

PERVIVENCIA DEL MITO DE APOLO Y DAFNE EN LA POESÍA DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Celia Barrio Marcén

1. INTRODUCCIÓN

En la Literatura Hispánica, al igual que en el resto de la europea, los referentes de la literatura clásica van a ser numerosísimos. De esta forma, queremos tener presente en este trabajo la importancia de la mitología grecolatina en las producciones literarias de esta época. Con más exactitud, propondremos un sencillo análisis sobre el mito de Apolo y Dafne, que tan productivo ha resultado en la lírica amorosa áurea y, en particular, para Francisco de Quevedo. Sin embargo, creemos que resultará de gran utilidad esgrimir las características generales de la lírica de sendos periodos, Renacimiento y Barroco, para poder entender con más exactitud, la influencia de los referentes clásicos.



IMAGEN 1: APOLO Y DAFNE, Francesco Albani (entre 1615 y 1620)

Por ello, resulta de obligatoria necesidad tomar como punto de partida algunos de los textos donde se desarrolla este mito y observar el sentido que se le da a esa recreación mitológica: Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora o Lope de Vega serán algunos de los poetas que se valgan de esta fábula mitológica, aunque, a nuestro parecer, será Francisco de Quevedo el que plantee una visión más interesante desde la perspectiva que le brinda la lírica de tono satírico-burlesca.

1.1. El Renacimiento: una nueva mirada al mundo clásico

Con una matriz común a la Edad Media surge el Renacimiento que tiene sus raíces en la época medieval, aunque su principal pretensión es hacer renacer la cultura grecolatina a través de modelos artísticos, políticos, etc. Este movimiento se inicia en Italia durante la primera mitad del S.XIV y dejó una importante huella en todas las disciplinas europeas. En la misma época del Renacimiento, empieza a desarrollarse esa caracterización tétrica de la Edad media, periodo de crisis entre la civilización clásica y su resurgir en el Renacimiento. Para muchos, se fija entre el S.XIII-XIV.

Por otro lado, cabe mencionar que las obras de los clásicos y su influencia se dan en la Literatura de la Europa occidental de tres formas diferentes. La primera de ellas es a través de la traducción que, durante el Renacimiento, será el factor más importante ya que se comienzan a traducir las grandes obras de los clásicos que, hasta entonces, habían quedado ocultas. Otra sería a través de la *imitatio*, siguiendo el modelo en lengua clásica o, bien, intentando trasladarlo a su propia lengua. La tercera forma se da a través de la emulación de estos, ya que intentan crear obras de gran nivel, aunque no todos lo consiguen de igual forma. Este hecho, estimuló gratamente a los autores renacentistas, que pronto empezaron a adoptar en sus obras los modelos clásicos.

En el caso de la lírica bucólica en español, no debemos dejar pasar por alto a Garcilaso de la Vega, que imitó a la perfección en sus églogas el ambiente bucólico descrito por Virgilio en sus *Bucólicas*; O a Juan Boscán con su obra poética *Hero y Leandro*. También es significativo el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz donde se mezcla el autobiografismo con lo pastoril. En el siglo posterior, Luis de Góngora escribirá unos de los más importantes poemas bucólicos en lengua romance titulados *Polifemo* y *Soledades*, donde el influjo ovidiano es más que notable.

Por su parte, la poesía lírica tiene sus orígenes en breves cancioncillas populares acompañadas de música y danza; son, por tanto, unas composiciones instintivas influenciadas por la lírica grecolatina que expresan emociones humanas. En este sentido, destacan Píndaro y Horacio, aunque Anacreonte y Catulo serán autores que también servirán como modelo a muchos autores renacentistas. La lírica de Horacio queda un poco relegada con la llegada de poetas como Virgilio u Ovidio, este último de vital importancia para la imitación del tema mitológico a través de sus *Metamorfosis*.

1.2. La lírica barroca y su relación con la tradición anterior

La poesía barroca es continuadora de los ideales petrarquistas de la belleza y el amor con todos los tópicos que en ella se encuentran (el sufrimiento, la discreción del enamorado...). Pero recibe una interpretación muy diversificada en las puertas del S.XVII, asume el petrarquismo, pero lo reinterpreta desde un enfoque muy personal e, incluso, autobiográfico como hace Lope de Vega; un enfoque más intelectual como hará Quevedo... Es decir, cada autor asume los tópicos de una determinada forma. Siguiendo el tema que nos ocupa, la interpretación de la tradición grecolatina centrada en la mitología clásica ya había sido utilizada por los renacentistas, y los poetas barrocos la seguirán cultivando. Serán imitadas las *Metamorfosis* de Ovidio por casi todos los poetas, como, por ejemplo, se refleja en composiciones de Góngora donde recrea la fábula de Galatea y Polifemo. Los barrocos introducen alguna novedad ya que la mitología se convierte en terreno literario de todos los poetas, aunque a veces sólo sea con simples alusiones metafóricas, o con poemas extensos que recrean algún mito clásico. Ahora el estilo y la forma de narrarlos serán muy diferentes ya que algunos poetas recurrirán a ellos para tratar temas burlescos, degradándolos y destruyéndolos como una burla característica de la lírica del momento. Esta primera degradación la sufren en el momento en el que se aplican a las relaciones humanas; pero la degradación de la mitología es aún mayor cuando los protagonistas pasan a ser rufianes y rameras y se relacionan con las literaturas germanas más marginales.

Los dioses clásicos se llevan al plano realista y se mezclan, por ejemplo Quevedo también juega con el mito de Dafne y lo somete a degradación convirtiéndola en una prostituta perseguida por un lascivo Febo, quien debe agitar su bolso de novedades para llamar la atención de la ninfa. En definitiva, sobre estos sistemas tradicionales, que asimilan los poetas barrocos, se crea una nueva poesía que va a imponer un nuevo código de valores que se proyectará sobre un modelo estético más elevado; es decir, se da una transición, no una ruptura.

Será en este contexto en el que debemos situar los textos de Francisco de Quevedo que nos han servido como punto de partida para este trabajo en relación con la interesante recreación que propone de la fábula mitológica de Apolo y Dafne, por lo que el objeto del trabajo que aquí nos ocupa será la *Pervivencia del mito de Apolo y Dafne en la poesía de Francisco de Quevedo*.

2. INFLUENCIA DE LAS *METAMORFOSIS* DE OVIDIO EN LA LÍRICA CASTELLANA

Las *Metamorfosis* de Ovidio es la obra más exitosa del autor y que más trascendencia ha tenido no sólo en la Literatura posterior, sino que sirvió de modelo también para las artes plásticas. Está conformada por quince libros donde se narran doscientos cincuenta mitos griegos cuyo final siempre viene marcado por la transformación de alguno de los personajes en constelaciones, animales o plantas, como es el caso de Dafne.

Todas estas historias, que se presentan organizadas cronológicamente desde la formación del universo y los Dioses hasta la muerte de César, están compuestas en hexámetros, algo que ha hecho que algunos críticos la incluyan dentro del género épico.

Entre estos mitos destacaremos el de Dafne y Apolo. En él se nos cuenta la persecución que sufre la ninfa Dafne, hija del dios del río Peneo, por parte Febo Apolo, quien se había enamorado perdidamente de ella a causa de una flecha lanzada por Cupido. Ella rechazó al dios y este comenzó a perseguirla por el bosque hasta que acaba convirtiéndose en laurel. De esta forma, el dios Sol haría del laurel su árbol sagrado y pasaría a convertirse en uno de los atributos que lo caracterizarán. Sin duda alguna, las huellas ovidianas son más que patentes en la lírica castellana desde sus inicios. La influencia de Ovidio fue inmediata en los autores latinos de la Antigüedad y su poesía amorosa recogida en obras como *Ars Amandi*, o *Remedia amoris* influyó decisivamente en la poesía cancioneril medieval, identificando al amor con la guerra y al amante como un soldado. Aunque el modelo de amatoria que se instauró en la literatura europea occidental es una creación puramente medieval, tiene su modelo directo en la lírica clásica.

En el caso de Ovidio, es relevante que mencionemos cómo ha influido en la alegoría moralizante con sus *Aetas*. Pese a que su producción amatoria estaba muy próxima al *Carpe Diem* del epicureísmo, sólo se tomó como referente lo que el cristianismo permitía. No obstante, los goliardos o *clerici vagantes* en el S.XII serán los mayores difusores de esta poesía amatoria donde el erotismo será la clave. Por el contrario, los clérigos que trabajaban en los monasterios se decantaban por sus *Metamorfosis* como obra clave para cristianizar. Por tanto, asistimos a dos interpretaciones muy diferentes de la obra ovidiana en una misma época.

Uno de los primeros ejemplos en literatura francesa con gran influencia ovidiana es el poema *Piramo y Tisbe*, versión del relato mítico que Ovidio realizó siglos atrás. Este influjo del amor ovidiano pasó también a los trovadores provenzales y a otros poetas italianos, iniciándose así la tradición del amor cortés. Es significativo, del mismo modo, que entre la segunda y la tercera década del S.XIV se tradujeron al francés, con anotaciones incluidas, las *Metamorfosis*, lo que todavía lo acercó más al mundo medieval.

Pero no será hasta el Renacimiento y el Barroco cuando se redescubran a los líricos latinos en general y a Ovidio en particular. El ideal humanista dará lugar a que se imiten los temas y las formas poéticas clásicas, convirtiendo a las *Metamorfosis* en una obra de referencia obligatoria.

Uno de los primeros textos con mayor importancia sobre esta fábula, lo compuso Garcilaso de la Vega cuya obra poética, prácticamente en su totalidad, gira en torno al tema del amor, y donde la influencia de Petrarca y, por tanto, ovidiana, es más que notable. Tanto en el Soneto XXII¹ como en la Égloga III², la recreación de la historia de desamor entre el Dios y la ninfa está más que presente.

Son muchos los poetas de esta época que siguen el modelo de Garcilaso de la Vega y, a su vez, el de Ovidio. Uno de ellos pertenece a una estancia anónima titulada *Flores de varia poesía* y cuyo manuscrito, datado hacia el S.XVI, se conserva en la Biblioteca Nacional: *fuiste en verde laurel de casto miedo/ por no esperar aquel qu'n la huida.te había de alcanzar o tarde o cedo* ³[...]. Otro de los ejemplos que nos parece interesante resaltar es *La fábula de Dafnes y Apolo* de Gregorio de Silvestre⁴. Esta obra está compuesta por 80 quintillas dobles y toma, al igual que en el caso anterior, los elementos ovidianos principales, seguramente, a través de la obra de Garcilaso.

Por último, aunque son multitud de textos de este momento los que recrean este mito clásico, queremos mencionar la *Segunda parte de la Diana*⁵ que Alonso Pérez compone siguiendo las pautas bucólicas, al más puro estilo de Teócrito, que Jorge de Montemayor utiliza en su *Diana*.

¹ De la Vega, 1981: 100 – 101

² *Ibidem*, Pp. 32

³ Castro Jiménez, M^a Dolores: *Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento*. <file:///C:/Users/NACH/Downloads/3854-3941-1-PB.PDF>

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*

Por otro lado, ya en el Barroco, destacamos la Estrofa XXIII de Luis de Góngora perteneciente a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde hay alusión clara al mito de Apolo y Dafne con un uso muy similar al que hemos observado en los textos de Garcilaso de la Vega, de una forma más fiel al texto clásico. También próximo a la visión más classicista de la mitología, nos topamos con el poema de Lope de Vega “Vierte racimos la gloriosa palma” [...] y con la fábula que tan diestramente recrea Quevedo y de la que nos ocuparemos con posterioridad. Este es, sin duda alguna, el poeta que con más originalidad trata el tema mitológico, quien, además, propone una visión satírico-burlesca de esta historia que de la que hablaremos en el capítulo correspondiente.

3. PERVIVENCIA DEL MITO DE APOLO Y DAFNE EN LA LÍRICA DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Francisco de Quevedo Villegas nació en Madrid y participó activamente en la Corte y en las intrigas de la misma, por las que fue desterrado y condenado a tres años de cárcel. Destacó no sólo por sus actividades poéticas, sino también por las políticas. La obra de Quevedo destaca por su originalidad, tanto en los temas como en el uso de la lengua y fue el máximo exponente del estilo conceptista, aunque nunca alcanzó, positivamente, ni gran fortuna ni posición social consolidada.

Al mismo tiempo, recluye y aísla su intimidad hasta utilizar contra sí su propia miopía o su cojera, que se levantan como irónica barrera contra los ataques satíricos de los demás. Debemos añadir al respecto, que el egocentrismo quevediano es incapaz de desplazarse a vidas ajenas, a crear personajes de calor humano; pero, en contrapartida, su agudísima mirada bucea en sí mismo y en la miserable condición del hombre, sin paliativos y sin adornos sensoriales. Podemos decir que nos situamos ante una obra conflictiva, donde las tensiones cultural y vital se unen, de tal manera que la distensión anímica podrá explicar en parte el contraste de temas y motivaciones, tan barrocamente significativo.

Quevedo, ausente de luz y de color, bucea cerebralmente en el contraste lingüístico que los juegos verbales del conceptismo le ofrecen. Escribió mucha poesía y prosa y se caracterizó por los contrastes propios de la época. Su lenguaje es culto y popular y hace uso de un tono grave y burlesco. Pese a que fue famosos antes de su muerte (sus composiciones se transmitían en manuscritos) la publicación de sus obras se produjo con posterioridad.

Dentro de su lírica, considerada como juego de ingenio, podemos hablar de los poemas satíricos que destacan por la experimentación lingüística, su visión crítica de la sociedad y la perspectiva burlesca y disparatada. No debemos olvidarnos de que en su poesía burlesca los temas son de lo más variados pero el que realmente es pertinente para nuestra investigación es la recreación mitológica.

3.1. Las recreaciones mitológicas quevedianas

El trabajo de Susana Guerrero Salazar⁶ mencionado en la bibliografía, profundiza más en este tema. Nuestra propuesta reside en el análisis de un breve corpus textual donde se sirve de esta fábula mitológica con fines y estilos muy diferentes en relación con un mito en concreto: el de Apolo y Dafne.

Sin embargo, son muchas más las recreaciones míticas que compone. Podemos recordar a este respecto el poema donde toma el mito de la belleza de Helena de Troya para ironizar sobre este tópico. Así pues, el poeta comienza esta *mítica* descripción apuntando:

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo;
La tizne, presumida de ser ceja;
La piel, que está en un tris de ser pelleja;
La plata que se trueca ya en cascajo.⁷

La diosa Fortuna, o el dios Amor, Hero y Leandro, Eneas y Dido serán algunas de las reminiscencias de las *Metamorfosis* ovidianas que Quevedo tendrá presentes en sus composiciones líricas. Aunque, sin duda alguna, será el mito de Apolo y Dafne uno de los más productivos para el poeta y que pasaremos a analizar en el siguiente capítulo de este trabajo.

Gracias a su capacidad de jugar con el lenguaje y su ingenio, Quevedo hace posible que los mitos más recurrentes en la literatura tornen su significado completamente, adoptándolo, así como un tema de sus sátiras.

3.2. Algunos ejemplos y su significación

Podemos comenzar por el soneto *A Dafne, huyendo de Apolo*²¹, aunque este poema no va a ser comprendido totalmente si no lo ponemos en relación con otro soneto: *A Dafne* o

⁶ Guerrero Salazar, Susana: *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*. Universidad de Málaga, 2002.

⁷ Quevedo, Francisco de; *Poemas Escogidos*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1989. Pág. 203.

*A Apolo siguiendo a Dafne*²². En ambos el mito se desmonta de forma burlesca pasando a proponer una visión degradante de la ninfa: la de ramera.

Esta perspectiva satírica es el contrapunto a su *Fábula de Dafne y Apolo* donde, a través de una composición en quintillas, presenta el lamento amoroso de Febo tras el rechazo de la ninfa, de una forma más clásica.

3.2.1. La recreación satírico-burlesca:

La sátira es un género literario que apareció ya en la Antigüedad clásica, más exactamente en Roma y cuya definición podríamos considerar de la siguiente forma:

Sátira es un fragmento en verso, o en prosa mezclada con verso, de regulares dimensiones, escrito con gran variedad estilística y temática, pero casi siempre caracterizado por un abundante empleo del lenguaje coloquial, la frecuente intromisión de la personalidad del autor, su predilección por el chiste, el humor y la ironía, descripciones vividas y concretas, chocante obscenidad de temas y lenguaje, un tono de improvisación, alusiones tópicas, y la intención general de corregir a la sociedad exponiendo y fustigando sus vicios y necesidades⁸.

Aunque estos rasgos satíricos ya estaban presentes, de cierta forma, en el yambo, podemos asegurar que fue la única forma lírica genuinamente romana y que el primero que la llevó a cabo fue Lucilio, aunque sus obras no se conservan. Estos primeros autores se ocuparon de componer sátiras en verso, más exactamente en hexámetros, como harían posteriormente Horacio y Persio. Aunque, sin duda alguna, el autor más relevante de este tipo de composiciones en verso fue Juvenal, cuyas sátiras sociales crearon un precedente para todas las demás.

Por otro lado, aparecieron en esta misma época un grupo de autores que se encargó de componer sátiras menipeas, en este caso caracterizadas por estar escritas en prosa con algún interludio en verso. Entre ellos destacaron Menipo de Gádara, Varrón y Petronio, quienes decidieron adoptar este estilo más coloquial y libre para hacer sus críticas sociales. En la Edad Media este género continuó cultivándose, aunque con menor importancia, y quienes la elegían como forma de expresión, preferían hacerlo en latín que en romance. Durante los Siglos de Oro españoles, también se compusieron interesantes sátiras: en la época renacentista, encontramos ejemplos en verso como los diferentes *Diálogos* de Alfonso de Valdés o el *Coloquio de los perros* de Cervantes o las traducciones de Bartolomé Leonardo de Argensola quienes conocían muy bien los textos clásicos de primera mano.

⁸ Hightet, Gibert; *La tradición clásica II*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 29-30.

Sin embargo, será durante el Barroco cuando este género adquiriera su mayor esplendor en la lírica española con claros ejemplos como Baltasar Gracián o Francisco de Quevedo quien escribió, con gran éxito, este tipo de composiciones, utilizando la fábula mitológica como punto de partida, como observamos en los ejemplos que nos ocupan.

A APOLO, SIGUIENDO A DAFNE

Bermejazo Platero de las cumbres
A cuya luz se espulga la canalla:
La ninfa Dafne, que se afufa y calla,
Si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,
Ojo del Cielo, trata de compralla:
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.

Astucia fue de alguna Dueña Estrella,
Que de Estrella sin Dueña no lo infiero:
Febo, pues eres Sol, sírvete⁹.

A DAFNE, HUYENDO DE APOLO

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 oscuras¹⁰.

⁹ Quevedo, Francisco de: *Poesía original*; Barcelona, Planeta, 1971, P.150.

¹⁰ Quevedo, Francisco de; *Poemas Escogidos*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1989. Pág. 200



IMAGEN 2: *APOLO Y DAFNE*,
Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 - Roma, 1680) 1622-1624

Los sonetos que aquí presentamos satirizan el mito de Apolo y Dafne hasta poderse denominar como *antimitos* ya que, en ambos, el mito se desmonta pasando a proponer una visión degradante de la ninfa: la de prostituta. Apolo, por otro lado, se nos presenta como un alquimista sin dinero que pretende gozar de los favores sexuales de la ninfa sin pagarle.

En el primer soneto Dafne se nos presenta como una prostituta que permite que Apolo se sirva como le plazca, indicando que se escapa del Dios no por mantener su honra intacta, sino para que le pague lo que debe y no la agasaje con su luz. Quevedo utiliza la persecución para presentarnos una escena que comienza como en el texto de Ovidio pero que, sin duda alguna, da un giro de ciento ochenta grados, ya que ahora la ninfa es lo contrario a lo que el poeta latino representa en su texto. Se une aquí la visión que Quevedo tiene de la mujer desde una perspectiva misógina, por lo que podemos pensar que tiene muy presente el mito de Pandora que considera que lo femenino trae el mal consigo. Es decir, considera a las mujeres, desde el comienzo de los tiempos, como enemigas acérrimas del hombre. No son castas, se aprovechan del hombre, son

adúlteras... hasta su muerte. Estos pensamientos suponen una constante en su temática satírica y burlesca y que, en esta ocasión, une a la mitología.

En el segundo texto, Dafne vuelve a representar lo mismo: una mujer que sólo se rendirá ante el Dios si le muestra lo que lleva en su zamarra. De nuevo, el poema se inicia con la persecución de la ninfa que se relaciona con un murciélago, con la noche, con la oscuridad, en definitiva, con el engaño y la maldad. Parece que lo que posee el *Alquimista* es de poco valor y, por este motivo, se niega a ofrecerle su cuerpo y huye despavorida por el bosque.

La ironía, presente en todo el texto, alcanza su punto álgido en el último verso cuando utiliza el término *escabeche* para indicar la transformación final de Dafne en laurel, ingrediente necesario para esta preparación culinaria.

Gracias a su capacidad de jugar con el lenguaje y su ingenio, Quevedo hace posible que los mitos más recurrentes en la literatura tornen su significado completamente, adoptándolo, así como un tema de sus sátiras. A estas explicaciones, deberíamos añadir la tesis que sostiene Romojaro¹¹, que destaca el carácter moralizante de los sonetos que radica en que con el dinero se puede conquistar a una mujer.

En cuanto a la similitud que guarda con el mito de Ovidio, sólo continúan estando presentes los protagonistas y la persecución como punto de partida, ya que rompe toda la temática de las *Metamorfosis* a través del tono satírico. Además, Quevedo dejó entrever una crítica a la sociedad de su tiempo en estas composiciones poéticas: la sociedad barroca es adicta al dinero, que todo lo corrompe, mostrándose así, contrario a la nueva burguesía emergente.

3.2.2. La recreación clásica

En esta ocasión, la recreación que propone Quevedo está más próxima a ovidiana. Se sirve de veintidós quintillas para desarrollar esta fábula que emula a la clásica.

¹¹ Romojaro, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Anthropos, Rubí, 1998.

FÁBULA DE DAFNE Y APOLO

Delante del Sol venía
corriendo Dafne, doncella
de extremada gallardía,
y en ir delante tan bella,
Nueva Aurora parecía.

Cansado más de cansalla
que de cansarse a sí Febo,
a la amorosa batalla
quiso dar principio nuevo,
para mejor alcanzalla.

Mas viéndola tan cruel,
dio mil gritos doloridos,
contento el amante fiel
de que alcancen sus oídos
las voces, ya que no él.

Mas envidioso de ver
que han de gozar gloria nueva
las palabras en su ser,
con el viento que las lleva
quiso parejas correr.

Pero su padre, celoso,
en su curso cristalino
tras ella corrió furioso,
y en medio de su camino
los atajó sonoro.

El Sol corre por seguilla,
por huir corre la estrella;
corre el llanto por no vella,
corre el aire por oïlla,
y el río por socorrella.

Atrás los deja arrogante,
y a su enamorado más,
que ya, por llevar triunfante
su honestidad adelante,
a todos los deja atrás.

Mas viendo su movimiento,
dio las razones que canto,
con dolor y sin aliento,
primero al correr del llanto
y luego al volar del viento:

«Di, ¿por qué mi dolor creces
huyendo tanto de mí
en la muerte que me ofreces?
si el Sol y luz aborreces,
huye tú misma de ti.

No corras más, Dafne fiera,
que en verte huir furiosa
de mí, que alumbró la Esfera,
si no fueras tan hermosa,

por la noche te tuviera.

Ojos que en esa beldad
alumbráis con luces bellas
su rostro y su crueldad,
pues que Sois los dos estrellas,
al Sol que os mira, mirad.

¡En mi triste padecer
y en mi encendido querer,
Dafne bella, no sé cómo
con tantas flechas de plomo
puedes tan veloz correr!

Ya todo mi bien perdí;
ya se acabaron mis bienes;
pues hoy corriendo tras ti,
aun mi corazón, que tienes,
alas te da contra mí.»

A su oreja esta razón,
y a sus vestidos su mano,
y de Dafne la oración,
a Júpiter soberano
llegaron a una sazón.

Sus plantas en sola una
de lauro se convirtieron;
los dos brazos le crecieron,
quejándose a la Fortuna
con el ruido que hicieron.

Escondióse en la corteza
la nieve del pecho helado,
y la flor de su belleza
dejó en la flor un traslado
que al lauro presta riqueza.

De la rubia cabellera
que floreció tantos mayos,
antes que se convirtiera,
hebras tomó el Sol por rayos,
con que hoy alumbró la esfera.

Con mil abrazos ardientes,
ciñó el tronco el Sol, y luego,
con las memorias presentes,
los rayos de luz y fuego
desató en amargas fuentes.

Con un honesto temblor,
por rehusar sus abrazos,
se quejó de su rigor,
y aun quiso inclinar los brazos,
por estorbarlos mejor.

El aire desenvolvía
sus hojas, y no hallando
las hebras que ver solía,
tristemente murmurando

entre las ramas corría.

El río, que esto miró,
movido a piedad y llanto,
con sus lágrimas creció,
y a besar el pie llegó
del árbol divino y santo.

Y viendo caso tan tierno,
digno de renombre eterno,
la reservó en aquel llano,
de sus rayos el Verano,
y de su hielo el Invierno.

Al igual que Ovidio, Quevedo se erige como narrador omnisciente de la metamorfosis de Dafne en laurel, guardando muchas similitudes con el texto latino. Por ejemplo, hace alusión en varias ocasiones a la virginidad de la ninfa refiriéndose a ella como *doncella* y al explicar cómo *lleva triunfante su honestidad adelante*. Palabras que en el texto latino encontramos en boca de Dafne: “*Permíteme, queridísimo padre, gozar por siempre de mi virginidad; lo mismo le habría concedido a Diana su padre.*”¹² Del mismo modo, esta parte del texto clásico nos sirve para establecer una diferencia ya que, mientras en este implora ayuda a su padre, en el texto quevediano lo hace a Júpiter¹³.

En cuanto a la explicación de la metamorfosis ambos textos utilizan las mismas referencias físicas de la ninfa: brazos, pecho, cabello y pies, aunque bien debemos remarcar que Ovidio añade el rostro, rasgo que Quevedo no recoge.

Es decir, las diferencias entre la recreación y el texto original son mínimas, por lo que podemos confirmar que Quevedo conocía de primera mano alguna de las traducciones de la obra ovidiana que le serviría para imitarla al más puro estilo clasicista. Por otro lado, recordemos que el influjo de Garcilaso e, incluso, de Luis de Góngora está presente en esa composición que presenta un estilo claramente petrarquista y que contrasta de forma muy interesante con los sonetos anteriores.

4. CONCLUSIONES

Una vez vistos algunos de los textos quevedianos que tratan del mito de Apolo y Dafne, es visible la diversidad de interpretaciones y deformaciones que se pueden producir en un mito dependiendo de la época y del autor.

Los autores del Renacimiento proponen una visión mucho más fiel a las *Metamorfosis* de Ovidio, puesto que las características de esta etapa artística pretenden recuperar la tradición clásica como símbolo de erudición. De esta forma, podríamos

¹² Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, edición y traducción de Vicente López Soto, Editorial Bruguera, Barcelona, 1972.

¹³ Ver versos 71-75.

afirmar que *La Fábula de Apolo y Dafne* que compone Quevedo sigue la estela garcilasiana del Renacimiento, más fiel a la iniciada por el poeta latino Ovidio y la tradición petrarquista del tema amoroso.

El Barroco, por el contrario, permitió una menor rigidez y retomar otros modelos clásicos como la sátira que será clave. En el autor que nos ocupa, quien verá en el mito de Apolo y Dafne la historia perfecta para ironizar sobre la sociedad de su tiempo y mostrarnos a Dafne como una ramera.

Todos estos textos, de una u otra forma, tiene un carácter moralizador y didáctico en torno al amor, a la sociedad o al dinero. Dependerá del autor y del momento en el que sea escrito el texto.

Aun así, la finalidad del mito en el *copus* tratado anteriormente coincide en su carácter moralizador: Ovidio lo glorifica y Quevedo lo utiliza como escabeche o lo llora, proponiéndose así diversos puntos de vista igual de válidos para el poeta madrileño.

Además, este mito resultó muy productivo durante los Siglos de Oro en otros ámbitos literarios. Ejemplo de ello fue la zarzuela titulada *Apolo y Dafne* de Sebastián Durón y Juan de Navas, datada a finales del siglo XVII, de la que no contamos el libre original, pero sí el arreglo musical. Otros ejemplos, en este caso de obra teatrales, son tres obras de Calderón de la Barca tituladas *El laurel de Apolo*, *Apolo y Clímene* y *El hijo del Sol, Faetón*.

En definitiva, el mito de Apolo y Dafne resultó muy productivo en la lírica de los Siglos de Oro, ya que contaba con una gran plasticidad y era del gusto de los poetas para poner en relevancia tanto sentimientos amorosos como situaciones de la sociedad de su tiempo, aunque fue Francisco de Quevedo quien mejor supo adaptar la versión clásica a su momento, proponiendo dos visiones muy diferentes de un mismo *topos*.

5. BIBLIOGRAFÍA

a.

- **Alborg, J.L.**, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972.
- **Álvarez Barrientos, Joaquín**, «Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo: Un comentario», *Revista de literatura*, tomo 46, nº92, pp. 57 – 81.

b.

- **Benegassi y Luján, José Joaquín**: *Poesía líricas y joco-serias*. Madrid, 1743.

c.

- **Cacho Casal**, Rodrigo: “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”. University of Cambridge. *Criticón* 100, 9-26, 2007.
- **Casares**, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española*; Barcelona, Ediciones Gustavo Gili, 1999.
- **Castro Jiménez**, M^a Dolores: *Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento*. <file:///C:/Users/NACH/Downloads/3854-3941-1-PB.PDF>
- **Colón**, I.- Ponce, J: *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*. Madrid, 2003.
- **Cossío**, José María: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Akal, 1962.

d.

- **Díez de Revenga**, Francisco Javier: *La tradición áurea. Sobre la recepción del siglo de oro en poetas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

e.

- **Egido**, Aurora (coord.): *Política y Literatura*; Zaragoza, 1988.
- **Egido**, Aurora: “La escritura viva en la poesía de Quevedo” en *La voz de las letras en el Siglo de oro*; Madrid, Abada Editores, 2003.
- **Escobar Borrego**, Francisco Javier, «El tema de Apolo y Dafne en Garcilaso de la Vega: paralelos pictóricos», *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, N^o 2, 2001, pp. 223 – 238.
- **Estébanez Calderón**, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999.

g.

- **Gil Fernández**, Luis: *Panorama social del humanismo español*, Madrid, Tecnos, 1997.
- **Green**, Otis Howard (1969):. *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón*, Madrid: Gredos. 4 vols.
- **Grimal**, Pierre: *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1965.

- **Guerrero Salazar**, Susana: *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*. Universidad de Málaga, 2002.
- h.**
- **Highet**, Gibert; *La tradición clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- j.**
- **Jones**, O: *Historia de la Literatura Española. Siglo de Oro: prosa y poesía*; Barcelona, Ariel.
- l.**
- **Lapesa**, Rafael: *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 1981.
 - **Lida**, María Rosa: *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975.
 - **López Férez**, J.A. (Ed.): *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Ediciones clásicas, 2006.
 - **López Gutiérrez**, Luciano, «Posibles ecos de Luciano en Quevedo. La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 20, 2002. Pp. 197 – 212.
- m.**
- **Maldonado Araque**, Javier, «Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: del mito al antimito y su lógica productiva», *Florentina iliberritina, revista de estudios de antigüedad clásica*, universidad de granada, nº21, 2010. Pp. 215 – 226.
 - **Millás Vallicrosa**, José María: *Literatura hebraico-española*. Barcelona: Labor, 1973.
- o.**
- **Ovidio Nasón**, Publio, *Metamorfosis*, edición y traducción de Vicente López Soto, Editorial Bruguera, Barcelona, 1972.
- q.**
- **Quevedo**, Francisco de; *Poemas Escogidos*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid, Castalia, 1989.
 - **Quevedo**, Francisco de; *Poesía original*; Barcelona, Planeta, 1971.

r.

- **Rico Vedú**, José: *La lírica del Barroco. Introducción a Góngora*, Madrid, UNED, 2004.
- **Romojaro**, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Anthropos, Rubí, 1998.

s.

- **Salazar Rincón**, Javier: *Sobre los significados del Laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro* <file:///C:/Users/NACH/Downloads/sobre-los-significados-del-laurel-y-sus-fuentes-clasicas-en-la-edad-media-y-el-siglo-de-oro-0.pdf>
- **Seznec**, J: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.

v.

- **Vega**, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, Crítica, Barcelona, 1995.
- **Vega**, Garcilaso de la, *Obras completas con comentario*, edición crítica de Elias L. Rivers, Castalia, Madrid, 1981.

y.

- **Ynduráin Muñoz**, Domingo: *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra, 1994.