que fue triste homicida,  
nadando va y latiendo así el mancebo  
por la que nunca fué hermana de Febo.

Las varias referencias a la actividad cinegética o a los hombres como animales (gamos, galgos, perros de agua) convergen en una misma finalidad, que es demostrar el instinto animal que aparece súbitamente en los marineros cuando avistan a las ninfas desnudas y la prisa y ansiedad que manifiestan por satisfacer ese instinto.

La persecución de las ninfas se hace en una progresión: los navegantes ven a las ninfas, las persiguen, ellas fingen huir, se van dejando alcanzar y finalmente se da la unión. Pero el encuentro no es fácil para ellos, y, mientras las persiguen, va aumentando su deseo (IX, 71-73, p. 253):

Los hilos de oro de una el viento lleva;  
de otra, al correr, las faldas delicadas:  
enciéndese el deseo que se ceba  
en las carnes que allí le son mostradas:  
una de industria cae, y de que se atreva,  
con muestras más donosas que indignadas,  
riñe al enamorado que, herido  
de amor, sobre ella cae mal advertido.

Otros por otra parte van topando  
las diosas que desnudas se lavaban,  
y de verlos venir están gritando,  
como que asalto tal no lo esperaban:  
algunas de ellas, menos estimando  
la vergüenza que fuerza, se arrojaban  
desnudas al huir, al ojo dando  
lo que a las tristes manos van negando.

Otra, como acudiendo más de priesa  
a no perder su honra en esta danza,  
esconde en el agua el cuerpo; otra se apriesa  
y por su ropa afuera se abalanza;  
tal de los mozos hay que, por la priesa,  
vestido se echa al agua, la tardanza  
del desnudar temiendo, no se tarde  
matar en agua el fuego que en él arde.

En estas estrofas los personajes femeninos vuelven a usar procesos ya utilizados anteriormente en la subida de Venus al Olimpo, lo que no es de extrañar si tenemos en cuenta que la maestra de las ninfas es la diosa del amor. Así, encontramos de nuevo el juego de lo que se esconde y de lo que se enseña, como en la primera estrofa transcrita. Al huir, las ninfas descubren sus carnes porque el aire levanta sus finas faldas; otras fingen sentir vergüenza y se esconden en el

agua o buscan apresuradamente sus ropas; pero todavía no se dejan tocar por los mancebos: “al ojo dando / lo que a las tristes manos van negando” (IX, 72, 7-8, p. 253). El adjetivo “triste”, que expresa el deseo de los hombres por tocar las ninfas, era en el texto portugués “cobiçosas”, que acentuaba más la intensidad de ese deseo y de la consecuente persecución. Y volvemos a encontrar la alusión al fuego como metáfora del deseo sexual: “el fuego que en él arde” (IX, 73, 8, p. 253) intensifica la fogosidad del mozo que entra vestido en el agua por no perder tiempo en quitarse la ropa.

Hay una situación curiosa que retarda el momento culminante por el que el lector espera: se trata del episodio de Leonardo, un soldado que siempre había tenido mala suerte en los amores. Ahora, en la isla, creía que su suerte iba a cambiar, pero la ninfa que él perseguía no era como las demás y no se dejaba atrapar. La persecución dura bastante más tiempo, hasta que Leonardo hace un pequeño discurso a su ninfa apelando a su cariño y, por fin, ella deja de correr y “caerse deja a los pies del vencedor, / que se deshace en frenesí de amor” (IX, 82, 7-8, p. 255). El último verso es bien significativo de lo que se siguió. El verbo “deshacer” es bastante sugestivo y Gómez de Tapia, que en este caso también se aparta del original, utiliza el sustantivo “frenesí”, que no está presente en el verso portugués<sup>21</sup>, pero que es bastante insinuante. Cabe también destacar la ambigua polivalencia del sustantivo “vencedor”. ¿De qué batalla es Leonardo vencedor? Quizás de la del amor, cuyas dulzuras finalmente logra experimentar; pero de ninguna forma la de la persecución de su ninfa ya que, como todas las demás, ella es el elemento dominante de la relación y es quien toma la decisión de ser alcanzada por Leonardo.

La estrofa 83 es el momento culminante, cuando ya todos los hombres están con su ninfa respectiva (p. 256):

¡Qué hambriento besar en la floresta!  
 ¡Qué regalado lloro que sonaba!  
 ¡Qué suaves halagos! ¡Qué ira honesta  
 que en alegres risadas se trocaba!  
 Lo que más se pasó mañana y siesta,  
 que Venus con placeres inflamaba,  
 mejor será probarlo que juzgarlo,  
 pero júzguelo el que no puede probarlo.

Esta estrofa es fundamental en lo que respecta a los contenidos eróticos, pues relata de forma muy bella y sugerente la relación sexual entre los hombres y las ninfas de la isla, terminando con una afirmación un poco pícaro del narrador. Los procesos usados en esta estrofa son de gran importancia: los signos de exclamación traducen perfectamente las voces amorosas de los personajes; en la

<sup>21</sup> “Que todo se desfaz em puro amor” es lo que se lee en el texto original.

expresión “hambriento besar” el adjetivo demuestra la ansiedad con que los navegantes amaban a sus ninfas, después de tanto tiempo solos en el mar; el carácter metafórico de “lloro”, significando los gemidos de amor, se revela a través del adjetivo “regalado”, que apunta al placer sentido por los personajes; también la expresión “ira honesta” que termina en risas hace referencia a la actividad amorosa; finalmente, consideramos también importante el verbo “inflamar” en la creación del erotismo, ya que corresponde a los placeres que se repetían por obra de Venus. A esta estrofa un poco apasionada sigue otra que representa la calma después del amor (IX, 84, p. 256):

De esta arte, en fin, conformes las hermosas  
 ninfas con sus amados navegantes,  
 se coronan de flores deleitosas,  
 de laurel, oro y piedras abundantes;  
 las blancas manos daban como esposas;  
 con palabras al hecho estipulantes,  
 aprométense eterna compañía,  
 en vida y muerte, de honra y alegría.

El contraste es evidente. Las referencias al amor sensual dan paso a la pureza de la coronación con flores y laureles, símbolo de inmortalidad, representando la unión como “esposas” y, por lo tanto, sagrada. La parte del cuerpo femenino ahora mencionado es la blanca mano y las ninfas pasan a ser aludidas como esposas que prometen amor eterno. Hay como un paso atrás en los contenidos eróticos, pero rápidamente estos vuelven a aparecer, porque el narrador debe destacar el caso de Vasco da Gama, a quien esperaba Tetis, la misma Tetis que había rechazado a Adamastor. La condición superior de ambos personajes lleva a un trato diferente. Gama y Tetis no se aman en la hierba, entre los árboles, como el resto de los personajes; la ninfa sube con Gama a un palacio hecho de cristal y oro, que será el escenario de sus amores: “El día pasó aquí, alegre y ufano, / en dulces juegos y en placer continuo” (IX, 87, 5-6, p. 257). El tono es ahora más suave, pero no deja de señalar los juegos amorosos y el placer sensual que, como sus marineros, Gama protagonizaba: “en los palacios goza sus amores; / los demás por las sombras entre flores” (IX, 87, 7-8, p. 257).

No deja de ser como mínimo interesante el uso que Camões hace del erotismo en su obra, y sobre todo en la estrofa 83, si tenemos en cuenta la existencia de una censura inquisitorial y de un pensamiento que sublima el amor espiritual de acuerdo con los moldes neoplatónicos. Hasta aquí el episodio se limita solo al amor sensual. Las alusiones al placer carnal son obvias y las descripciones bastante insinuantes. Sin embargo, los personajes femeninos no son mujeres de verdad, son ninfas, seres mitológicos, inexistentes en el imaginario católico que dominaba en esa época; y los personajes masculinos son héroes, seres supe-

riores para quienes los placeres sensuales tan primarios serían indignos<sup>22</sup>. Además, Camões se encarga de atribuir a todo el episodio un carácter puramente simbólico y una interpretación moral que niega todo el erotismo que anteriormente utilizaba. Las afirmaciones del narrador en la estrofa 89 son claves para entender todo el sentido alegórico del episodio (p. 257):

Las ninfas de la mar, bellas, graciosas,  
Tetis, la isla Angélica pintada,  
no es otra cosa que las deleitosas  
honras con que la vida es sublimada:  
aquellas preeminencias gloriosas,  
los triunfos y la frente coronada  
de laurel, palma, gloria, nombre y fama,  
son los deleites que esta isla derrama.

Es decir, no existía tal isla, no existían las ninfas, ni Tetis, ni, claro está, la relación con los navegantes. Todo era una alegoría de la recompensa de los hombres, de la inmortalidad que habían alcanzado y que en el episodio se representaba a través de la unión con seres míticos, con las diosas, colocándose así al mismo nivel que ellas. Hay un detalle curioso en la traducción de Gómez de Tapia: el maestro de Sevilla, aparentemente mucho más puritano que Camões, como hemos visto en algunos momentos de la traducción, utiliza con mayúscula el adjetivo “angélica”; así, lo que en portugués era “Ilha angélica”, aparece en castellano como “isla Angélica”, confiriendo al espacio un carácter divino en el sentido católico, como el espacio ocupado por los Ángeles.

Pero incluso después de esta negación del sentido primero de la isla, o quizás por ello, el narrador sigue con su relato de lo que ocurrió allí en la mayor parte del canto X. Y volvemos a encontrar las alusiones al amor físico entre los portugueses y las ninfas en las primeras estrofas del último canto (X, 2, p. 261):

Cuando se van las ninfas y amadores  
por la mano conformes y obedientes  
a los palacios ricos de labores  
con pórfido y cristal resplandecientes;  
las mesas tiene llenas, servidores,  
de platos de manjares excelentes,  
porque puedan allí con tal largueza  
cada cual socorrer a su flaqueza.

Claramente se retoma el tema desarrollado en el canto anterior, y los dos últimos versos insinúan la extrema y agotadora actividad que tuvo lugar ante-

<sup>22</sup> Cfr. J. Filgueira Valverde, “A Ilha dos Amores”, en *Camões*, Madrid, Editora Nacional, 1975, 2ª ed., pp. 268-276.

riormente y que les lleva ahora a otra necesidad: reponer fuerzas. De esta forma, Camões juega con el lector (o con el lector-censor): primero narra la unión física entre los amantes de la isla de Venus, luego afirma que nada de eso es real, que se trata simplemente de una alegoría con la que desea honrar a los navegantes, pero sigue posteriormente con esa alegoría, volviendo a hacer alusión a los placeres sensuales.

Verificamos, pues, que el episodio posee un elevado contenido erótico al que contribuyen la descripción del espacio y de los personajes femeninos, los juegos amorosos de las ninfas que son las cazadoras, pero que se fingen cazadas por los ansiosos marineros, y la narración de la unión sexual entre ellos.

Pasemos ahora a la *Fábula de Polifemo y Galatea*. El texto gongorino es también rico en elementos eróticos y podemos ver en algunos de ellos la fuente camoniana.

Hemos apuntado ya la semejanza entre los efectos de la belleza de Galatea entre todos los habitantes de la isla y los efectos de la belleza de Venus entre los dioses cuando sube al Olimpo. También hemos señalado que el texto portugués juega claramente con la sensualidad de la diosa, que utiliza su desnudez como parte de su *actio* frente a Júpiter, mientras el texto gongorino se mantiene en un nivel de espiritualidad que corresponde al culto casi religioso que todos rinden a la hermosa ninfa. Pero esta situación cambiará con el apareamiento del bello Acis, hijo de un fauno y de una ninfa, que enamorará a Galatea.

El encuentro de ambos empieza a prepararse en la estrofa 23 (p. 415), en la que se retrata a Galatea descansando junto a una fuente:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde  
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,  
tantos jazmines cuanta hierba esconde  
la nieve de sus miembros, da a una fuente.  
Dulce se queja, dulce le responde  
un ruiseñor a otro, y dulcemente  
al sueño da sus ojos la armonía,  
por no abrasar con tres soles el día.

El espacio es fundamental en la creación del ambiente propicio al amor, a semejanza de lo que ocurría en la isla de Venus. En la estrofa citada, el calor ardiente del sol contrasta con la frescura proporcionada por el laurel y la fuente, frescura que caracterizaba también la isla de Venus. En este ambiente bucólico, suena el canto del ruiseñor: “Dulce se queja, dulce le responde / un ruiseñor a otro”. La dulzura del canto confiere al escenario una sensación de paz y tranquilidad, y los dos jóvenes se amarán envueltos por esa atmósfera. Destacamos dos aspectos que nos parecen interesantes en esta estrofa: la simbología del ruiseñor y la semejanza con unos versos camonianos del episodio de la Isla de los Amo-



res. En este episodio, en la estrofa 63, el narrador describe la fauna de la isla, y afirma: “Cerca del agua el blanco cisne canta, / el ruiseñor del árbol le responde” (IX, 63, 1-2, p. 251). El mismo verbo (“responder”) aplicado al mismo sujeto (“ruiseñor”) hace pensar en el aprovechamiento del verso camoniano por parte de Góngora. La similitud existe entre el texto gongorino y la versión de Gómez de Tapia, la que Góngora seguramente conocía, porque el texto portugués usaba la palabra “Filomela” para referirse al ruiseñor. Por otro lado, el ruiseñor es un pájaro rico en simbología, muy usado en varias obras literarias, representando el amor y la muerte. En la literatura portuguesa ha adquirido un significado muy propio, relacionado también con la *saudade* y la melancolía, a partir de su utilización en *Menina y moza* de Bernardim Ribeiro<sup>23</sup>, siendo un elemento recurrente en la historia de la literatura portuguesa. Recordamos también la importancia del ruiseñor en *Romeo y Julieta* de Shakespeare, relacionando a los amantes con el amor y con la muerte. En el caso de la epopeya *Los Lusíadas*, el ruiseñor no parece estar ligado a la muerte, pero curiosamente responde con su canto al del cisne, que canta cuando va a morir. En la *Fábula*, sí podemos interpretar su canto como el que prepara el amor, pero también la muerte que será el desenlace de la historia de amor de Galatea y Acis. De momento, sirve para crear un entorno suave, agradable, todavía no erótico, pero anunciando ya el enamoramiento.

En la estrofa siguiente se presenta el otro personaje masculino que formará el triángulo amoroso de la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Acis surge en el texto resplandeciente y bello, por oposición a Polifemo, y la primera impresión que causa es una imagen llena de sensualidad, al contrario de lo que ocurría en *Los Lusíadas*, ya que en este texto los hombres solo se describen por sus actitudes, por sus instintos primarios. Aquí, en la *Fábula*, Acis llega bajo un calor intenso, lleno de polvo y sudando resplandecientes gotas, dando inmediatamente una apariencia de virilidad (24, pp. 415-416):

Salamandria del Sol, vestido estrellas,  
latiendo el Can del cielo estaba, cuando  
(polvo el cabello, húmedas centellas,  
si no ardientes aljófares, sudando)  
llegó Acis; y, de ambas luces bellas  
dulce Occidente viendo al sueño blando,  
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,  
al sonoro cristal, al cristal mudo.

Recordemos –manteniendo, por supuesto, todas las distancias temporales y contextuales– la imagen del hombre sudado, viril y erótico, que se mantiene

<sup>23</sup> Bernardim Ribeiro vivió entre 1482 y 1552. La obra *Menina y moza* se publicó póstumamente en 1554.

hasta nuestros días y se plasma en conocidos anuncios publicitarios de marcas de cerveza o de refrescos. Así, frente a la monstruosidad del cíclope Polifemo, encontramos la virilidad de Acis; llega con polvo en el cabello, pero que no “pende sin aseo” (8, 4, p. 411), como en el gigante; lo que en el cíclope es fuerza bruta, en Acis es virilidad y pasión.

En la estrofa 25 (p. 416) sigue la descripción del bello dios, hijo de un fauno y de Simetis, que es atraído por Galatea dormida, retrato de la feminidad. El contraste entre estos dos polos, la masculinidad de Acis y la feminidad de Galatea (unidos por la belleza frente a la deformidad de Polifemo), es uno de los elementos creadores de sensualidad a lo largo del texto. Ya en la estrofa 26 (p. 416), se describen los regalos de Acis a Galatea: las almendras, la manteca y la miel. Algunas de estas dádivas del joven enamorado, como la miel y la leche (indirectamente presente en la manteca) aparecen en el *Cantar de los cantares* de Salomón como elementos creadores de erotismo:

Miel virgen destilan  
tus labios, novia mía.  
Hay miel y leche  
debajo de tu lengua<sup>24</sup>.

Miel y leche, riquezas presentes en la tierra prometida, adquieren muchas veces un significado erótico. Incluso la almendra, normalmente asociada a la Virgen y a la castidad, según Jean Chevalier puede aparecer con connotaciones de carnalidad<sup>25</sup>. De esta forma, las ofrendas de Acis representan y preparan la unión amorosa con Galatea.

Algunas de las estrofas anteriores aludían al calor de la isla; la estrofa 26 habla de un panal “a cuya cera / su néctar vinculó la primavera” (26, 7-8, p. 416). Las referencias a la primavera y al calor se repetirán aún, y esta breve localización temporal es importante. Podemos situar la acción en la primavera o al principio del verano, ya sea por las citadas referencias, o a través del retrato de una isla verde y llena de flores. Siendo la primavera la época del amor y del apareamiento, todas estas menciones cobran importancia en el texto. Decía la Ama, un personaje de Gil Vicente en el *Auto da India*, justificando sus infidelidades al marido ausente: “Partem em Maio daqui / quando o sangue novo atíça, / parece-te que é justiça<sup>26</sup>?”, haciendo una clara referencia a la propensión al amor sensual que llega con la primavera. Lo mismo ocurre en la *Fábula* y en *Los Lusíadas*, textos en los que el ambiente de calor incita a la unión sexual.

<sup>24</sup> Salomón, “Cantar de los cantares”, en *Biblia de Jerusalén*, J. A. Ubieta (dir.), trad. de M. Revuelta, Bilbao/Madrid, Desclee de Brouwer/Alianza Editorial, 1994, pp. 884-893, 4:11, p. 888.

<sup>25</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire de symboles*, cit., pp. 26-27.

<sup>26</sup> G. Vicente, “Auto da India”, en *Obras completas*, ed. de Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, s/d, pp. 89-116, vv. 92-94, p. 94.

Después de despertarse Galatea y de ver las ofrendas que le habían sido dejadas, su curiosidad se aviva. La intervención de Cupido, que se hace sentir en ese momento, es fundamental (30, 5-8, p. 417):

El niño dios, entonces, de la venda,  
ostentación gloriosa, alto trofeo  
quiere que al árbol de su madre sea  
el desdén hasta allí de Galatea.

De esta forma, si la ninfa se enamora es por la intervención de Cupido, exactamente como había sucedido en la Isla de los Amores. El niño dios, siempre en honor a su madre, la diosa Venus, lanza sus flechas a las ninfas y, en este caso, a Galatea, provocando un enamoramiento determinante e irreversible. Así, la bella ninfa pierde el temor, busca a su enamorado, que no ha visto pero que imagina, y lo encuentra aparentemente dormido (32, 6-8, p. 418):

[...] y, tímida, en la umbría  
cama de campo y campo de batalla,  
fingiendo sueño al cauto garzón halla.

El enamoramiento ya es un hecho y el momento de la unión se aproxima cada vez más. Las señales que lo anuncian son inequívocas, como en este caso la mención de la cama, sobre todo por el juego de palabras que encontramos en el verso y que termina con la expresión “campo de batalla”. Dámaso Alonso señala el origen petrarquista del verso que asocia el lecho con un campo de batalla; interpreta la expresión como la batalla “del enamoramiento de Galatea<sup>27</sup>”, que se extenderá hasta la estrofa 37. Sin embargo, no creemos que se trate solo de la batalla del enamoramiento, sino que es un anuncio de lo que ocurrirá después. Como la primavera y los ruiseñores cantando, es un elemento más que prepara el clima erótico que se vivirá posteriormente.

Las estrofas 33 a 36 (pp. 418-419) constituyen un momento de pausa en la acción. Solo se habla de dos personajes estáticos, uno que se finge dormido y otro que observa, después de un cambio de papeles (al inicio era Galatea la que dormía y Acis el que observaba) que demuestra que es el personaje masculino quien conduce el juego de seducción, al contrario de lo que pasaba en la Isla de Venus, y que el personaje femenino actúa inocentemente. De cualquier forma, un punto común a los dos textos es la importancia de la mirada como forma de despertar el deseo y, en el caso de la *Fábula*, también como forma de conocer al otro. La belleza visual es así muy importante y la seducción pasa por el conocimiento de esa belleza. Aún en este momento de pausa, destacamos en la estrofa

<sup>27</sup> D. Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, cit., p. 533.

36 la identificación del amor con un veneno, lo que hace que este sentimiento pierda progresivamente su carácter espiritual.

Finalmente, en la estrofa 38 (pp. 419-420) se da el tan esperado encuentro entre los dos enamorados, cuando Acis finge despertarse e intenta besar los pies de la ninfa, lo que ella evita. Pero esta situación no se prolonga más, y en la estrofa 39 asistimos a la preparación de la unión entre ambos. Galatea levanta al feliz mancebo “dulce ya concediéndole y risueña, / paces no al sueño, treguas sí al reposo” (39, 3-4, p. 420). En estos versos Dámaso Alonso encuentra “una alusión a la actividad erótica que va a seguir<sup>28</sup>”, ya que Galatea no deja a Acis dormir ni reposar, lo que significa “el comienzo del escarceo de amor que va a desarrollarse en las dos siguientes estrofas<sup>29</sup>”. Encontramos una relación entre esta actividad erótica que se anuncia y la cama identificada con un campo de batalla en la estrofa 32: de hecho, se confirma ahora que no se trataba solo de la batalla del enamoramiento de Venus, sino que se anunciaba la actividad amorosa de Acis y Galatea. Incluso en la estrofa que ahora analizamos se usan las palabras “dosel” y “sitial”, que nos remiten directamente a una ceremonia que va a tener lugar: los esponsales de los bellos jóvenes. Así, la unión, aunque sea física como en la Isla de Venus, cobra una cierta espiritualidad, que no estaba presente en la primera parte del episodio de la epopeya, marcado más por los instintos primarios de los navegantes. Por otro lado, se habla en esta estrofa 39 de unas hiedras que servían de celosías “trepano troncos y abrazando piedras” (39, 8, p. 420). Las hiedras, presentes también en la descripción de Venus subiendo al Olimpo en *Los Lusíadas*, según Jean Chevalier, representan la persistencia del deseo<sup>30</sup>, siendo por tanto uno de los elementos que a un nivel simbólico contribuye a la formación de un clima de sensualidad. El verbo “abrazar”, usado en este contexto, es otro de esos elementos. El espacio es, pues, propicio al amor: es un lugar ameno, que forma una especie de cama y con toda la privacidad dada por la naturaleza.

La estrofa 40 acumula una serie de elementos eróticos que insinúan la proximidad de la consumación del acto sexual. Así, el lector va a encontrar a los amantes reclinados en una alfombra que refleja los colores de la primavera (tiempo del amor y del apareamiento), mientras dos palomas (aves que tiran del carro de Venus) gemían posadas sobre los mirtos (arbusto de Venus). Según Vilanova,

la metáfora gongorina de este pasaje, que convierte el lecho de hierbas y flores en el que yacen los dos amantes en una riquísima alfombra, procede de Camoens,

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>30</sup> Cfr. J. Chevalier y A. Gheerbrant, cit., p. 571.

en la descripción de la isla de Venus, que convierte el césped que cubre la tierra en una alfombra más bella que los tapices persas<sup>31</sup>.

La similitud entre los dos pasajes es bastante notable: Camões habla de una “tapicería bella y fina / con que se cubre el rústico terreno / la de Aquemenia hace menos dina / y el valle, que es sombrío, más ameno” (IX, 60, 1-4, p. 250) y Góngora afirma: “sobre una alfombra, que imitara en vano / el tirio sus matices (si bien era / de cuantas sedas ya hiló, gusano, / y, artífice, tejió la Primavera) / reclinados...” (40, 1-5, p. 420). No se trata simplemente de la metáfora que identifica la hierba con una alfombra —en la que su tumbarán los amantes, en ambos textos—; la semejanza va más allá, pues no se trata, en los dos casos, de una alfombra cualquiera, sino de una capaz de competir con las más preciosas, persas en *Los Lusíadas*, tirias en la *Fábula*. La equivalencia de las metáforas y comparaciones entre los dos textos es indiscutible.

En su conjunto, la estrofa presenta una confluencia de elementos en la creación de un ambiente erótico. El mirto era también uno de los arbustos existentes en la isla de Venus, como es normal (“mirtos de Citerea”, IX, 57, 5, p. 249). Asimismo, los gemidos de las palomas son “trompas de amor” que anticipan los gemidos de los propios amantes, que sufren así una alteración anímica al sentir el amor en todo su entorno. La imagen bélica de las trompas de amor remite una vez más a la expresión “campo de batalla” (32, p. 418), demostrando la progresión de la imagen: primero se prepara el campo, luego las trompas indican el comienzo de la batalla. Las propias palomas son calificadas como “lascivas”, pudiendo ser consideradas como un reflejo de los dos amantes.

Este ambiente sensual se mantiene en las estrofas siguientes (41-42, pp. 420-421):

El ronco arrullo al joven solicita;  
mas, con desvíos Galatea suaves,  
a su audacia los términos limita,  
y el aplauso al concontento de las aves.  
Entre las ondas y la fruta, imita  
Acis al siempre ayuno en penas graves:  
que, en tanta gloria, infierno son no breve,  
fugitivo cristal, pomos de nieve.

No a las palomas concedió Cupido  
juntar de sus dos picos los rubíes,  
cuando al clavel el joven atrevido  
las dos hojas le chupa carmesíes.  
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,

<sup>31</sup> A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, 2 vols., vol. II, p. 323.

negras viólas, blancos alhelíes,  
llueven sobre el que Amor quiere que sea  
tálamo de Acis ya y de Galatea.

El arrullo de las palomas enciende la pasión de Acis, pero Galatea frena su audacia. En el episodio de la Isla de los Amores, Venus enseña ese procedimiento a sus ninfas para que así se hiciesen más deseadas por los portugueses. Acis emula entonces a Tántalo, mirando de cerca al objeto de su deseo pero sin poder alcanzarlo. Sin embargo, sabemos que no pasa de un juego amoroso; pero recordamos a Adamastor que, también como Tántalo, tenía cerca a su amada Tetis sin poder poseerla; lo que en la historia de Acis y Galatea es juego, en Adamastor es castigo. La contraposición de gloria e infierno pone de manifiesto el placer de Acis por la proximidad de su amada contrarrestado por la imposibilidad, aunque momentánea, de tocar su cuerpo, designado por “fugitivo cristal” (correspondiente simultáneamente al agua que Tántalo no podía beber y al blanco cuerpo de la ninfa que Acis solo podía ver) y “pomos de nieve” (correspondiente a la fruta de suplicio de Tántalo y a los senos de la ninfa, también imposibles de alcanzar para Acis). La equiparación de los senos con frutos existía también en la Isla de los Amores; recordemos la expresión “los hermosos limones olor dando, / van los pechos virgíneos imitando” (IX, 56, 7-8, p. 249). En la *Fábula* los pomos son de nieve por la frialdad de Galatea, que parece no corresponder a la pasión de Acis, pero participando así en el juego amoroso que había sido iniciado por él.

Finalmente, la última de las estrofas transcritas confirma la idea de las palomas como reflejo de la imagen de los amantes, apuntada anteriormente. De este modo, apenas las palomas juntaron sus picos, Acis besó los labios de Galatea, metafóricamente señalados como las hojas carmesíes de un clavel. La caída de las negras violetas y de los blancos alhelíes sobre el tálamo de los jóvenes enamorados es una bella representación de la culminación del acto sexual, encerrando el ciclo erótico iniciado unas estrofas antes. Lo que en la isla de Venus se mencionaba, en la estrofa 83, como un “hambriento besar”, un “regalado lloro” o “suaves halagos”, corresponde aquí al clavel al que “el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes” (42, 3-4, p. 421) y a la caída de flores sobre el lecho nupcial.

La intertextualidad con el texto de *Los Lusíadas* demuestra que Góngora, siguiendo las preceptivas de su tiempo, usó la epopeya portuguesa como modelo, tomando de ahí algunos versos y temas. Ambos autores, a través de la utilización de personajes mitológicos, se permiten retratar un amor físico y sensual, descrito con gran belleza; el recurso a ese tipo de personajes es la forma usada por ambos para contornar un posible problema moral: entre los dioses paganos todo está permitido. Aunque se sitúen ya lejos de ese medievalismo que consideraba el cuerpo como impuro y asociado al pecado y el juego sexual exclusi-

vamente como forma de procreación<sup>32</sup>, y a pesar de una cierta tendencia a lo escatológico y lo obsceno propia del Barroco, había aún la necesidad de recurrir a determinados procesos (las alegorías y las metáforas, por ejemplo) que permitían llegar a un registro erótico.

Los dos textos, la Isla de Venus de *Los Lusíadas* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*, juegan con el erotismo de los personajes y de las situaciones amorosas. Tienen en común el aprovechamiento de los mismos elementos: el espacio primaveral y sensual que prepara el ambiente erótico, los juegos usados por los personajes para crear el deseo en el otro, la descripción de la belleza de los personajes, sobre todo de los femeninos, pero también de Acis y de su virilidad, la narración progresiva de la unión sexual utilizando para ello elementos simbólicos, son algunos de los aspectos que aproximan los dos textos. La belleza del lenguaje es también un denominador común, como sería de esperar de dos de los mayores nombres de la literatura peninsular. Todos estos puntos de contacto entre ambos textos nos permiten afirmar que la mayoría de las semejanzas encontradas son producto de una imitación seguramente voluntaria por parte del escritor cordobés que, si no fue traductor, por lo menos fue un gran lector de Camões.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D., "La recepción de *Os Lusíadas* en España", en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1974, vol. III, pp. 7-40.
- APARICIO MAYDEU, J., "Carnaval vence a cuaresma. Algunos apuntes para una ojeada erótica a la Edad Media", en M. Díaz-Diocaretz e I. Zavala (coord.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992, pp. 11-27.
- CABRERA DE CÓRDOBA, L., *De historia, para entenderla y escribirla*, ed. de S. Montero Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948.
- CAMÕES, L. de, *Lírica*, ed. de H. Cidade, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, 5ª ed.
- CAMÕES, L. de, *Los Lusíadas*, trad. de L. Gómez de Tapia, Barcelona, Montaner y Simón, 1913.
- CAMÕES, L. de, *Os Lusíadas*, ed. de E. P. Ramos, Porto, Porto Editora, 1990.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, L., *Libro de la erudición poética*, ed. de M. Cardenal Iracheta, Madrid, CSIC, 1946.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Ed. Robert Laffont / Jupiter, 1982.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ciruela, 2004, 8ª ed.
- FILGUEIRA VALVERDE, J., "A Ilha dos Amores", en *Camoens*, Madrid, Editora Nacional, 1975, 2ª ed., pp. 268-276.

<sup>32</sup> Cfr. J. Aparicio Maydeu, "Carnaval vence a cuaresma. Algunos apuntes para una ojeada erótica a la Edad Media", en M. Díaz-Diocaretz e I. Zavala (coord.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992, pp. 11-27.

- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de, "Fábula de Polifemo y Galatea", ed. de Dámaso Alonso, en D. Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 407-427.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de, *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- HERRERA, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HORACIO, *Arte Poética*, estudio, trad. y comentarios de M. Mañas Núñez, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia Antigua Poética*, ed. y prólogo de J. Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- LOURENÇO, E., "Camões e Gôngora", en *Colóquio/Letras* nº 56, 1980, pp. 7-13.
- MEDINA, F. de, "A los lectores", en F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- RAMOS, E. P., "Anotações", en L. de Camões, *Os Lusíadas*, ed. de E. P. Ramos, Porto, Porto Editora, 1990.
- SALOMÓN, "Cantar de los cantares", en *Biblia de Jerusalén*, J. A. Ubieta (dir.), trad. de M. Revuelta, Bilbao/Madrid, Desclee de Brouwer/Alianza Editorial, 1994, pp. 884-893.
- SANCTII BROCCENSIS, F., *Opera Omnia*, Genevae, 1766.
- VICENTE, G., "Auto da Índia", en *Obras completas*, ed. de Marques Braga, Lisboa, Sá da Costa, s/d, pp. 89-116.
- VILANOVA, A., *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, 2 vols.