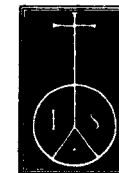


STUDI ISPANICI

XXXV · 2010

ESTRATTO · OFFPRINT



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMX

APOLO Y DAFNE EN SONETOS DEL SIGLO DE ORO

M^a DOLORES CASTRO JIMÉNEZ
Universidad Complutense · Madrid

Es bien sabido que desde muy pronto literatura y mito van unidos y que éste se amolda a los códigos e intereses literarios de diferentes épocas y autores.¹ Éstos seleccionan un mito del paradigma mítico general, en el caso que nos ocupa de las *Metamorfosis* de Ovidio, con una intención funcional. El estudio de la selección y la utilización de dicho mito nos pueden conducir a un conocimiento más completo de la personalidad literaria de un autor y a la exégesis y caracterización de su obra.²

Antes de entrar en el tema objeto de este trabajo creo oportuno recordar algunos aspectos a propósito de la presencia de la mitología en el Siglo de Oro:

- La intención del autor que utiliza el mito elegido con diferentes funciones: como tema puramente argumental, con función comparativa o con función ejemplificativa.

- La adaptación al género. En el caso de géneros por naturaleza breves, como el soneto, que obligan a la concisión, el autor elige un mito completo o una parte de él. Puede entonces hacer una exposición monográfica, resumiendo los hechos o tratando un aspecto, o bien puede reflexionar sobre el material mitológico elegido, extrayendo de él algún pensamiento ingenioso o moral y utilizarlo como comparación o ejemplo. En el caso del soneto existe una distribución casi fija si el episodio mitológico elegido se utiliza como paradigma de situaciones humanas. La estructura entonces suele ser bipartita: en una parte la anécdota mitológica y en la otra la referencia personal (2 cuartetos y 2 tercetos o bien 11 versos + 3). Esto no quiere decir que los sonetos monográficos donde el tema es puramente argumental no tengan una estructura ya que en estos casos el mito se distribuye en forma de secuencias narrativas ("mitemas") distribuidas en las cuatro partes de que consta el molde poético. En definitiva, el soneto selecciona determinadas unidades míticas y las "epigramatiza"³ destacando algún contraste, comentando la anécdota o asociándola con una situación personal. Por su parte, otras formas compositivas, como la canción o la silva, de las que no nos vamos a ocupar, no tienen límite de extensión y permiten recoger más detalles.

¹ Poco puedo añadir a la reflexión teórica que, sobre la presencia de la mitología en el Siglo de Oro, se puede encontrar fundamentalmente en los trabajos de V. CRISTÓBAL, *Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII*, «Cuadernos de literatura griega y latina», Santiago de Compostela, 1997, n. 1, pp. 125-153, y *Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos», Madrid, 2000, n. 18, pp. 29-76; R. ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Barcelona, Anthropos, 1998.

² Cfr. V. CRISTÓBAL, *Mitología clásica en la literatura española...*, cit., pp. 30-31.

³ Cfr. V. CRISTÓBAL, *Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española...*, cit., esp. p. 132.

- El tono en el tratamiento de los mitos, que podemos encontrar en cualquier género, puede ser serio o burlesco. La desmitificación parece iniciarse hacia la segunda mitad del siglo XVI, cuando la mitología se estaba convirtiendo en un simple repertorio de cultura y los dioses paganos comenzaban a aburrir.¹ El tratamiento burlesco de los mitos será una de las grandes aportaciones del Barroco y la parodia surgirá como forma de reavivar el interés por la fábula clásica recurriendo a una destopificación general a través de los procedimientos de la burla. La ironía y la parodia serán utilizadas por Góngora y Lope, y la sátira por Quevedo.

- Por último, el autor puede inspirarse directamente en una fuente clásica (o varias), en este caso las *Metamorfosis* de Ovidio, o bien ésta puede verse sustituida o mediatizada por otras recreaciones, por traducciones del texto ovidiano, por comentarios o por otros textos procedentes de manuales mitográficos medievales o modernos.²

Así pues, el relato mítico pasó de ser un elemento denotativo a convertirse en connotativo en la poética de una época o de un autor determinados.³ La selección de textos aquí llevada a cabo se ha hecho con la intención de que pueda apreciarse de qué forma se acomoda un mito ovidiano a algunos escritores del Siglo de Oro.

El ejemplo elegido es la fábula de Apolo y Dafne del libro primero de las *Metamorfosis* (vv. 452-567), cuyo contenido es, a grandes rasgos, el siguiente: Apolo y Cupido discuten y éste se venga disparando dos flechas, una de oro y otra de plomo. La primera, la de oro, hiere a Apolo y en él provoca deseo, mientras que la segunda alcanza a Dafne, la hija del río Peneo, una ninfa que había decidido permanecer casta, decisión que se confirma con el rechazo que causa en ella la flecha de plomo. Ella huye y la persigue Apolo intentando convencerla con sus ruegos. Pero Dafne, sin atender a sus súplicas, se transforma en laurel por intervención de su padre Peneo, y el amante queda frustrado. Aun así le otorga al árbol una serie de privilegios: será perenne y se utilizará como corona en los triunfos.

Entre Edad Media, Renacimiento y Barroco encontramos una forma distinta de recoger y utilizar la Antigüedad Clásica: de la exégesis y la búsqueda de la utilidad se pasa a la contemplación de la belleza de las obras clásicas y de los relatos mitológicos, y al deseo de imitación. El cambio en la utilización o recurrencia al mito de Apolo y Dafne es un ejemplo de esa distinta forma de acercamiento.⁴ En

¹ Cfr. sobre el tratamiento burlesco: T. KEBBLE, *Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española*, «Estudios clásicos», 1969, n. 13, pp. 83-96, y *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, ed., introd. y notas de E. Cano Turrion, Córdoba, Berenice, 2007 (cfr. los caps. «Mitos y desmitificación en la España barroca» y «La mitología en clave burlesca», pp. 9-27).

² Cfr. a propósito de los mediadores entre las *Metamorfosis* y los autores hispanos: V. CRISTÓBAL, *Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española...*, cit., p. 126.

³ Cfr. R. ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico...*, cit., esp. pp. 9-15.

⁴ Y. F.-A. GIRAUD, *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Ginebra 1968; M. E. BARNARD, *The myth of Apollo and Daphne: some medieval and Renaissance versions of the ovidian tale*, Michigan 1975; el mismo autor, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham, Duke University Press, 1987; M^a D. CASTRO JIMÉNEZ, *Presencia de un mito ovidiano:*

la Edad Media Dafne era un ejemplo modélico de firmeza y símbolo de castidad. De hecho, siguiendo un comentario de Servio (*Aen.* III, 91: *Sed Apollo eam etiam mutata ita dilexit, ut tutelae suae adscriberet efficeretque, ut propter virginitatem servatam semper viveret*),¹ se entiende que la perennidad del laurel será un premio por haberse mantenido casta. En el Renacimiento y Barroco, será símbolo y arquetipo del amor frustrado, de la relación amorosa imposible por la dureza y la crueldad de la dama, y también símbolo del éxito literario. Ambas ideas, presentes ya en Ovidio, serán retomadas así como también, con frecuencia, sometidas a un tratamiento burlesco.

Los sonetos que considero a continuación versan sobre el amor frustrado y el triunfo poético; en ellos el mito elegido ha sido utilizado en tono serio o burlesco, desempeñando diferentes funciones.

Inicio con GARCILASO DE LA VEGA porque Petrarca como tradición se estabiliza en España de su mano y los autores barrocos siguen esta estela petrarquista para desarrollarla, parafrasearla o subvertirla con el tratamiento burlesco.

En su celeberrimo soneto XIII Garcilaso escoge la metamorfosis de Dafne y la decepción de Apolo para componer un texto en el que consigue una extraordinaria plasticidad y una sensación de vida latente a la altura del mismo Ovidio. Hay quien, apoyándose en el «vi» del v. 3, ha sugerido como fuente, junto con el texto de las *Metamorfosis*, la contemplación de un cuadro:²

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían;
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,

Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento, «Cuadernos de Filología Clásica», 1990, n. 24, pp. 185-222.

¹ [Pero Apolo a ésta, incluso transformada, la quiso tanto que la puso bajo su tutela e hizo que por haber conservado su virginidad se mantuviera siempre verde]; la traducción es mía.

² Y.F.-A. GIRAUD, *op. cit.*, pp. 357-359; G. ROSS GALE, *Garcilaso's Sonet XIII metamorphosed*, «Roman Forsh», 1968, n. 80, pp. 504-509; G. CORREA, *Garcilaso y la mitología*, «Hispanic Review», 1977, n. 45, pp. 269-281; A.K.G. PATERSON, *Ecphrasis in Garcilaso's Égloga III*, «Modern Language Review», 1977, n. 72, pp. 73-92; M. E. BARNARD, *The myth of Apollo and Daphne...*, cit.; *The grotesque and the courtly in Garcilaso's Apollo and Dafne*, «Romanic Review», 72, 1981, n. 3, pp. 253-273; *The myth of Apollo and Daphne...*, cit., pp. 126-130; J. NEIRA, *Quevedo y Garcilaso: dos actitudes ante el mito clásico*, «Los Cuadernos del Norte», 1980, n. 1, pp. 5a-10b; G. TORRES NEBRERA, *Análisis comparativo de un texto de Garcilaso de la Vega y otro de Quevedo*, en *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 189-210, esp. pp. 189-200; J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo*, «Revista Literaria», 46, 1984, n. 92, pp. 57-72; R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso en Garcilaso: Estudios completos*, Madrid 1985, pp. 165-166; S. GUILLOU-VARGA, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, 2 vols., París 1986; M^a D. CASTRO JIMÉNEZ, *Presencia de un mito ovidiano...*, cit., pp. 212-214; *Fernando de Herrera. Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. I. Pepe y J. M^a Reyes, Madrid 2001.

a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!¹

Los dos primeros cuartetos, cuya protagonista es Dafne, y el primer terceto, en el que aparece Apolo llorando, describen el mito objetivamente desde fuera, con la estructura habitual 11 + 3. El último terceto eleva a una consideración general lo anteriormente expuesto e incluye al sujeto del llanto (Apolo-«causa») y al objeto (Dafne-«razón»).

No voy a detenerme en el comentario detallado del texto, en el que es evidente que Ovidio (*Met.* 1, 547-556)² es la fuente directa que Garcilaso sigue con absoluta fidelidad en los dos cuartetos al recrear el momento de la metamorfosis. Sin embargo, el tema final, el llanto de Apolo abrazado al laurel, que aparece en el primer terceto, no es ovidiano: las lágrimas del amante masculino son un *signum* del amor frustrado que está en los poetas "stilnovistas" y que se convierte en un lugar común en la tradición petrarquista.³ Lo encontramos en varios sonetos del *Canzoniere* de Petrarca (xxiii, estr. 3, xxv y ccxxix) y más concretamente en el soneto ccxxviii (vv. 6-8), donde afirma que la lluvia de sus lágrimas hace crecer el laurel que el Amor ha plantado en el corazón del poeta:

Vomer di pena, con sospir' del fianco
e 'l piover giú dalli occhi un dolce humore
l'addornâr sí, ch'al ciel n'andò l'odore,
qual non so già se d'altre frondi unquanco.⁴

Garcilaso retoma el tópico⁵ en el primer terceto incorporando este detalle a la tradición del mito. Ovidio y Petrarca son pues los modelos de este soneto ejemplificativo de estructura emblemática,⁶ en el que la descripción del mito sirve para apoyar un razonamiento que actúa de colofón en el último terceto, que podríamos resumir como "Llorar acrecienta una pena".

A partir de Petrarca, y a través de Garcilaso, este tema o imagen del amante llorando se incorporará en la literatura española a la tradición del mito de Apolo y Dafne y se confundirá, al final de la fábula en el momento de la metamorfosis, con la materia procedente de Ovidio. Al abrazo y a los besos de Apolo al tronco del laurel (*Met.* 1, 555-556) se le añaden las lágrimas.

JUAN DE ARGUIJO compone sobre el momento de la huida, la persecución y la metamorfosis dos sonetos que vendrían a enmarcar la descripción de la transfor-

¹ GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid 1972.

² Aquí y en adelante me refiero a OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. bilingüe de A. Ruiz Elvira, Madrid 1988 (1ª ed. 1964).

³ Cfr. P. VILLAR AMADOR, *Estudio de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Universidad de Granada, 1994, pp. 110-113.

⁴ PETRARCA, *Canzoniere*, ed. e introd. de G. Contini, notas de D. Ponchiroli, Turín, 1982 [= 1964].

⁵ Cfr. también el mismo tema en *Canción* 1, 308-309: «Yo hago con mis ojos / crecer lloviendo, el fruto miserable».

⁶ R. ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico...*, cit., pp. 120-124.

mación hecha por Garcilaso¹ en su soneto XIII. Se trata en ambos casos de sonetos monográficos cuya función es sólo narrativa. En el soneto xxiii adelanta lo que contará en el siguiente; tenemos así la imagen de Apolo abrazado al laurel («a la dura / corteza asido»), como en Ovidio: *complexusque suis ramos, ut membra, lacertis / oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum* (1, 555-556):²

"Vitorioso laurel, Dafnes esquivá,
en cuyas verdes hojas la memoria
de tu rigor y de mi triste historia
quiere el Amor qu' eternamente viva;
l'antigua palma y l'abundosa oliva
a ti de hoy más inclinarán su gloria;
tú ceñirás, en premio de vitoria,
del fuerte vencedor la frente altiva",
dijo el burlado Cintio, y a la dura
corteza asido, la contempla y luego
repite: "¡Dafnes fierá, mármol frío!,
del rayo ardiente vivirás segura,
que no es bien que consienta ajeno fuego
quien pudo resistir al fuego mío".

«Verdes hojas» y «dura corteza» remiten a Garcilaso («áspera corteza») en el soneto XIII así como también la exclamación «¡mármol frío!», que pertenece a la *Égloga* 1, 57. Es el momento en que Apolo, «el burlado Cintio», le otorga al laurel una serie de honores (*Met.* 1, 557-565). Será símbolo de victoria y victorioso él mismo (v. 1), servirá para ceñir la frente de los vencedores (vv. 7-8), será sustituto de la palma y la encina, como ya decía Ovidio: *Tu ducibus laetis aderis, cum laeta Triumphum / uox canet et uisent longas Capitolia pompas* (1, 560-563);³ y será perenne, pero sus verdes hojas no simbolizan en Arguijo la castidad sino el recuerdo de su esquivez y el eterno amor de Apolo (vv. 2-4), que también perdura en Ovidio tras la metamorfosis: *Hanc quoque Phoebus amat* (v. 553).⁴ La última concesión, «del rayo ardiente vivirás segura», no está en las *Metamorfosis*; procede de Plinio (*Naturalis Historia* xv, 134: *fulmine [...] non icitur*)⁵ y se difundirá a través de Boccaccio. Las causas, «no es bien que consienta ajeno fuego / quien pudo resistir al fuego mío», son invención de Arguijo.⁶

En el soneto xxiv del mismo autor se describe la huida, la persecución y el

¹ Cito siguiendo la edición de G. Garrote Bernal, V. Cristóbal, JUAN DE ARGUIJO, *Poesía*, Sevilla 2004 (introd. p. LXVIII y comentario a los sonetos en pp. 41-43), edición que junto con *Obra completa de Juan de Arguijo (1567-1622)*, intr., ed. y notas de S. B. Vranich, Valencia, Albatros, 1985 (pp. 163-172), presentan unas consideraciones sobre el empleo del mito que he tenido muy en cuenta.

² «y estrechando en sus brazos las ramas, como si fueran miembros, besa la madera; pero la madera huye de sus besos».

³ «Tú acompañarás a los caudillos alegres cuando alegre voz entone el triunfo y visiten el Capitolio los largos desfiles».

⁴ «Aún así sigue Febo amándola».

⁵ [no lo hiere el rayo]; la traducción es mía.

⁶ Lo retomará Villamediana en su *Fábula de Apolo y Dafne*: «Goza, pues, mi inquietud y tu sosiego / frondosa cárcel ya de mi albedrío, / al llanto deberás con que te riego / exento honor de siempre rayo impío, / que no debe ofender ajeno fuego / a quien ha resistido el fuego mío, / ciega luz de rendida luz amante / del rigor te reserva fulminante» (estr. 109).

desenlace final con una escueta mención de la transformación: «trocando en árbol la mortal belleza»:

Con presto curso y con veloz denuedo
sigue Apolo la hija de Peneo;
hurtó el uno las alas al deseo,
y al otro le prestó sus pies el miedo,
"¿Por qué te alejas, si alcanzarte puedo",
le dijo, "de mi amor oh digno empleo?
¿Piensas, cual Aretusa de su Alfeo,
huir de mí, que al vago viento cedo?"
Alentó la carrera y, ya rendida,
cuidó tener de Dafne la dureza;
tanto se le acercó el amante ciego.
Mas del piadoso padre socorrida,
trocando en árbol la mortal belleza,
burló sus brazos y avivó su fuego.

En el primer cuarteto los protagonistas, Apolo y «la hija de Peneo», corren uno por deseo (vv. 3-4), la otra por miedo, retomando casi literalmente el verso de Ovidio: *hic spe celer / illa timore* (I, 539).¹ En el segundo cuarteto el estilo directo evoca las palabras que el dios le dirige a la ninfa en las *Metamorfosis* (I, 504-524), introduciendo en este caso el ejemplo de Aretusa y Alfeo tomado del libro V de las mismas (V, 572-641). Casi a punto de alcanzarla («ya rendida» - *citaeque / victa labore fugae*, I, 544)² y de contagiarse de su dureza por la extrema cercanía («cuidó tener de Dafne la dureza»), se produce la intervención de Peneo, que aparece en el último terceto: «del piadoso padre socorrida», siendo el río quien atiende las súplicas de su hija, como en Ovidio (I, 544 y 547). Concluye Arguijo con la imagen del fuego del amor que devora a Apolo burlado y que se aviva al alcanzar a su amada transformada en árbol, *flamma amoris* que, como ya dijimos, también está en las *Metamorfosis*, donde se utiliza el símil de la paja y los cercados ardiendo.³ Aquí es Dafne, transformada, la que acrecienta con su leña el fuego del amor de Apolo. Remite este final al pasaje de Ovidio, pero también nos hace evocar el final del soneto de Garcilaso, donde era Apolo con sus lágrimas el que alimentaba el laurel y acrecentaba su pena.

Se observan algunas resonancias entre los dos sonetos: la decepción de Apolo «el burlado Cintio», «burló sus brazos»; la indiferencia de Dafne, señalada con términos como «esquiva», «rigor», «dureza» y con la exclamación «¡Dafnes fiera, mármol frío!», y la imagen del fuego del amor que consume a Apolo con que terminan los dos sonetos.

¹ [«él por la esperanza, ella por el temor»].

² [«vencida por la fatiga de tan acelerada huida»].

³ I, 492-496: *utque leves stipulae demptis adolentur aristas, / ut facibus saepes ardent, quas forte viator / vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit, / sic deus in flammis abiit, sic pectore toto / uritur et sterilem sperando nutrit amorem*. [«y como arden las pajas livianas una vez despojadas de las espigas, como se incendian los cercados por las antorchas que acaso un viandante ha acercado en demasía o abandonado al aproximarse el día, así se encendió en llamas el dios, así se quemaba su corazón entero y con sus esperanzas alimentaba un amor estéril»].

LOPE DE VEGA¹ utiliza en varios de sus sonetos dos motivos de la fábula: la persecución de la ninfa y su transformación en laurel, con dos sentidos: por un lado, el de la gloria y el triunfo poético, y por otro, la utilización del desdén de Dafne y su metamorfosis como motivo ejemplificador, común en la época, para vencer poéticamente el desdén o la esquividad de la amada, en ocasiones unido al tema de Anaxárete convertida en piedra.²

Con tal función ejemplificativa para vencer el rigor de la amada desdenosa, aparece en R 14:

Vierte racimos la gloriosa palma
y sin amor se pone estéril luto;
Dafnes se queja en su laurel sin fruto,
Narciso en blancas hojas se desalma.
Está la tierra sin la lluvia en calma,
viles hierbas produce el campo enjuto;
porque nunca al Amor pagó tributo,
gime en su piedra de Anaxarte el alma.
Oro engendra el amor de agua y arenas;
porque las conchas aman el rocío
quedan de perlas orientales llenas.
No desprecies, Lucinda hermosa, el mío,
que al trasponer del sol, las azucenas
pierden el lustre, y nuestra edad el brio.

En los dos primeros cuartetos describe la esterilidad, la tristeza y el luto de la naturaleza sin amor, utilizando los ejemplos mitológicos de Dafne («Dafnes»), Narciso y Anaxárete («Anaxarte»). Convertidos en laurel, flor y piedra respectivamente, se lamentan ante el resultado de su actitud desdenosa: «se queja», «se desalma», «gime». Hay luego una transición que presenta los resultados del amor, afirmando que las uniones producen belleza en la naturaleza: oro y perlas.³ En el último terceto concluye con la referencia personal y la exhortación al

¹ *Obras poéticas*, ed., introd. y notas de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.

² Como ejemplo de esto y del semejante carácter de ambas, tenemos el soneto de Luis Carrillo y Sotomayor, «A Dafne y Anaxarte»: «Más blanda, no de amor, de arrepentida, / cual fue, si es blanda, siendo piedra helada, / gime Anaxarte, piedra cuando amada, / más que después que en piedra convertida. / Viva le aborreció, y aborrecida / pena a su esquivo pecho reservada, / Dafne esquiva aconseja, castigada, / consejos que no oyó siendo querida. / Desconocidas Dafne y Anaxarte / en piedra y planta, me amenaza en vano / igual pena a las tuyas en no amarte: / en vano, si eres de mi amor tirano, / y pienso ser retrato de Anaxarte, / si no en esquivo, en firme al tiempo vano». Para su comentario remitimos a la monografía de V. CRISTÓBAL, *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva 2002, pp. 83-84. Con tono satírico menciona a ambas Lope de Vega en su soneto «Describe a un lindo deste tiempo» (RTB) cuando dice: «Galán Sansón tenéis, señora Arminda; / toda la fuerza tiene en las guedejas; / bravas salieron hoy las dos madejas; / llora Anaxarte, Dafne se le rinda»; véase el comentario de R. ROMOJARO, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga 1991, pp. 291, y V. CRISTÓBAL, *ibidem*, p. 81.

³ Esta teoría sobre el origen de las perlas recogida por Arguijo en los vv. 6 y 7 está tomada de PLINIO NH 107, indicación que agradezco a Ana M^a Moure Casas.

carpe diem, concretado en el tema del *collige virgo rosas*, aconsejando a Lucinda que acepte su amor ahora antes de que se pase esta edad.¹

Escritor y lector conocen la mitología, por lo que, en ocasiones, aquél podrá establecer un juego enigmático e intelectual basado en alusiones míticas en las que no existe explícita expresión narrativa; así ocurre en R 37:

Céfiro blando, que mis quejas tristes
tantas veces llevaste; claras fuentes,
que con mis tiernas lágrimas ardientes
vuestro dulce licor ponzoña hicistes;
selvas, que mis querellas esparcistes;
ásperos montes, a mi mal presentes;
ríos, que de mis ojos siempre ausentes,
veneno al mar, como a tirano, distes;
pues la aspereza de rigor tan fiero
no me permite voz articulada,
decid a mi desdén que por él muero.
Que si la viere el mundo transformada
en el laurel que por dureza espero,
della veréis mi frente coronada.

El poeta hace partícipe de su lamento amoroso a la naturaleza (céfiro blando, claras fuentes, selvas, ásperos montes, ríos alimentados con su llanto) produciéndose así una "fusión mítica" y la conexión de los dos motivos: el de la esquividad de la amada («aspereza de rigor tan fiero», «desdén», «dureza») y su metamorfosis («si la viere el mundo transformada / en el laurel que por dureza espero») y el del laurel como triunfo poético («della veréis mi frente coronada»). La amada será Dafne transformada y el poeta Apolo coronado.

En el soneto que lleva por título «Cuenta el poeta la estimación que se hace en este tiempo de los laureles poéticos», de las *Rimas de Tomé Burguillos*, se conectan nuevamente los dos motivos, pero en este caso con tono irónico. Volvemos a encontrar la repetición del tópico del laurel como sustituto del triunfo, convertido ya en símbolo fosilizado con una pérdida casi total de la carga mitológica, reducida a una escueta mención: «que anima Dafnes y que Apolo cría»:

Llévome Febo a su Parnaso un día,
y vi por el cristal de unos canceles
a Homero y a Virgilio con doseles,
leyendo filosófica poesía.
Vi luego la importuna infantería
de poetas fantásticos noveles,
pidiendo por principios más laureles
que anima Dafnes y que Apolo cría.
Pedíle yo también por estudiante,
y díjome un bedel: "Burguillos, quedo:
que no sois digno de laurel triunfante."

¹ Cfr. V. CRISTÓBAL, *Mujer y piedra...*, cit., pp. 76-77; véanse también de R. ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico...*, cit., pp. 115-116, y *Lope de Vega y el mito clásico*, cit., pp. 192-194.

"¿Por qué?", le dije; y respondió sin miedo:
"Porque los lleva todos un tratante
para hacer escabeches en Laredo".

En este caso, el tono burlesco juega con el tema de la metamorfosis y el reconocimiento poético («Burguillos, quedo: / que no sois digno de laurel triunfante») utilizando un motivo que tendrá mucho éxito en las versiones burlescas de este mito: la referencia a la faceta culinaria del laurel como ingrediente fundamental del escabeche.

Tomé de Burguillos es el *alter ego* de Lope, quien ha construido un *Cancionero* burlesco y gracioso con sonetos dedicados a una cierta Juana, lavandera del Manzanares. De este modo aprovecha para parodiar en ellos todos los tópicos de la poesía del XVI y XVII.

En «A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne» hallamos también el tono irónico aplicado a un símil múltiple: Apolo sigue a Dafne, como un atleta, y Juana, perseguida en vano por el poeta, huye como la ninfa:

Como suele correr desnudo atleta
en la arena marcial al palio opuesto,
con la imaginación tocando el puesto,
tal sigue a Dafne el fúlgido planeta.
Quitósele al coturno la soleta,
y viéndose alcanzar, turbó el incesto,
vuelto en laurel su hermoso cuerpo honesto,
corona al capitán, premio al poeta.
Si corres como Dafne, y mis fortunas
corren también a su esperanza vana,
en seguirte anhelantes y importunas,
¿cuándo serás laurel, dulce tirana?
Que no te quiero yo para aceitunas,
sino para mi frente, hermosa Juana.

En los dos cuartetos está la anécdota mitológica: sus protagonistas (Dafne y «el fúlgido planeta»), la persecución (v. 4), la hermosura, la castidad y la metamorfosis («vuelto en laurel su hermoso cuerpo honesto») y, por último, el laurel como símbolo del triunfo («corona al capitán, premio al poeta»). En el primer terceto están los segundos términos de la comparación: Juana y el poeta, cuya historia amorosa es también una «esperanza vana». En el último terceto encontramos nuevamente la referencia culinaria: desea se produzca la metamorfosis en laurel, para darle uso no como aliño, sino como corona.

FRANCISCO DE QUEVEDO,¹ a partir de una anécdota enunciada en el título, «A Lisi, que cansada de cazar en el estío, se recostó a la sombra de un laurel», construye un soneto basado en una doble comparación cuya finalidad es elogiar a Lisi, quien en los dos casos resulta victoriosa. Lo mitológico y lo personal (primer y segundo término de la comparación) se van entremezclando en el texto:

¹ *Poesía original completa*, ed., introd. y notas de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Lisi, en la sombra no hallarás frescura,
tú, que con dos ardientes luminares
a la sombra la traes caniculares
que dieran a los Alpes calentura.
Del antiguo recato y compostura
han olvidado a Dafne estos lugares,
pues de dos soles tuyos, singulares,
quien huyó de uno solo se asegura.
Mas viéndole en tus ojos dividido,
para poder estar en ti dos veces,
otras tantas le mira en ti vencido.
Y siente que, como ella, le aborreces,
pues a su sombra y tronco has retraído
los rayos que le niegas y le ofreces.

Lisi, buscando la sombra, se resguarda del sol bajo un laurel donde no podrá refrescarse por el calor de sus dos «ardientes luminares». Juega Quevedo con el término «caniculares» haciendo referencia al mismo tiempo al calor y a los perros que acompañan a la dama mientras caza. Dafne/el laurel se siente despreocupada ante la presencia de los «dos soles» de Lisi porque estos lugares le han hecho olvidar su antiguo recato y compostura. Ambas coinciden en la aversión hacia el sol («y siente que, como ella, le aborreces»), pero si Dafne fue capaz de vencer al Sol una vez, la victoria de Lisi será doble: por su rechazo y por la superioridad del brillo de sus ojos: «Mas viéndole en tus ojos dividido / para poder estar en ti dos veces, / otras tantas le mira en ti vencido».

En un tono, no ya irónico, sino sarcástico y desmitificador trata la huida de Dafne y su metamorfosis en el soneto «A Dafne, huyendo de Apolo». En la estructura habitual 11 + 3, establece un diálogo con la ninfa, dándole consejos en tono coloquial, en la primera parte, y concluyendo con la metamorfosis y sus consecuencias:

“Tras vos, un alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, ¿y vos, tan cruda?
Vos os volvéis murciégalo sin duda,
pues vais del Sol y de la luz huyendo.
Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda:
su aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo.
Buhonero de signos y planetas,
viene haciendo ademanes y figuras,
cargado de bochornos y cometas.”
Esto la dije; y en cortezas duras
de laurel se ingirió contra sus tretas,
y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras.

No hay en él una estética idealizante: el ambiente no es un *locus amoenus*, sino un lugar sórdido, una «selva tosca y ruda». Apolo aparece degradado a la categoría de embaucador: primero definido «alquimista» y más adelante, en el primer ter-

ceto, calificado de «buhonero» en el sentido de peregrino y también de vendedor, que ofrece a Dafne cosas de poca importancia, en contraste con la amplia presentación que de sí mismo hace el dios en Ovidio (*Met.* 1, 512-524). Para caracterizar a la ninfa utiliza una dilogía: «cruda», sin cocer, por huir del calor de Apolo, o bien cruel, esquiva; y juega también llamándola «murciélagos», por el hecho de que escape del sol y de la luz.

Hay en el soneto una crítica social contra la importancia atribuida al dinero y una generalización negativa sobre la mujer: todas, según Quevedo, tienen un precio. La castidad y la firmeza, que aparecían en el texto clásico y su interpretación medieval, y el desdén de la Dafne ovidiana, que retoman el Renacimiento y el Barroco, son sustituidos por la idea de que todos se mueven por dinero. La ninfa en realidad no se detiene por una sola razón: porque el dios no tiene un duro. De la relación Dios-Ninfa se pasa a la de Buscón-Buscona o a la de cazador tras la pieza, utilizando una imagen cinéptica que se resume en sin caza-sin dinero: «su aljaba suena, está su bolsa muda», donde el dios aparece como antaño en la *Iliada* (1, 46: «Resonaron las flechas sobre los hombros del dios irritado»). La persecución comparada con una cacería está también en las *Metamorfosis* (1, 532-539), donde Apolo aparece comparado con un «perro de las Galias» (*canis Gallicus*) acosando a una liebre. Quevedo parece querer decir que el rigor de la dama desdenosa no se vence con ejemplos mitológicos, sino con monedas. Es un tema que aparecía ya de forma clara y evidente en otro soneto («Bermejazo platero de las cumbres»), que trata también la fallida relación de Apolo y Dafne. Allí Quevedo daba consejos a Apolo¹ y afirmaba, «la ninfa Dafne, que se afuja y calla / si la quieres gozar, paga y no alumbres» (v. 4), añadiendo los ejemplos burlescos de Marte y Júpiter:

en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.
Volvióse en bolsa Júpiter severo;
levantóse las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.

Volviendo al soneto que nos ocupa, en el último terceto, tras los consejos a la ninfa, hay una rápida metamorfosis que provoca un ridículo efecto sobre el perseguidor. En el último verso, casi como la “punta final” de un epigrama, utiliza dos dilogías para la sorpresa final y el chiste. Vuelve al tema del laurel como ingrediente culinario («en escabeche») y no como símbolo de la victoria, lo que al mismo tiempo le sirve para expresar el chasco sufrido por el dios; éste se queda «a oscuras» porque el Sol se queda sin luz o «a dos velas».²

¹ Soneto 536: «Apolo siguiendo a Dafne».

² Cfr. los comentarios sobre los textos de Quevedo de G. TORRES NEBRERA, *op. cit.*, esp. pp. 200-208; M. E. BARNARD, *The myth of Apollo and Daphne...*, cit., pp. 131-164; R. ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico...*, cit., pp. 184-188; A. LÓPEZ EIRE, *Sobre el mito clásico en Quevedo*, en *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, ed. J. A. López Pérez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2007, pp. 451-489; R. CORTÉS TOVAR, *Tratamientos paródico-burlescos en los mitos clásicos en la poesía española del siglo XVII: Góngora y Quevedo*, «Cuadernos de literatura griega y latina», Alcalá de Henares-Santiago de Compostela, 2007, n. 1, pp. 59-85, esp. pp. 79-85.

LUIS MARTÍN DE LA PLAZA utiliza el mito con una función puramente argumental. El soneto apareció en la antología de Pedro Espinosa¹ y tiene una semejanza muy estrecha con el texto de Ovidio, pero también con un canción de Góngora, «Corcilla temerosa», inspirada a su vez en Horacio y Ovidio:²

Dafne, suelto el cabello por la espalda,
cuyas hebras tremola el fresco viento,
huye ligera más que el pensamiento,
que aun no huella la yerva de esmeralda.
Tiñe la cara de color de gualda
quando oye cerca el enemigo aliento
del dios, que forma zelos del contento
que goza el viento alçándole la falda.
Viendo que corre y buela y no la alcança,
le grita, "Ninfa hermosa, pues te adoro,
detente, aguarda, mira el bien que pierdes".
Mas sécasele el verde a su esperança,
quando mira las crespas hebras de oro,
de un laurel trasformarse en hojas verdes.

La hermosura de Dafne mientras huye y su rapidez que no deja huella en la hierba señaladas en el primer cuarteto proceden de Ovidio y Góngora.³ Le inspira exclusivamente Ovidio cuando hace referencia a la cercanía del dios que casi la alcanza (*Met.* 1, 539: *et crinem sparsum ceruicibus adflat*⁴), al viento jugando con su ropa (*Met.* 1, 527-528), a las súplicas de Apolo para que se detenga y sepa de quién está huyendo (*Met.* 1, 514-515: *Nescis, temeraria, nescis, / quem fugias, ideoque fugis.*)⁵ Concluye, en el último terceto, jugando con el tema de la esperanza-desesperanza. En Ovidio palidece Dafne por agotamiento a punto de ser alcanzada (1, 543: *viribus absumptis expalluit illa*);⁶ en el soneto quien pierde su color es la verde esperanza de Apolo al contemplar la verdura del follaje de Dafne metamorfoseada. En esta agudeza final, la esperanza del dios se seca, se vuelve amarilla cuando contempla los cabellos rubios de la ninfa convertidos en verde fronda.

En el soneto «Dafne» del *Desengaño de amor en rimas* de PEDRO SOTO DE ROJAS, la protagonista es la ninfa y el momento elegido, la metamorfosis:

Los blandos pies, por entre tierra dura,
solicitan sus dedos, ya apartados,

¹ *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed., introd. y notas de I. Pepe y J. M^a Reyes, Madrid, Cátedra, 2006; *Poesías completas*, ed., introd. y notas de J. M. Morata Pérez, Málaga, 1995; citamos el texto de Martín de la Plaza por la primera de las ediciones citadas.

² Cfr. nuestro trabajo *El ciervo esquivo y la ninfa cruel: similitud horaciana e influencia ovidiana en la poesía lírica española*, en *Sobre Virgilio y Ovidio en la literatura española*, ed. Vicente Cristóbal, Málaga (en prensa).

³ «corre tan ligera, / que al viento desafía / su voladora planta» (vv. 6-8); «pues en tan gran carrera / tu bellissimo pie nunca ha dejado / estampa en el arena» (vv. 57-59).

⁴ [«y echa su aliento sobre los cabellos de ella que le ondean sobre el cuello»].

⁵ [«No sabes, temeraria, no sabes de quién huyes, y por eso huyes»].

⁶ [«agotadas las fuerzas, palideció»].

los claros miembros de corteza armados,
apenas tiemblan, de la muerte oscura.
Huye el alma de tanta desventura,
y cabellos y brazos levantados,
unos se ven renuevos delicados,
y otros muestran en ramas su figura.
Quisiera Dafne ver el tronco honroso,
pero nacieron de sus ojos ramas,
porque a tan grande mal falten testigos.
O Apolo, mas que amante riguroso,
si desta suerte sigues a quien amas
¿como di, seguirás tus enemigos?

(II, 11).¹

Para la descripción de ese instante emplea un tono objetivo, siguiendo en los cuartetos a Ovidio y el emblemático soneto de Garcilaso.² Soto se aparta de estas fuentes en los versos 4 y 5, con alusiones moralizantes, y en el primer terceto, donde menciona la castidad de Dafne con la expresión «tronco honroso», referida al laurel. Frente al tono objetivo del principio, el poeta se implica con un juicio crítico y negativo de la actitud de Apolo, plasmado en la imprecación final a Apolo con la que concluye el soneto,³ que sigue la estructura habitual 11 + 3. Aparece calificado de «amante riguroso» utilizando un término que otros autores, como Arguijo, reservaban a la actitud esquiva de Dafne. Se le recrimina la acción violenta, la obsesión erótica: ésta es la perspectiva desde la que se aborda el mito buscando la enseñanza moralizante sobre las nefastas consecuencias de un amor desbocado.⁴

En su *Lira de las musas*,⁵ GABRIEL BOCÁNGEL utiliza el mito para una reflexión personal sobre la inconstancia de la hermosa Fili en el soneto «Amante que se huelga de ver firme una dama, aunque sea en desdeñarle». A lo largo del poema hay una combinación de lo mitológico (primer cuarteto y primer terceto) y lo personal (segundo cuarteto y segundo terceto) formando una estructura ABAB.

¹ *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, 1950, p. 219.

² Cfr. las semejanzas señaladas por G. CABELLO PORRAS, *Apolo y Dafne en el "Desengaño" de Pedro Soto de Rojas. De la eternidad del amor a la "defensa contra el rayo ardiente"*, «Edad de Oro», 1987, n. 6, pp. 19-34. Cito el trabajo por la edición corregida que figura en <http://angarmegia/gregoriocabello.htm>.

³ En el madrigal «Apolo siguiendo a Dafne» (II,12), el protagonista es Apolo y la idea básica es la de Quevedo, «la inútil persecución»: «Apolo, aunque Deidad de las mayores, / pues amas, sufre y calla. / En qué ignorancia rústica se halla / un error semejante? / más sabes de pastor, que no de amante. / Óyeme en esta ciencia, que bien puedes: / darte un consejo quiero / no corras tan ligero, / que vas las plantas fatigando hermosas, / a quién deven los lirios, y las rosas / más, que a tu luz mercedes: / Dexa las armas, la carrera dexa, / verás cómo tu Dafne no se alexa: / que ella no huye; tú la espantas fiero, / no huye de tus amores; / teme del arco y flechas los rigores»; véase el comentario de G. CABELLO PORRAS, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴ En palabras de G. CABELLO PORRAS a cuyo estudio remitimos: «Efectivamente, Soto rehúye la cristianización del mito. El laurel no supone en sus versos una santificación de la virginidad. No encontraremos en Dafne un triunfo sobre la carne, sino una derrota ante la opresión y la violentación del amor. Dafne, como el Soto de Rojas desengañado y aún no redimido por sus lágrimas de arrepentimiento es una víctima condenada del amor» (*op. cit.*, p. 16).

⁵ Ed., introd. y notas de T. J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985.

La forma «vi» y la indicación «aun bullendo 'staban» del soneto XIII de Garcilaso referida a la metamorfosis de Dafne, aparecen recogidos en el comienzo («Miré») y en el verso 3 («aún vivía»):

Miré un laurel, cuyo desdén sagrado,
de espesa rama, Apolo no vencía.
Allí para el desdén Dafne aún vivía,
y a Febo aún no perdona su cuidado.
¿Qué mucho que mi amor desengañado
ensordezca a experiencias cada día,
si presta ejemplo un dios a mi porfía
y vive lo difunto a lo adorado?
Más quiere Apolo a Dafne con firmeza,
aunque imposible, que la quiso viva
con la inconstancia que temida lloro.
Tanto sintiera, oh Fili, en tu belleza,
verla tal vez amante, y tal esquiva,
que por constante aún el desdén adoro.

Dafne es firme en su esquividad y se transforma en laurel, Apolo la ama más así que fugitiva: «Más quiere Apolo a Dafne con firmeza, / aunque imposible, que la quiso viva / con la inconstancia». El mito sirve de ejemplo: el poeta constata que Fili es a veces amante, a veces esquiva, y desearía que fuera constante aun en desdeñarle.

El que lleva por título «Apolo siguiendo a Dafne» es un soneto monográfico en el que se recogen los principales elementos de la fábula dispuestos en forma de secuencias distribuidas a lo largo de las cuatro partes del poema, que comienza con esperanza (como en *Met.* 1, 496: *uritur et sterilem sperando nutrit amorem*)¹ y termina en desesperanza:

Al viento su esperanza y su porfía,
siguiendo Apolo a Dafne, encomendaba;
el miedo, con que el paso aceleraba,
su blanco pie de plumas guarnecía.
De su madeja el oro reducía
el viento a rayos con que al Sol flechaba,
mientras amor, injusto, preparaba
la victoria mayor a quien huía;
cuando la ninfa exclama al padre undoso,
y, humanando un laurel, halla venganza
del Sol en el auxilio de Peneo.
"¡Ay! - dijo Apolo al árbol desdeñoso -
¿Por qué, si en ti fallece mi esperanza,
verde imagen te ofreces al deseo?"

En el primer cuarteto tenemos la huida y la persecución, afirmándose, como en Ovidio (1, 539) que a Dafne la hace más rápida el miedo («el miedo, con que el paso aceleraba, / su blanco pie de plumas guarnecía»). En el segundo, Dafne

¹ [«se quemaba... y con sus esperanzas alimentaba un amor estéril»].

huye con los cabellos al viento y Cupido prepara su victoria. El protagonista del terceto es Peneo («el padre undoso») quien, como en Ovidio (1, 544-547), atiende las súplicas de su hija y la transforma en laurel («humanando un laurel»). Concluye el soneto con las palabras del dios al laurel señalando la esquividad de la ninfa («el árbol desdeñoso») y la misma paradoja que hemos encontrado en Luis Martín de la Plaza: con la metamorfosis termina su esperanza («fallece mi esperanza»), que sin embargo se le ofrece como «verde imagen».

Hemos tenido ocasión de ver el tono burlesco aplicado al tema de la persecución de la ninfa y su transformación en laurel con el sentido de la gloria y el triunfo poético. Veamos a continuación algunos poemas encomiásticos, con más o menos carga mitológica, que tratan este mismo tema sin ironía.

Con escueta carga mitológica, tenemos algunos ejemplos del laurel como triunfo poético en LOPE DE VEGA. El más conocido es el dedicado «A don Francisco de Quevedo», en el que alude a varios mitos mediante un juego enigmático:¹

Vos de Pisuerga, nuevamente Anfriso,
vivís, claro Francisco, las riveras,
las plantas atrayendo, que ligeras
huyeron dél, con vuestro dulce aviso.
Yo, triste, en vez de Dafne, a Cipariso
ruerzo en la frente, y playas extranjeras,
a vista de las ánglicas banderas,
donde Carlos tomó su empresa, piso.
Vos, coronado de la excelsa planta
por quien suspira el sol, no veis, Francisco,
si canta la sirena o Circe encanta.
Y yo, sin mí y sin vos, atado a un risco,
no habiéndolo hurtado al sol la llama santa,
sustento de mi sangre un basilisco.

(R 128).

Quevedo es un nuevo Apolo que con sus versos atrae los laureles (Dafne) que huyeron del dios (vv. 1-4) y se corona «de la excelsa planta / por quien suspira el sol».

En el soneto dedicado a Juan de Arjona («Al doctor Arjona»), poeta y latinista granadino, autor de una traducción inconclusa de la *Tebaida* de Estacio en octavas reales,² Lope lo elogia al inicio de la siguiente forma:

Celoso Apolo, en vuestra sacra frente,
más bello que en su curso, el laurel mira,
culto escritor, cuya divina lira
merece ser estrella eternamente.

(R 157, 1-4).

¹ Cfr. el comentario de R. ROMOJARO, *Lope de Vega y el mito clásico*, cit., pp. 65-67.

² Completada por Gregorio Morillo (cfr. V. CRISTÓBAL, *Juan de Arjona y Gregorio Morillo, traductores de Estacio*, en *Traducción, traducciones y traductores: ensayo de bibliografía española*, ed. J. C. Santoyo, León 1987, pp. 38-44.

En el final del poema dedicado a Agustín de Tejada y Páez («Al doctor Tejada»), que figura con varios poemas en la antología de Pedro Espinosa, el encomio reza así:

Humillarás a vos el laurel solo:
que no serán para la frente vuestra
ni Dafne esquivada ni celoso Apolo.

(R 167, 12-14).

Con el mismo tono, pero con referencia más o menos completa a la fábula de Ovidio, encontramos el consabido encomio en sonetos de Fray Juan de Deza y José de Litala y Castellví que encabezan la edición de la obra de un autor y cuya función es alabar y señalar su triunfo literario. Presentan ambos una estructura bipartita en la que la anécdota mitológica aparece en la primera parte y el elogio al final.

El agustino FRAY JUAN DE DEZA firma un soneto al principio del *Teatro de los dioses de la Gentilidad* (1620) de Baltasar de Vitoria, a quien elogia. Con una estructura bipartita se centra, con tono moralizante, en la castidad y el honor de la ninfa, concluyendo con el tema del laurel como símbolo del triunfo poético:

Huye la casta hija de Peneo
del padre de las Nueve, con la espuela
del honor incitada, corre, o buela
usurpando a Athlanta su tropheo.
Mas soplandola el viento del deseo,
el amante lascivo da la vela
al mar de su pasión, y se desvela,
por conseguir su loco devaneo.
"Aguarda" — dize — "Nympha fugitiva,
mi muerte, y tu dolor temí, y recelo,
si del monte te ofende la aspereza.
Vive en los cielos, para que yo viva:
ella dexando Apolo, y a su Cielo,
huye mas, por parar en tu cabeza".¹

En el primer cuarteto las perífrasis «casta hija de Peneo» y «el padre de las Nueve» nos permiten reconocer a los protagonistas, aunque hay una confusión en el parentesco de Apolo con las Musas, ya que no es su padre, sino su hermanastro, error que puede haberse producido por estar siempre asociado a ellas. Dafne huye por honor y se la compara en su velocidad con Atalanta.² El segundo cuarteto critica la pasión, «loco devaneo», del dios, calificado de «amante lascivo». Las palabras del dios en el primer terceto intentan retener a la ninfa ofreciéndole el cielo. Concluye con el desprecio de la ninfa, que metamorfoseada, elige adornar la cabeza de Baltasar de Vitoria.

¹ BALTASAR DE VITORIA, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca 1620.

² Cfr. una comparación similar en Góngora, «Corcilla temerosa», y Jáuregui, «Acaecimiento amoroso» (véase nuestro trabajo *El ciervo esquivo y la ninfa cruel...*, cit.).

El soneto de JOSÉ DE LITALA Y CASTELLVÍ «Al conde de Villamediana en el poema de Apolo y Dafne» encabezaba la fábula mitológica:¹

Huye Dafne cruel, la Nympha bella
que la margen honraba del Peneo,
huye de Apolo, cuyo devaneo,
por gozalla anhelaba, y por cogella.
Sorda a sus voces, muda a su querella
con su esquividad aumenta su deseo,
y huyendo de Cupido el dulce empleo,
tronco frondoso sus desdenes sella.
Vida le da tu acento repetido
en plectro, oh ilustre Conde, armonioso
cuyos ecos el monte oye eminente.
Su rigor para ti dichoso ha sido,
pues cuantas ramas forma el bulto hermoso,
laureles son para tu augusta frente.

La primera parte es, en realidad, un resumen del contenido de la fábula. Dafne al final recobra la vida en los versos de Villamediana y su desdén de antaño resulta beneficioso para el poeta, que podrá coronarse con ella.

CONCLUSIONES

La fuente principal de todos los textos que aquí hemos visto es el episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio, al que se han añadido motivos procedentes de otras fuentes: el llanto del amante frustrado, procedente de la tradición petrarquista, y la inmunidad ante el rayo, que aparece en Plinio y se difunde a través de Boccaccio, Baltasar de Vitoria y Fray Juan Bautista de Aguilar.²

Como se ha visto en lo anteriormente expuesto, se produce una adaptación del mito al código amoroso petrarquista³ y a las corrientes amorosas de los siglos XVI y XVII: el amor cortés y la concepción neoplatónica del amor.⁴ En su *Canzoniere*, Petrarca, en virtud de la semejanza entre el nombre de su amada, Laura, y el laurel/*lauro* en que se transforma Dafne, construye una alegoría o "fusión mítica". Esta asimilación favorecerá un fenómeno que ya se daba en el episodio ovidiano y que constituye el planteamiento vital necesario de la poesía de Pe-

¹ El soneto está tomado de la edición de VILLAMEDIANA de M^a T. Ruestes (Barcelona, Planeta, 1992, p. LIX), quien presenta el texto de la siguiente forma: «en su plectro, oh ilustre Conde, armonioso» (v. 10) y en el v. 12: «Su rigor para ti dichosa ha sido»; lo hemos corregido siguiendo las indicaciones de Vicente Cristóbal, a quien agradecemos la sugerencia.

² PLINIO NH XV, 127-135; el tema se difundirá a través de Boccaccio, *GD VII*, 19, Baltasar de Vitoria, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad* v, cap. XIV, y Fray Juan Bautista de Aguilar, *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, cap. XIII: «No hieren al laurel los abrasadores rayos, oh con cuánto acierto procedió Peneo, transformó a Dafne en el laurel para librarla de los amorosos incendios».

³ Cfr. M^a P. MANERO SOROLLA, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, p. 511 y ss.

⁴ M^a P. APARICI LLANAS, *Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», 1968, n. 44, pp. 121-167.

trarca: el objeto amado es huidizo e inaccesible. Dafne, además, se ajusta fácilmente a una serie de cánones o convencionalismos topicalizados que conforman asimismo el ideal de la belleza petrarquista: cabellos de oro, blancura de la piel, poder de los ojos. En este sentido, puesto que hay una identificación del protagonista Apolo con el Sol, los juegos de palabras serán inevitables y Dafne será, en variadas comparaciones, una estrella, o bien sus ojos serán estrellas – lo que ya estaba en Ovidio (*Met.* I, 498-499: *uidet igne micantes / sideribus similes oculos*)¹ –, rayos, ardientes luminares o soles que, en algunos casos, superarán en brillo al propio Sol. El mito se prestará a los juegos de *opposita* tan habituales en la poesía amorosa de la época: amor/rechazo, sol/sombra, luz/sin luz, esperanza/desesperanza. Dos tópicos facilitarán también la inserción del episodio mitológico en la tradición amorosa de la época: el del amor que incita a la contemplación de la belleza, y el del fuego que consume al amante, presentes ya en las *Metamorfosis*, donde Apolo se enamora a primera vista, por un flechazo (nunca mejor dicho) y experimenta la *flamma amoris: sic deus in flammis abiit, sic pectore toto / uritur et sterilem sperando nutrit amorem* (I, 495-496).² En los tratamientos burlescos se subvierten estos mismos tópicos, ya que uno de los pilares sobre los que se asienta la burla a través del mito es la parodia del petrarquismo y de los tópicos renacentistas. Así, el mito de Apolo y Dafne será desmitificado en sus dos valores: como expresión del desdén amoroso o del triunfo poético. Es lo que ocurre, en el primer caso, con el personaje plebeyo de la Juana de Lope de Vega, y en el de Quevedo, distorsionando el mito para dar lugar a una sátira costumbrista sobre actitudes y “tipos” humanos.

En cuanto a la desmitificación del segundo valor, el triunfo poético, éste ya se había convertido en un tópico literario desprovisto de toda carga mitológica, por lo que el laurel deviene mera alegoría del triunfo. En los tratamientos burlescos pasa de símbolo de victoria imperecedera a condimento culinario del escabeche, dando lugar a frecuentes dilogías o a juegos de palabras de doble sentido (dejar al sol «en escabeche», ser o estar «cruda»), superando así el desgastado modelo.

¹ [«ve sus ojos que resplandecen como ascuas y semejantes a estrellas»].

² [«así se incendió de llamas el dios, así se quemaba su corazón entero y con sus esperanzas alimentaba un amor estéril»].