



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LA TRANSFORMACIÓN POÉTICA DEL MITO DE DAFNE Y APOLO EN
POEMAS DE GARCILASO, LOPE Y QUEVEDO

Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura Hispánica que
presente el Bachiller:

JUAN HUMBERTO CALDERÓN BAIOCCHI

ASESOR: EDUARDO HOPKINS

LIMA, 16 DE MAYO DE 2011



La transformación poética del mito de Dafne y Apolo
en poemas de Garcilaso, Lope y Quevedo



INTRODUCCIÓN

El mito y lo inexplicable

El trabajo que se presenta a continuación tiene como eje conductor el análisis del trabajo poético del mito¹ de Dafne y Apolo en poemas de Garcilaso de la Vega, Lope de Vega y Francisco de Quevedo. No obstante, consideramos pertinente en esta introducción realizar una breve presentación del mito en su fuente original²: la Metamorfosis de Ovidio³. Este largo poema, escrito aproximadamente hacia el año 8 a.C., se propone como una Historia del Mundo desde sus orígenes hasta la transformación en estrella del alma de Julio César. En esta Historia desfilan más de doscientos cincuenta narraciones de corte mitológico y, entre ellas, se encuentra el relato que tiene como protagonistas a la ninfa Dafne y al dios Apolo, llamado también Febo en su versión romana⁴.

Esta historia, contenida en el Libro Primero del poema, nos narra el primer amor de Febo, el cual, nos dice la historia, “no fue producto del ciego azar, sino de la violenta cólera de Cupido” (Ovidio, 25). La historia comienza justo después de haberse narrado la victoria de Febo sobre la serpiente Pitón,

¹ Partimos, al igual que Rosa Romojaró, autora del libro Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro, de la concepción de mito como relato que se transmite por la tradición y se guarda en la memoria de los pueblos, de génesis prehistórica y de verdad indemostrable, referente a los dioses o personajes y hechos cercanos a ellos, que ha servido a las civilizaciones como explicación y sentido del mundo circundante. (9)

² En su comentario del soneto XIII de Garcilaso, Francisco Sánchez de las Brozas, El Brocense, nos indica que esta composición toma como modelos al relato ovidiano y a la canción XXIII del Canzoniere de Petrarca. Posteriormente, Garcilaso se sumará como modelo a imitar en la tradición posterior que trabaje poéticamente el mito de Dafne y Apolo. Además, María Dolores Castro Jiménez, dentro de su estudio acerca de la presencia del mito en la Edad Media y el Renacimiento, indica que la Metamorfosis será la “fuente única para todas las recreaciones posteriores de la transformación de Dafne” (193)

³ Existen otras versiones clásicas del mito, con mayor o menor desarrollo, que no abordamos aquí por haber sido desconocidas por los poetas españoles o por haber estos privilegiado a Ovidio. Estas son: Pausanias, Partenio de Nicea, Tebaida de Estacio, Luciano, Filóstrato, entre otros. (Castro, 186-190)

⁴ En el Diccionario de mitología griega y romana de Pierre Grimal, se encuentra la siguiente aclaración: “Febo, el Brillante, era epíteto y, a menudo, nombre de Apolo. No obstante, en latín, este dios es llamado Febo solamente. (195)

monstruo maligno de fuerzas interminables. Febo, orgulloso de su hazaña, se encuentra con Cupido y se burla de él al afirmar su superioridad en el uso del arco y la flecha, dominio que le permitió lograr la victoria sobre la bestia. En respuesta a esto, Cupido, humillado, lanza esta amenaza: “Aunque tu arco atravesase todo lo demás, el mío te va a atravesar a ti, y en la misma medida en que todos los animales son inferiores a la divinidad, otro tanto es menor tu gloria que la mía” (Ovidio, 26). En este pasaje, además de vaticinarse la venganza de Cupido sobre Apolo, reconoce Amor su inferioridad frente a su contrincante, es decir, la existencia de una jerarquía divina en la que él se encuentra por debajo del dios. No obstante, con sus flechas de amor, él puede invertir esta jerarquía y levantarse en su victoria por encima de Febo. Nos cuenta la historia que esto lo hace disparando dos dardos de distinto efecto; el uno hace huir al amor y el otro lo produce. Este último fue el que clavó a la ninfa del Peneo⁵ [Dafne], mientras que con la otra hirió hasta la médula a Febo después de atravesarle los huesos. Queda entonces Febo enamorado y Dafne huye hasta del nombre del amor, y se complace en las espesuras de las selvas, émula de la virginal Febe⁶ (26). Muchos la pretenden pero ella rechaza a todos y, libre de marido, al que no soportaría, recorre los pasajes más solitarios del bosque desdeñando saber qué es el lazo conyugal. Y así se lo pide a su padre: “Concédeme, padre mío querido, poder disfrutar de una

⁵ Autores como Estacio, Luciano, Pausanias, Filóstrato, Paléfato, Servio y Nono colocan a la ninfa como hija del río Ladón y sitúan el pasaje mítico en la región de la Arcadia. Por otra parte, Filarco y Partenio de Nicea la colocan como hija del río Amiclas y sitúan el pasaje dentro de la región de Laconia. (Castro, 188-189)

⁶ Al parecer, se refiere a una de las hijas de Helio, pues Febe, la Brillante, hija de Urano y Gea, casó con Ceo y le dio dos hijas. A su vez, una de las hijas de Leucipo, también llamada Febe, es esposa de Pólux. (Grimal, 195). Como Helíade, cumple un papel en la leyenda de Faetonte. Las hijas de Helio y de la oceánide Climene son hermanas de Faetonte; se llaman Mérope, Helia, Febe, Eteria y Dioxipe (o Lampetia). Cuando su hermano fue alcanzado por el rayo de Zeus y cayó en el río Erídano, las Helíades lo lloraron en sus márgenes y fueron transformadas en álamos. Contábase también que su metamorfosis era un castigo por haber dado a su hermano Faetonte el carro y los caballos del Sol sin permiso de Helio, provocando con ello catástrofes. (Grimal, 193)

virginidad perpetua; también a Diana⁷ se lo concedió su padre” (26-27). Se efectúa aquí un paralelo relevante: Diana y Dafne son dos figuras femeninas cuyos padres, Júpiter y Peneo, les concedieron el don de la virginidad⁸.

Aquí, realizada dicha comparación, aparece resaltado un rasgo importante dentro de la caracterización de Dafne: el afán de perpetuar su virginidad. Dafne es, así, una ninfa bella, pretendida por muchos, pero desdeñosa en cuanto quiere mantenerse intocada. Es amada pero repudia el amor y es ese repudio el que configura su pureza. Es a la vez deseada e inalcanzable. Y esto causaba una sensación de angustia en Apolo: “Así se quemaba su corazón entero y con sus esperanzas alimentaba un amor estéril” (27). Sueña con peinar aquellos cabellos que caen sin aliño. Arde en deseo: “Ve sus ojos que resplandecen como ascuas y semejantes a estrellas, ve su boca, que no basta con ver; se extasía con sus dedos y manos, con sus brazos y con sus antebrazos desnudos en más de la mitad; y las partes ocultas las supone mejores aún” (27). Vemos aquí también la selección de ciertas partes del cuerpo que sirven para caracterizar la belleza de la ninfa: cabello, ojos, boca, dedos, manos, brazos y antebrazos. Como se puede notar, son estas partes las que son claramente beneficiadas por la alta cultura para designar la belleza. El mito funda, entonces, en el recorrido que haremos en la poesía del Renacimiento y Barroco español, un prototipo de belleza, definido por ciertas cualidades. Se clausurarán aquellas “partes ocultas” de Dafne. A su vez,

⁷ Diana es la diosa itálica y romana identificada con Ártemis (Grimal, 136). A su vez, Ártemis permaneció virgen, eternamente joven, y es el prototipo de la doncella arisca, que se complacía solo en la caza. Como su hermano, Apolo, va armada de un arco, del que se sirve contra los ciervos –a los cuales persigue a la carrera- y también contra los humanos. Hacíase, asimismo, de Ártemis la protectora de las Amazonas, guerreras y cazadoras como ella y, como ella, independientes del yugo del hombre. (Grimal, 53-54)

⁸ Siguiendo esta lógica relacional de personajes míticos, María Dolores Castro, en su exhaustivo estudio “Presencia del mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, señala que Dafne comparte ciertas características con otras ninfas de la Metamorfosis: Siringe, Calisto, Aretusa, Atalanta. Los puntos en común serán: belleza singular y voto de castidad, enamoramiento por parte de un dios, persecución y fuga fruto de la imposibilidad de dicho amor, y metamorfosis final de las ninfas, Dafne y Siringe en planta y Aretusa en río. (196)

también se consolida una imagen frágil y desvalida de la mujer. Recuerda María Dolores Castro que “la ninfa huye como la cordera del lobo, la cierva del león, las palomas del águila. Apolo se preocupa de que pueda caer o de que las zarzas hieran sus pies” (191). Se desprende de esta escena la figura del amante como predador y la de Dafne como presa que huye. Esta metáfora reafirma claramente el carácter salvaje y violento del deseo que embarga al perseguidor. Por otra parte, a Apolo lo embarga la desesperación del deseo y, asimismo, la preocupación porque su ninfa se hiera con la persecución. Aquí comienza a despuntarse el carácter contradictorio del deseo erótico, de protección y posesión, que se desarrollará en los pasajes siguientes.

Al no poder alcanzarla, Apolo pronuncia sus lamentos: “Ninfa, por favor, Peneide, detente; no soy un enemigo que te persigo: deténte, ninfa. (...) El amor es el motivo que tengo para seguirte. ¡Desgraciado de mí!”. (27) En su desesperación apela a su condición de dios, su situación de superioridad:

Pero entérate de a quién gustas; no es un habitante del monte, no soy un pastor, no un ser repelente que guarde aquí vacas o rebaños de ovejas. (...) A mí me obedecen como esclavas la tierra de Delfos y Claros y Ténedos y la residencia real de Pátara; Júpiter es mi padre; por mediación mía se revela tanto lo que será como lo que ha sido y lo que es; gracias a mí suena el canto en armonía con las cuerdas. Infalible es mi flecha, desde luego, pero hay una que lo es aún más que la mía y que ha causado una herida en mi corazón antes intacto (27 -28).

La superioridad del dios, no obstante, hace más grandiosa la victoria del amor: “Invento mío es la medicina, en todo el mundo se me llama auxiliador, y el poder de las hierbas me está sometido. ¡Ay de mí, porque ninguna medicina es capaz de curar el amor, y no sirven de nada a su señor las artes que sirven a todos los demás!” (28) El amor es, entonces, una herida y a la vez una enfermedad. Ni su condición misma de ser dios, ni siquiera ser dios de la medicina, lo salva de él. Tampoco lo redime el hecho de ser el más feroz guerrero: es por él que se dan las revelaciones del destino, pero es incapaz de vencer su propio hado. En esos momentos, mientras pronuncia su discurso, Dafne emprende su huida y, dejándole con la palabra en la boca, “aun le parecía agradada”. Es más, Apolo sentía que “con la huida aumentaba su belleza” (28). Es esta la parte más oscura del mito: la parte que escapa a la lógica, a nuestra forma clara y distinta de entender las acciones. ¿Cómo es que huyendo aumenta su belleza? ¿No debería aumentar su belleza el tenerla: su presencia, no su ausencia? Esto escapa a toda lógica: el deseo se construye sobre la ausencia de la amada. Cupido da a la vez el amor y el obstáculo a su consumación, el deseo y su imposibilidad. Es, entonces, el obstáculo el que acrecienta el deseo. ¿El objeto del deseo no es Dafne sino el deseo mismo: Apolo no ama a Dafne sino al amor? Esta es la “verdad” del mito, lo inexplicable, expresada en forma narrativa. Esto se entiende claramente si tomamos en cuenta la definición de “mito” que Carlos García Gual ofrece en su Introducción a la mitología griega:

el mito es, ante todo, una forma de expresar, comprender y sentir el mundo y la vida, diversa de la representación lógica. Se trata de otro tipo

de lenguaje, más emotivo y colectivo, pletórico de imágenes y símbolos, que expresa algo que no puede traducirse en los signos arbitrarios de la lengua corriente. En los mitos queda reflejada de manera intraducible una experiencia primordial y religiosa de la existencia (...) El pensamiento mítico nos propone una serie de imágenes que no sólo se dirigen al entendimiento, sino también a la fantasía y la sensibilidad (240).

Asimismo, cuando está Apolo por alcanzar a Dafne, esta se convierte en árbol⁹: “Aun así sigue Febo amándola, y apoyando su mano en el tronco percibe cómo tiembla aún su pecho por debajo de la corteza creciente; y estrechando en sus brazos las ramas, como si aun fueran miembros, besa la madera; pero la madera huye de sus besos” (29) Y en el mismo momento que culmina esta transformación¹⁰, Apolo se consagra a su adoración. El cuerpo de Dafne se vuelve intangible, es decir, deja de ser cuerpo como tal y pasa a ser una “idea”, una pulsión que se acepta como tal al dejar de tener un correlato objetivo. Se opera una abstracción en cuanto el deseo se vuelve una devoción y Dafne se eleva a la condición de numen al cual adorar. Llevar hojas del laurel consigo será el signo de su religión: “Está bien, puesto que ya no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrán mi cabellera, mi cítara, mi aljaba.” (29) Asimismo, del mismo modo que los cabellos del dios permanecen

⁹ Paléfato y Servio plantean en sus relatos una posibilidad alternativa: la desaparición de la ninfa, producida en ambos casos por la intervención de la Tierra, la que, abriéndose, recibe a la ninfa en su interior, de donde hace surgir en su lugar un laurel. Higino, por su parte, parece mezclar ambos finales: La Tierra se abre acogiendo a la ninfa y metamorfoseándola en laurel. (Castro, 193)

¹⁰ En el mismo artículo, María Dolores Castro afirma que la fuente ovidiana se erigirá como la fuente única para todas las recreaciones posteriores de la transformación de Dafne. (193)

jóvenes las hojas del laurel no morirán¹¹. Este mito expone a través de una construcción narrativa una dinámica detallada del amor. Este nace por efecto de un agente externo al individuo mismo, es decir, no nace de él, sino que es fruto de una invasión, de una posesión extraña. Luego, este amor triunfa por encima de todo y de todos: su fuerza avasalladora no distingue entre individuos de distinta clase y, es más, su victoria es más gloriosa en cuanto es menos esperada, es decir, en cuanto más orgulloso es el sujeto o en cuanto más se resista a sus embates. Asimismo, se dispone el amor como un agente que trastorna la voluntad del sujeto, que lo subyuga al ondular de sus emociones violentas. Por otra parte, el obstáculo es el aliciente del amor. La falta de su consumación tan solo lo intensifica. La imposibilidad no es su anatema sino su finalidad. Por último, el amor eleva al amado a una posición más allá de él mismo, más allá de la realidad, lo que nos lleva a pensar que lo anterior es solo un ritual de iniciación dentro de una, por así decirlo, religión. Si bien se parte del amor de un cuerpo y de un sujeto, lo siguiente es la consecuente abstracción de lo terreno en favor del nacimiento de un cuasi-dios, sin voz y sin cuerpo, tan intangible como el árbol del laurel.

Una vez fijadas las coordenadas del relato mítico y sus características, se tratará en adelante de revisar cómo es que las manifestaciones posteriores se apartan de o reelaboran la estructura inicial del mito, no sin antes observar que un mito es un aparato simbólico en cuanto reúne una serie de signos y conforma con ellos una narración que intenta ilustrar aspectos inexplicables de la realidad (como el poder erótico de la postergación y la configuración del

¹¹ Fulgencio menciona solo que Apolo tomó el laurel bajo su tutela. Servio, por su parte, afirma lo mismo y añade que Apolo le otorga, por haber conservado su virginidad, el don de permanecer siempre verde. (Castro, 194)

deseo con la base en la ausencia). De esta manera, se puede afirmar con Dennis de Rougemont lo siguiente:

“Un mito es una historia, una fábula simbólica, simple y patente, que resume un número infinito de situaciones más o menos análogas. El mito permite captar de un vistazo ciertos tipos de *relaciones constantes* y destacarlas del revoltijo de las apariencias cotidianas.” (19)

Resulta patente (y lógica), entonces, la reelaboración de este mito en distintas tradiciones y culturas, en todas las artes y en todas las épocas. Así, la “verdad” del mito, su valor esencial, se refuerza, se re-contextualiza, se refuta, se parodia, se relativiza, etc. Los casos que escogimos para el análisis, entre muchos otros posibles, pretenden ilustrar una hipótesis concreta: la materialización de lo abstracto en el paso del Renacimiento al Barroco.

PARTE PRIMERA

Garcilaso y la introducción del petrarquismo

La primera reelaboración que estudiaremos de nuestro mito se da tanto en el Soneto XIII como en la Égloga III del poeta toledano Garcilaso de la Vega. Sus obras fueron publicadas juntas con las de su compañero y amigo Juan Boscán¹² bajo el título de Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega en Barcelona en 1543, casi siete años después de su muerte. No obstante, estas tuvieron tanto éxito entre los lectores que hacia 1569 se editaron solas. Posteriormente, el erudito catedrático de Retórica de la Universidad de Salamanca, Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, preparó en 1574 una edición enmendada, con notas humanísticas sobre fuentes clásicas e italianas y con seis sonetos y cinco coplas que no se encontraban en ediciones anteriores¹³. Por su parte, en 1580, el poeta sevillano Fernando de Herrera realizó una erudita edición con enmiendas y anotaciones interesantes para la poesía de Garcilaso¹⁴; esta edición contiene todo un curso de teoría poética. Estas dos ediciones comentadas resultan relevantes para el

¹² Según dicta la tradición, Boscán encuentra en Granada en 1525 al embajador veneciano Andrea Navagiero y sostiene con él una conversación decisiva para la poesía española, pues en ella Navagiero anima a Boscán a ensayar «en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia» (...) Son las innovaciones traídas de Italia: la canción, el soneto, el terceto, la octava rima, la rima interna, la lira y el verso suelto. A Garcilaso se debe el triunfo definitivo de estas formas. (Burrell, 19-20)

¹³ Esta información es extraída del capítulo “Anotaciones del Brocense (1574) y Fernando de Herrera (1580) a la poesía de Garcilaso de la Vega” del libro Historia de la crítica literaria de David Viñas. Dice el autor: “El título de esta obra es el siguiente: *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez, Cathedrático de Rethorica en Salamanca*. La edición está pensada como un manual para las clases. El éxito es inmediato: se harán múltiples reimpresiones. Hay que destacar la importancia de este hecho: un poeta que ha muerto en 1536 es comentado en 1574 -38 años después- como si de un clásico se tratara. De hecho, el Brocense podía hablar en sus clases de la poesía de Garcilaso tras haber comentado la de Virgilio, por ejemplo.” (148)

¹⁴ Acerca de este punto, afirma Viñas: “Las digresiones son continuas en la obra, de acuerdo con lo que era habitual en la *historium cognitio*, una de las dos partes tradicionales (junto con la *verborum interpretatio*) de la *enarratio*. Así, como sabe que tendrá que comentar varios sonetos de Garcilaso, Herrera aprovecha para deslizar toda una poética del soneto. Lo mismo hace con la oda, la elegía, la égloga o la estancia. Y cuando aparece por primera vez la palabra «amor» aprovecha para hablar de todas las teorías sobre el amor que conoce, especialmente de la versión neoplatónica, pues sabe que son varios los poemas garcilasianos que deben ser interpretados a la luz de esta filosofía.” (148)

análisis de nuestro tema porque demuestran el éxito del poeta dentro de los círculos eruditos: el Brocense alternaba, para exponer tropos poéticos, versos de Garcilaso con versos de Virgilio en sus clases, mientras que Herrera utilizó para comentar a Garcilaso el molde de la *enarratio poetarum*, modelo de comentario de los textos clásicos. Garcilaso se convierte, de esta manera, en un poeta que genera admiración no solo entre los estudiosos, sino también entre las nuevas generaciones de poetas¹⁵. Será considerado, durante toda la Edad de Oro española, “el Príncipe de los Poetas Castellanos” y como tal fundará un modelo a seguir dentro de la poesía renacentista y barroca española. Es innegable, entonces, una vez canonizado, que sea el referente infaltable de las reescrituras posteriores del mito que tratamos de analizar: tanto Lope y Quevedo lo imitarán con resultados distintos¹⁶.

Nos encontramos, entonces, en coordenadas culturales diferentes. Dieciséis siglos después, el mito es ahora material poético y, en cuanto tal, es un instrumento sujeto a reescritura, un símbolo a la vez vacío y lleno: un signo que, sin abandonar su significado, vuelve a ser significativo para articular un nuevo signo. De esta manera, el mito como tal dejará de cumplir su función primordial sagrada o divina y pasará a cumplir una función literaria¹⁷, un

¹⁵ David Viñas, en el estudio ya citado, afirma lo siguiente acerca de la canonización de Garcilaso por parte de sus comentaristas: “el Brocense y Herrera coinciden en su intención de señalar la gran erudición de Garcilaso, puesta de manifiesto al imitar con gran habilidad a los poetas grecolatinos y a los italianos. Es decir, ambos defienden el principio fundamental de la imitación poética y ambos creen que Garcilaso es el modelo ideal para ser imitado” (151)

¹⁶ Resulta importante, para comprender este fenómeno a cabalidad, recoger la siguiente declaración: “La doctrina de la imitación de modelos presenta en el Renacimiento unas características peculiares. Para empezar, se siente la imitación como necesidad, no como una mera copia o plagio. Es decir, se considera que nadie puede ser un buen poeta si no imita a los antiguos.” (Viñas, 147)

¹⁷ Acerca de esto, José María de Cossío, en su libro *Fábulas mitológicas en España*, afirma lo siguiente: “Antes del Renacimiento las enseñanzas de las fábulas mitológicas se consideraban como lecciones de la historia; la Edad Media creía en la verdad histórica de estos personajes míticos y trataba de explicar sus sucesos alegóricamente, cuando era excesivo admitirles como sucedidos. Lo prueba que les mezclaban con personajes históricos, no de otra manera que Don Quijote, en memorable discusión con el canónigo, situaba en el mismo plano histórico al Cid que a Amadís de Gaula o cualquier caballero de su caterva. El Renacimiento sabe que todo son ficciones y por curiosa paradoja, ha de utilizarlos como protagonistas de fábulas apologetas y se complace en narrar sus hechos sin aludir a su falta de realidad histórica. (82)

cometido o misión determinada dentro del texto en el que esté inmerso. Como afirma Rosa Romojaro, al definir la elaboración del mito por parte de los poetas áureos, “la función del mito convierte el *signo mítico* (mito) en *signo literario* (mito literario)” (9). De esta manera, el mito clásico, cultural, heredado, denotativo de un plano referencial externo, al hacerse *signo literario*, se convierte en connotativo de una cosmovisión personal (Romojaro, 12). Es por eso que en este caso, el de Garcilaso, como ya lo hemos hecho con la fuente original, no debemos olvidar cuáles son los cuestionamientos que nos planteamos si concebimos al mito como una estructura simbólica abierta a nuevos significados: ¿cuál es la representación de la amada y de la mujer en general?, ¿cuál la representación del amante?, ¿cuál es la representación del amor o, en todo caso, del deseo?

Para responder a estas preguntas no solo debemos acudir al texto sin más, sino también a los factores que determinan su configuración, sobre todo la bien sabida influencia de la lírica petrarquista o italianizante¹⁸. Será necesario, de cualquier manera, la exposición minuciosa de este determinante ya que la lírica petrarquista es, efectivamente, la elaboración poética del amor cortés. Sobre este punto, el estudioso Elías Rivers, editor de Obras completas con comentario de Garcilaso, dice:

Sus temas fundamentales pertenecen a la tradición literaria que se estableció en Europa con la poesía de los trovadores (las coplas). Esta

¹⁸ Consuelo Burrel, encargada de la edición de Poesía castellana completa de Garcilaso afirma: “Ya hemos dicho que Menéndez y Pelayo indica que desde fines del siglo XV la tendencia de los espíritus se encaminaba fatalmente a Italia. Aun antes con micer Francisco Imperial y el Marqués de Santillana inicióse esta tendencia. El último, con los cuarenta y dos *Sonetos fechos al itálico modo*, inició la aclimatación de esta forma poética en nuestra literatura. Torpe es el endecasílabo de estos poetas. En el siglo siguiente todavía titubeará Boscán, pero con Garcilaso se hace melodía perfecta y se impone definitivamente en nuestra patria.” (19)

tradición del amor cortés, tal como se desarrolló en España, era aguda y conceptista, cortesana más bien que sentimental. La dama hermosa y cruel suele ser, por supuesto, la figura central, enmarcada siempre por la abnegada, o a veces rebelde, actitud del poeta amante que se desvive (29)

El tema, entonces, es recogido de la poesía trovadoresca; no obstante, su tratamiento devela una deuda con la lírica del poeta Francesco Petrarca. A propósito de esto, Consuelo Burrell, encargada de editar la Poesía castellana completa de Garcilaso, afirma que el toledano, como poeta humanista, que compuso versos en latín, rindió cultos a los clásicos. Virgilio, Horacio, Ovidio se cuentan entre sus devociones. Italia –faro espiritual del Renacimiento-, en la cual pasó la época más intensa de su vida, cuya lengua dominó y a cuyos poetas trató, tenía que atraerlo. Y sobre todo, «el claro fuego del Petrarca», modelo de toda la lírica europea de entonces. (22,23) Así, el petrarquismo, fruto de la influencia de la obra de este poeta, fue una poderosa corriente de inspiración lírica que se esparció por toda Europa durante el Renacimiento. Esta lírica tiene como fundamento una nueva filosofía del amor influida por el platonismo. En su Canzonere, su obra más difundida, el poeta toscano relata la historia sentimental de su amor por la dama describiendo una evolución de lo sensual a lo espiritual. Su musa, Laura, se eruirá en la tradición occidental como paradigma de la amada en la lírica amorosa. Para reforzar este punto es necesario recoger aquí lo dicho por María Dolores Castro:

Laura tiene todas las características de la *domina* del *Dolce stil novo*, la *donna angelicata*: de dulce rostro, pero altiva y fría y distante, a quien se aprecia por los ojos, la boca, los cabellos (siempre rubios) y las manos. A través de Petrarca, Dafne adquiere las características del ideal de mujer renacentista que se suman a la esquivez propia de la ninfa que se ajusta al tema, constante renacentista, del amor inaferrable (210).

Ella es una amada distante, a la que nunca alcanza a poseer el poeta, impulsora de un deseo sin satisfacción; no obstante, es este amor cubierto bajo la categoría de un amor descarnado, pero también tormentoso para el poeta. La tendencia al amor espiritual se intensifica a medida que avanza el poemario y pasamos a los poemas dedicados a la Virgen María, receptora del arrepentimiento y fuente de salvación, a la vez que madre consoladora. El poemario, a su vez, está dividido en dos partes: rimas en vida de Madonna Laura y rimas tras la muerte de Madonna Laura. Se va pasando, conforme avanza el poemario, de un amor que produce enfermedad en el sujeto (por su imposibilidad) a un amor que llena de paz y plenitud en la verdadera Madonna (la Virgen). Amor cortés y amor platónico, dentro de la amalgama del petrarquismo, serán los grandes referentes del poeta toledano. Además, se debe tomar en cuenta que la elaboración del mito por parte del poeta toscano, según María Castro Jiménez, constituye la primera vez en que este mito es utilizado de una forma subjetiva, utilización nueva frente a los usos moralizantes anteriores a él. (212)

Por otra parte, Petrarca efectuará alusiones unas veces al mito de Dafne como Laura, otras como símbolo del laurel, gloria de los poetas y lo hará en dos

obras: la Égloga III del Bucolicum Carmen y las constantes menciones en el Canzoniere. En el primer caso, Petrarca se identificará con el poeta Stupeus, quien se enamora de la ninfa Dafne. Al igual que en el relato ovidiano, esta huirá de sus ruegos. Ella tratará de disuadirlo y, al no poder hacerlo, se detendrá para indagar el origen y los motivos de su amor. Stupeo, entonces, revivirá la primera vez en que vio a la ninfa. Finalmente, al no poder corresponder a su amor, la ninfa le invita a que cante los poemas que le ha inspirado y Stupeo comienza sus alabanzas al laurel. Dafne, conmovida ante sus versos, lo lleva hasta el Capitolio y allí, con sus propias manos, le ofrece la corona de laurel. En el segundo caso, a lo largo de la poesía amorosa del Canzoniere es donde se encuentra la fusión mítica de Petrarca en Apolo. (Castro, 208- 210)

En cuanto al amor cortés, este es propuesto por el teórico Slavoj Zizek, en su artículo “El amor cortés o la mujer como Cosa”, como una paradigmática manifestación de la sociedad feudal en cuanto lleva implícita una relación de poder en la cual la amada se eleva sobre el amante para convertirse en su “señora”. Dice Zizek: “La relación del caballero con la Dama es así la relación del sujeto-siervo, vasallo, hacia su Amo-soberano feudal que lo somete a pruebas insensatas, descabelladas, imposibles, arbitrarias y caprichosas.” (218) La inversión operada en el mito, el triunfo de Cupido sobre Apolo, se ve claramente aquí: el amor ha sometido al amante y la amada se mantendrá como un ente intangible que solo se manifestará para anunciar los castigos. Efectivamente, es este último rasgo, el castigo, el que se acentuará en el poema de Garcilaso, presentado a continuación.

Soneto XIII

A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraba;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían.

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban:
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
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 porque lloraba!

En este soneto, la elaboración poética no se centra en los preliminares del mito sino en su episodio central: la transformación de Dafne en laurel. Así, el yo poético describe a la vez la metamorfosis y el dolor de Apolo frente a ello. El tema de la imposibilidad del amor sigue latente. Así, el mito mantiene su vigencia siglos después. No obstante, el trabajo de Garcilaso no deja de ser

una elaboración en cuanto aumenta significación al mito. Los cuartetos nos ofrecen una descripción del momento exacto de la transformación del pasaje mítico, una écfrasis, de carácter plástico evidente, lo cual devela la postura de Garcilaso frente al mito: distancia y respeto. El autor asume el papel de espectador visual de estos relatos y desde esa postura los comenta. Es precisamente ese comentario, en los tercetos, lo estrictamente nuevo en el camino de la representación. En primer lugar, se incorpora el llanto del dios, lo cual lo hace mucho más humano. En segundo lugar, este llanto mismo hace crecer la planta del laurel. Es decir, el alejamiento de su amada se puede incrementar aún más a fuerza de su dolor: las lágrimas, como consecuencia de la imposibilidad del amor, hacen crecer dicha imposibilidad. He aquí el aporte de Garcilaso: la asimilación de la “verdad” del mito y su exacerbación poética. Se asumen las contradicciones implícitas del mito y se las enuncia sin más. No hay salida para el amante, al cual ni siquiera le es permitido su dolor. Es este su castigo: la imposibilidad que crece. Esta imposibilidad también obtiene una elaboración poética en Égloga III. En esta composición de largo aliento, cuatro ninfas relatan las historias de amores desgraciados como el de Orfeo y Eurídice, los amores de Venus y Adonis, la fábula de Apolo y Dafne y la muerte de la ninfa Elisa, la cual llora desconsoladamente Nemoroso. El fragmento correspondiente a la elaboración del mito que nos interesa es el siguiente:

Dinámene no menos artificio
mostraba en la labor que había tejido,
pintando a Apolo en el robusto oficio
de la silvestre caza embebecido.

Mudar presto le hace el ejercicio
La vengativa mano de Cupido,
Que hizo a Apolo consumirse en lloro
Después que le enclavó con punta de oro.

Dafne, con el cabello suelto al viento,
Sin perdonar al blanco pie corría,
Por áspero camino tan sin tiento
Que Apolo en la pintura parecía
Que, porque ella templase el movimiento
Con menos ligereza la seguía;
Él va siguiendo, y ella huye como
Quien siente al pecho el odioso plomo.

Mas a la fin los brazos le crecían
Y en sendos ramos vueltos se mostraban;
Y los cabellos, que vencer solían
Al oro fino, en hojas se tornaban;
En torcidas raíces se extendían
Los blancos pies y en tierra se hincaban;
Llora el amante y busca ser el primero,
Besando y abrazando aquel madero.

Este fragmento se permite abarcar un poco más la trama relatada en Ovidio¹⁹. En la primera estrofa, se describe a Apolo cazando y a Cupido vengativo con sus flechas de oro para el dios y de plomo para la ninfa. Aquí se mantiene el relato ovidiano aunque no se menciona el por qué de la próxima venganza de Cupido ni tampoco la derrota de la serpiente. No obstante, la tarea de cazar, metafóricamente, alude a la superioridad del dios, a su fuerza sobrehumana. Luego, producto de la fuerza avasalladora de Amor, de cazar pasa a llorar. Sucede a una actividad que demanda fuerza y valentía, la caza, el llorar, el ser débil y estar desamparado en el dolor. Esto es lo que enfatiza la primera estrofa. El poder del amor se impone ante el más fuerte (el dios que caza) y lo hace sufrir. La segunda estrofa describe a Dafne huyendo como en Ovidio “con el cabello suelto al viento”, desesperada (“sin perdonar al blanco pie”). Él desea que se detenga, pero es el odio al amor, y a todo aquel que la pretenda, lo que la impulsa a huir con todas fuerzas. El amor y el rechazo corren juntos una misma carrera en este fragmento. Se vislumbra aquí el carácter contradictorio de la concepción amorosa petrarquista y renacentista. Todo intento de consumarlo es vano y en la tercera estrofa se narra la metamorfosis, la cual sigue la dinámica del soneto XIII y que concluye con el llanto del dios. Se realiza una misma selección de elementos descritos: cabellos, brazos, pies se convierten, al igual que en el soneto XIII, en hojas, ramas y raíces. Se sigue aquí la lógica del castigo antes anunciada. El dios termina llorando su desgracia al pie de su amada inalcanzada. De nuevo asistimos al aporte fundamental de Garcilaso al trabajo del mito. Afirma María Dolores Castro:

¹⁹ Dice María Dolores Castro acerca de esto: “Desde estas diferencias, el género también obliga, por su propia estructura y función, a elegir ciertos elementos del mito; Garcilaso, por ejemplo, en su soneto escoge la metamorfosis, el momento más significativo, mientras que en la égloga hace una utilización más amplia” (221-222)

“mientras que en el primero [Ovidio] Apolo se conforma con la metamorfosis pensando que el laurel ha de ser premio para glorias futuras, Garcilaso se siente cercano a la desesperación que provoca el llanto de Apolo en sus dos versiones” (216) Es aquí importante recordar lo que apunta Dennis de Rougemont sobre el amor cortés en su ya mencionado libro El amor y Occidente:

“Según la tesis oficialmente admitida, el amor cortés nació de una reacción contra la anarquía brutal de las costumbres feudales. Se sabe que el matrimonio, en el siglo XII, se había convertido para los señores en una pura y simple ocasión de enriquecerse y anexionarse tierras dadas en dote. Cuando el “negocio” funcionaba mal, se repudiaba a la mujer.” (34)

A tales abusos, nos sigue diciendo Rougemont, generadores de querellas interminables, el amor cortés opone una fidelidad independiente del matrimonio legal y fundamentada solo en el amor. Llega incluso a declararse que el amor y el matrimonio no son compatibles. Pero esa fidelidad cortés, paradójicamente, se opone tanto al matrimonio como a la satisfacción del amor. Llega incluso a decir el crítico francés: “No sabe de donnoi verdaderamente nada quien desea la entera posesión de su dama. Deja de ser amor lo que se convierte en realidad.” (35) Vemos aquí el agrupamiento de dos polos irreconciliables. Por un lado, se encuentra la posesión, relacionada con el matrimonio, pero no con el amor. Por otro, en cambio, nos encontramos con el amor relacionado con la fidelidad cortés, la no consumación del deseo, sino la eterna postergación. Este

aspecto lo podemos relacionar sin dificultades con la tan ansiada virginidad de Dafne: un amor que no se llega a resolver en términos de posesión, que se opone a la realidad, a su materialización.

El mito, entonces, mantiene su verdad esencial, pero esta responde no solo a una lógica del deseo, sino también a una contextualización histórica: tiene detrás la concepción del amor cortés, un amor hacia una mujer casada y por lo tanto inalcanzable. Se destierra entonces el componente físico de la relación, lo cual explica el privilegio en la descripción de ciertas partes del cuerpo de la mujer. Ya ni siquiera se alude a unas “partes ocultas” que imagina Apolo en la versión original del mito. Se mencionan los cabellos y los brazos en la primera estrofa y los pies y las piernas en la segunda. La égloga describe exactamente los mismos elementos. Por otra parte, esta descripción del cuerpo femenino, a la vez que continúa con la tradición de belleza prototípica, ayuda a que se configure una apariencia angelical: “los cabellos que el oro escurecían”, “los tiernos miembros”, “los blancos pies” (Soneto XIII), “y los cabellos, que vencer solían / al oro fino, en hojas se tornaban”, “En torcidas raíces se extendían / Los blancos pies y en tierra se hincaban” (Égloga III).

Se puede decir que el trabajo poético de Garcilaso consiste básicamente en fundir dos situaciones análogas en cuanto a la dinámica del amor. Opera entonces una doble identificación: primero, entre el amante cortés y el sujeto-amante del mito (Apolo); segundo, entre la mujer esquiva y desdeñosa del amor cortés y las ansias de virginidad que impulsaron la transformación en laurel de Dafne. Bajo esta óptica, se afirma entonces que no ha sido gratuita, ni mucho menos pura coincidencia, la elección de este mito clásico para exponer una nueva materia poética. Nos dice Dennis de Rougemont acerca de esto:

“los mitos traducen las *reglas de conducta* de un grupo social o religioso. Proceden del elemento *sagrado* alrededor del cual se constituyó el grupo. (Relatos simbólicos de la vida y de la muerte de los dioses, leyendas que explican los sacrificios o el origen de los tabús, etc.)” (19) No significa esto que el mito tenga un autor personal, sino todo lo contrario: el mito tiene un autor colectivo. Su origen es tan oscuro como la materia que enuncia. La verdad del mito, enunciada no de manera discursiva, sino narrativa, es manifestada por un grupo social determinado, anclado en determinantes históricos, sujetos a cambio. No obstante, la verdad del mito trasciende el contexto histórico en el que se origina. El mito deja de ser mito, pero su verdad se mantiene vigente más allá de los tiempos. Es así como, bajo el genio poético de Garcilaso, estas dos situaciones aparecen fundidas. El trabajo poético de Garcilaso, abriendo este viaje en la reescritura de un mismo motivo, se basa entonces en la analogía y la identificación que trasciende los condicionamientos históricos. Nos dice finalmente el crítico francés acerca de la vigencia del material enunciado en el mito:

“Aunque desaparezca el marco, la pasión no desaparece. Continúa siendo tan peligrosa como antes para la vida de la sociedad. Tiende siempre a provocar, en la sociedad, un ordenamiento equivalente. De ahí la permanencia histórica no ya del mito en su forma primera” (23)

La pasión, de esta manera, la verdad velada del mito, continúa en otras manifestaciones culturales como el amor cortés, inexistente en la Antigüedad clásica, cuyo origen responde a determinantes históricos particulares. Es esta

vigencia de la verdad del mito (que para entonces ha dejado de ser un mito en sentido estricto), verdad universal que trasciende los tiempos, la que permite una adaptación poética, el trabajo analógico de Garcilaso del material mítico. Es así que María Dolores Castro afirma: “La explicación del episodio mitológico garcilasiano no se encuentra así principalmente en sus fuentes clásicas, sino en la intimidad misma del poeta, porque aquel es tan solo una metáfora de los mismos sentimientos que Garcilaso ha expresado otras veces en sus obras anteriores con imágenes diversas” (213)



PARTE SEGUNDA

Tomé de Burguillos y la estética de lo imperfecto

Dentro de la revisión que hemos trazado de la evolución del mito de Dafne y Apolo (y la consecuente representación del amor) en la poesía española de la Edad de Oro, hemos llegado a un hito remarcable: las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos, poemario escrito por Félix Lope de Vega y publicado en 1634. Este poemario cuenta entre sus preliminares con un “Advertimiento al señor lector”, en el cual Lope de Vega presenta al supuesto autor del libro, el licenciado Tomé de Burguillos, como un poeta que busca en la poesía no el reconocimiento ni la fama, sino la verdad. Lope, además, como un artificio poético, defiende la existencia verdadera de este poeta. Con respecto a esto, un crítico como Juan Manuel Rozas llega a considerar a este personaje singular como el primer heterónimo suficientemente logrado de la literatura española²⁰, al cual llega el autor tras una carrera llena de seudónimos pastoriles y moriscos (197-198). Lope, editor de la obra de Tomé, crea incluso un pasado de él (coincidieron en la Universidad de Salamanca y él le pidió publicar sus poemas y, al negarse, tuvo que acudir a amigos comunes). De esta manera, recoge una declaración en la que Tomé habla acerca de la importancia de su poesía en el panorama de la poesía española de su tiempo. Tomé, en esta declaración, responde sin más: “Haced una lista de todos [los poetas], y ponedme el último”. Incluso Lope compara la poesía del licenciado Tomé con la pintura del Bosco, el cual “encubría con figuras ridículas y

²⁰ Si bien Rozas sostiene esto en un principio, al final arriba a la conclusión de que Burguillos es un “heterónimo en conflicto”, a la vez máscara que permite decir lo que Lope, desengañado y estoico en su vejez, no diría y a la vez heterónimo, opuesto a Lope en ciertos aspectos. El heterónimo perfecto, creación del siglo XX, sostiene este crítico, será producto del escepticismo y el agnosticismo, o bien del espiritualismo (Pessoa), y estará ligado a la falta de una personalidad fuerte en la que predominen las creencias y los dogmas (216).

imperfetas las moralidades filosóficas de sus celebradas pinturas”. No obstante, la separación de identidades de Lope y Tomé no solo se da en los paratextos, sino también en los poemas mismos: uno de sus poemas se titula “Discúlpase con Lope de Vega de su estilo” y un poema cuenta con unos versos que rezan “Pues a Filis también, siendo morena, / ángel, Lope llamó, de nieve pura”²¹. De acuerdo a esto, se traza una distancia ideológica y estética entre las dos identidades²². Las intenciones de Tomé son, como veremos, más vitales que ornamentales: se plantea la poesía como discurso verdadero. Será humilde y no hiperbólico en su canto a la dama, lo cual genera el efecto cómico de su poesía. Por ello, un poema se titulará “No se atreve a pintar a su dama muy hermosa por no mentir que es mucho para poeta”. Es por ello que, dentro de la tradición petrarquista española, iniciada fundamentalmente por Garcilaso, estos poemas representarán un punto de quiebre.

En esta óptica, pondríamos a Tomé como defensor de un lenguaje castellano y sencillo, en contraposición con la poesía culta y oscura (recordemos que Lope ya no tiene en mente, en este sentido, a Góngora, muerto ya para ese tiempo, sino a los “pájaros nuevos”, Pellicer principalmente)²³. Es por ello que Lope dice que en la poesía de Tomé podremos “hallar con entendimiento, entre la corteza aristofánica, la verdad platónica”. Es esta la verdad revestida de humor, la verdad del comediante, envuelta en un discurso que derriba, como veremos, los modelos poéticos del petrarquismo tradicional. Y es en búsqueda

²¹ Extraemos los ejemplos del artículo *Burguillos como heterónimo de Lope* de Juan Manuel Rozas, contenido en *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990.

²² Juan Manuel Rozas, en el mismo artículo, dice acerca de esto: “Esta es la técnica del heterónimo, la de crear un ente de ficción, un personaje como de novela, un escribir lírica como drama, un hacer versos hasta llegar al desacuerdo con el propio estilo y con la propia personalidad” (201)

²³ Lope/Tomé usará aquí, dentro de la contienda contra Pellicer, como estrategia retórica la humildad. Tomé se creará el último de los poetas mientras que Pellicer será soberbio. Pellicer sabe griego; Burguillos y Lope, no. De esta manera, Tomé es también una máscara creada para atacar a Pellicer. Lope pierde ante él el puesto de Cronista Real en el año 1629. (Rozas, 202)

de esa verdad vital, no discursiva, que rechaza las pretensiones de oscuridad que dice hallar en la mayoría de los epígonos del gongorismo.

Como se ha dicho anteriormente, el tratamiento poético que se le da al mito de Dafne y Apolo encubre tras de sí una representación a la vez de la mujer, del amor y del deseo. Se tratará de desentrañar también dicha representación en el poemario de Lope, para lo cual comenzaremos por decir que Tomé no alaba una sola dama en los 179 poemas que conforman su libro, con lo cual rompe con una de las preceptivas básicas del cancionero petrarquista. No obstante, parece haber una dama principal, Juana, la cual es caracterizada como una lavandera. Se opera entonces un claro quiebre en la representación de la dama petrarquista y de la mujer en general. El título “Sentimientos de ausencia, a imitación de Garcilaso” devela que uno de los referentes principales, en cuanto a petrarquismo se refiere, será el poeta toledano: “Señora mía, si de vos ausente, / en esta vida duro y no me muero, / es porque como duermo, y nada espero, / ni pleitante soy ni pretendiente”.

Este quiebre es posible dentro de las coordenadas de la parodia, de la reelaboración del mito y de las coordenadas petrarquistas a favor de un efecto cómico. Respecto a esto Andrés Sánchez Robayna, autor del artículo *Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)*, afirma: “La parodia es una de las transformaciones del petrarquismo ya elevado a estereotipo retórico, a hiper-norma en decadencia. El canon técnico formal e “ideológico” del petrarquismo, su estética de la exasperación, el recuerdo y la *irrealidad*, a una suerte de automatismo que es el estado inicial de la caída de su funcionamiento como tradición literaria” (38). El código petrarquista ha quedado para esta etapa²⁴

²⁴ Juan Manuel Rozas, en el artículo *Lope de Vega: poesías y prosas*, señala que para este tiempo: “Quedan, como magnífico epifonema, sus últimos años, en los que culmina lo empezado antes, logrando

internalizado en la subjetividad de los distintos autores y, ya agotado dentro de sus posibilidades simbólicas, quedará automatizado. Es por esto que la parodia nace como un intento de des-automatizar el tratamiento del tema amoroso, monopolizado por el petrarquismo. Rosa Romojaro afirma acerca de esto que lo que aúna a las diferentes posturas que impulsan un tratamiento burlesco del mito es, precisamente, la idea y el afán común de romper el sistema, un sistema tan cerrado y reiterado que llega a producir hastío, basado este tanto en razones de creatividad poética como ideológicas, psicológicas y sociales (159).

De esta manera, Lope, en su presentación, sospecha que Juana debió ser más alta de lo que se presenta en el poemario y que lo que animó a Tomé pintar dicha versión fue el afán de renovar un tópico que se encontraba ya fosilizado para esa época: “Como otros poetas hacen a sus damas pastoras, él la hizo lavandera.” (1334) Esto devela dentro de la concepción poética de Tomé una clara intención de “carnavalizar” (degradar) los tópicos literarios de la época. Es así como encontramos un título como “Hipérbole a los pies de su dama (que este poeta debió de nacer en sábado)”.

Este proceso que hemos llamado “carnavalización” ha sido estudiado por Mijail Bajtín en su obra La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Bajtín afirma que este procedimiento, operado en determinadas obras a lo largo de la literatura occidental, sobre todo en los periodos históricos anunciados en el título del libro, es fruto de la ideología compleja que esconde el carnaval. Es esta una fiesta subversiva, cuya esencia la encuentra en la inversión del orden establecido y que despliega en su realización una amplia gama de símbolos

–irónica, distanciada y artísticamente- reflexionar, por fin, sobre su vida-obra: lírica de Burguillos” (1634). Este autor alude a este cambio de postura por parte de Lope, quien había sido uno de los más reconocidos exponentes del petrarquismo español.

transgresores, tomados de la cultura canónica, pero re-contextualizados, parodiados, etc. Es esta parodia la que encontramos en el poemario que tratamos debido a que la carnavalización se define la transposición del carnaval al lenguaje de la literatura²⁵. Como dice el mismo Bajtín acerca del carnaval, “en el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a las leyes de la libertad” (13) y esa libertad es la que permite la reformulación de tópicos poéticos tradicionales en el poemario de Lope. Es más, Bajtín dice más adelante: “Los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. En cierto modo, los vehículos permanentes y consagrados del principio carnalesco en la vida cotidiana (aquella que se desarrollaba fuera del carnaval)” (13). Tomé podría ser caracterizado como un personaje cómico, claro está, sin llegar al extremo del bufón o el payaso, pero adalid de un anti-retórica, de una “sinceridad cómica”, de una literatura esencialmente lúdica. El carnaval es liberación:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación. (15)

²⁵Eduardo Hopkins, en su artículo “Carnavalización de mitos clásicos en la poesía de Juan del Valle y Caviedes”, afirma lo siguiente, citando también a Bajtín: “Un momento esencial en la dinámica de la carnavalización tiene que ver con su transformación en tradición literaria: «A partir de la segunda mitad del siglo XVII el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalizada anteriormente; de este modo, la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria».

Pasando ya al análisis mismo del texto, la elaboración del mito estudiado se da en el poema “A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne”, presentado a continuación.

A las fugas de Juana en viendo al poeta,
Con la fábula de Dafne

Como suele correr desnudo atleta
En la arena marcial al palio opuesto,
Con la imaginación tocando el puesto,
Tal sigue a Dafne el fúlgido poeta.

Quitósele al coturno la soleta,
Y viéndose alcanzar, turbó el incesto,
Vuelto en laurel su hermoso cuerpo honesto,
Corona al capital, 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 este poema prosigue la poética de la postergación, si bien es mostrada como carrera física. Se toma a la transformación como rendición por parte de la dama desdeñosa. Se la prefiere planta que dama que huye: es una persecución que no se puede sufrir. De la misma manera, el triunfo erótico es paralelo al triunfo poético. Se desea la posesión de Juan así como la corona de laurel como signo de consagración poética. Juana, quien como Amada cumple la misma función de Dafne, es un sujeto inalcanzable. No obstante, se operan al menos dos desviaciones frente a la representación del mito dada por Garcilaso. En primer lugar, la voz poética se distingue de la del soneto garcilasiano en cuanto su postura frente a la imposibilidad no es melancólica, a la vez amarga y tierna del petrarquismo, sino un reclamo sin atenuación lírica. En segundo lugar, la caracterización de la amada es innovadora en cuanto Juana no cumple con los requisitos de la belleza tradicional. Es decir, al igual que en Garcilaso, el mito mantiene su dinámica de postergación y sirve como narración paralela a la acción relatada, lo cual posibilita una comparación y, más específicamente, una identificación con los actantes del pasaje mítico. La estructura narrativa del mito se mantendrá intacta: el germen de lo burlesco se halla en la comparación entre el marco narrativo mítico y una situación vulgar, no elevada, grotesca, lo cual rompe con las preceptivas del petrarquismo. El mito se mantiene intacto y a lo que asistimos es a una *analogía burlesca*, a un revestir (tras-vestir) con aura mítica una situación cotidiana (el deseo hacia una lavandera). Es este tipo de analogía la que acerca a códigos literarios contrapuestos (el estilo mimético alto y el mimético bajo). Esto se puede explicar por el concepto de “familiarización”, el cual “ha contribuido a la destrucción de la distancia épica y trágica y a la transposición de todo lo

representado a la zona de contacto familiar” (Hopkins, 174). Es esta fusión entre registros poéticos contrapuestos lo que origina el efecto burlesco. Es así como Rosa Romojaro afirma, acerca de las Rimas... de Burguillos, que Lope hace funcionar en los mismos niveles la esfera de la realidad cotidiana y la, hasta ahora lejana, de los modelos poéticos, lo que trae como resultado la caricatura de ambas realidades, la quiebra de cánones (161). Incluso se parodian tópicos provenientes de coordenadas distintas a las petrarquistas, como la muerte por amor de la poesía trovadoresca: “Discúlpase cortésmente de no matarse, ni le pasa por el pensamiento” (Romojaro, 169).

De esta manera, en cuanto a la caracterización, este poemario describe un punto de quiebre en cuanto a la representación de la mujer. Juana no posee la belleza alba y etérea del petrarquismo tradicional: es una lavandera. Lo que opera aquí es la categoría de “excentricidad” de la literatura carnavalizada, el cual “permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta” (Hopkins, 174). Su rechazo no se da mediante el despojo del saludo sino más bien con portazos en la cara de un ávido Tomé (“A la ira con que una noche le cerró la puerta”), que la desea sexualmente. Aquí hay un quiebre importante: la Dama es principalmente cuerpo, motor del deseo sexual. El mito base tiene un marcado tema de posesión sexual, pero el poema de Garcilaso pone el énfasis en la imposibilidad de esa posesión a la vez que opera una abstracción del personaje de la Dama (se le despoja de toda concreción física). Tomé, en cambio, siguiendo una visión más carnavalesca, pone énfasis en la corporeidad de su Dama. Se aplica entonces los procedimientos asociados al realismo grotesco, el cual “consiste en la degradación o transferencia del plano material

y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. En este sentido, degradar es «aproximar a la tierra» y lleva implícita una actitud de vulgarización. No obstante, no se propondrá a Juana como una “anti-dama”, sino que se alabará su belleza por encima de otras divinidades: “Juana, celebraré tus ojos bellos: / que vale más de tu jabón la espuma, / que todas ellas, y que todos ellos” Juana gana en estos versos a diversas damas tipificadas: Amarilis, Cintia, Laura, Corina. En otro poema, el yo poético se situará en el torneo de las diosas y Juana, al mismo tiempo que se diferencia de ellas, superará a Palas, Juno y Venus: “Pues, cuarta diosa, en el discorde puesto, / no solo a ti te diera, hermosa Juana / una manzana, pero todo un cesto”. Se opera una exaltación de su belleza (tópico petrarquista), no una denigración, pero desde códigos distintos que abarcan la realidad cotidiana (tópico burlesco). De la mano con esto, el yo lírico propone una “estética de lo imperfecto”, la cual se expresa claramente en el poema “A una dama tuerta”, transcrito a continuación.

A una dama tuerta

Habiendo hecho en ti naturaleza,
Julia, el ojo derecho, tan perfeto,
Juzgó que era bastante, o fue defeto
De no acertar a darle igual belleza.

De Antígono pintó la gentileza,
Puesto de un lado, aquel pintor discreto;
Yo, como necio, alabo lo imperfeto:

Que no supe tener tanta destreza.

Las partes que en tu rostro se desean,
¿qué lunar pudo haber que las deshaga?
Que tal vez los defetos hermosean.

Mas, cuando a la objección no satisfaga,
Basta que en el matar iguales sean,
Como quien riñe con espada y daga.

En este poema, se canta la belleza de una dama cuyo ojo derecho es tan perfecto que o juzgaron ello suficiente las divinidades o no acertaron en darle igual belleza a su otro ojo. No obstante, el yo poético (“yo, como necio, alabo lo imperfecto”) afirma que “los defetos hermosean” y que no presenta ninguna objeción ya que la mirada de la Dama, al fin y al cabo, es capaz de “matar” al amado.

Sin embargo, con todo, Juana sigue siendo la dama desdeñosa del petrarquismo y del amor cortés. En el poema “Quéjase del poco respeto que Juana tiene a sus letras, en que se ve la necesidad de los que aman”, Juana es presentada como dotada de un bello exterior pero de un duro corazón de piedra. Es incluso comparada con Anaxarte, figura mítica que no se conmovió con el suicidio de Ifis, quien la amaba, y fue convertida en mármol por su indolencia. Se da, entonces, también la postergación de la unión sexual, como también lo manifiesta el poema “Cánsase el poeta de la dilación de su esperanza” (“¡Tanto mañana y nunca ser mañana!” dice el primer verso).

Dentro de esta estética de lo imperfecto, se encuentra también la imperfección de la situación amorosa, lo cual queda demostrado en el siguiente soneto:

A un palillo que tenía una dama en la boca

En un arco de perlas una flecha

Puso el Amor, con un coral por mira

(si es que en los arcos por coral se mira),

Vista que fue de dos corales hecha.

Ninguna de morir me dio sospecha

Como esta de tu boca dulce vira,

Entre cuantas de plomo y oro tira,

Que se me vino al corazón derecha.

Viendo que el hurto a tantos obligara,

Con lanza en ristre Amor os ha guardado,

Juana, las perlas, porque nadie osara.

Yo las codicio y veo el arco armado,

Mas, ¿qué dicha mayor si yo quedara,

Flechas de amor, a vuestro palo atado?

Tomé nos introduce, entonces, en una nueva estética que describe una belleza no tradicional. De esta misma manera, las situaciones amorosas serán también

inusuales. En la visión peculiar de Tomé es hermosa la visión de la dama limpiándose los dientes con un palillo o lavando la ropa al costado de un río, enredándose con lazos de verbena. Es por eso que Sánchez Robayna, en artículo antes citado, sostiene que las rimas de Burguillos se caracterizan por la *ridiculización* de la tradición petrarquista y, por ello, una gran parte de sus sonetos aparece definida por una actitud grotesca (realismo grotesco) (41). Se aceptarán las premisas del petrarquismo para subvertirlas, para ampliar su campo representacional hacia una nueva estética.

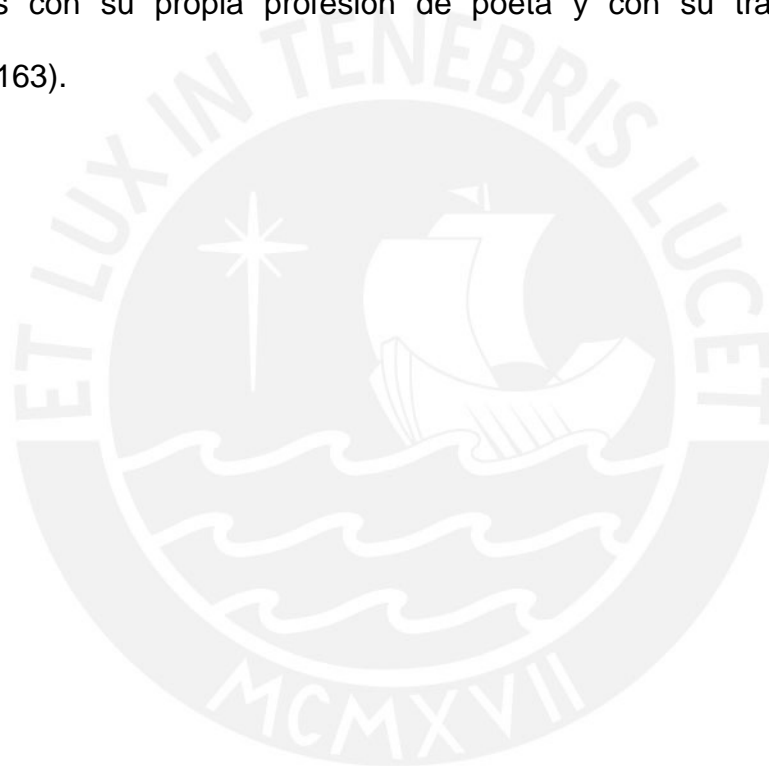
De esta manera, entonces, Lope nos ofrece una muestra de literatura carnavalesca en estos poemas, libro publicado después de sus Rimas y de sus Rimas Sacras, poemarios en los que el imaginario y las técnicas petrarquistas son llevados a gran calidad estética. Una vez hecho esto, se dispone a trasladar estos principios poéticos a un distinto contexto y es así como nos llega a proponer una estética de lo imperfecto, vía alternativa dentro del panorama poético de su tiempo, en el cual el petrarquismo se encontraba ya automatizado. Concordamos aquí con Andrés Sánchez, quien afirma que, en el tratamiento burlesco del soneto “Cánsase el poeta de la dilación de su esperanza”, la poética de Lope/Tomé no se encamina hacia un efecto destructivo de la tradición petrarquista, sino hacia su contraste, es decir, la parodia efectuada de dicho códigos no está llevada por una intención absolutamente negativa, sino por la concepción de parodia como *canto paralelo* (43-44). Esta será la nueva estética de Burguillos, la cual se abre a nuevos espacios y a nuevas situaciones, con lo cual se niega y se afirma el petrarquismo, se lo desmitifica pero sin destruirlo; se realiza una alteración considerable del código. Esto se logra mediante la introducción de elementos

reales, marginados por la alta cultura y reivindicados dentro de la libertad del Carnaval, dentro de la *irrealidad* petrarquista. Estos elementos ayudan a desestabilizar los tópicos petrarquistas más importantes: la personalidad plebeya de la dama, las circunstancias, fecha y lugar en que conoce a su lavandera. En el poema “Dícese del mes en que se enamoró”, efectuará una digresión sobre el propio lenguaje más que cantar a la dama y sus efectos sobre él (“No salió mal este versillo octavo, / ninguna de las musas se alborote / si antes del fin el sonetazo alabo”). Como afirma Sánchez Robayna, en su estudio antes citado, “la parodia es un eslabón (el eslabón autocrítico, irónico) de la tradición petrarquista, su momento terminal, aquel estadio evolutivo que cierra una tradición convertida en norma y estereotipo” (44). Esta postura, ante el petrarquismo y ante la fábula reelaborada ilustra claramente cómo es que el Barroco se acerca al mito. De esta manera, el Barroco agudiza la tendencia renacentista a tratar del mito desde un punto de vista estético. Es fruto de esta tendencia, según afirma Rosa Romojaro, que sus autores preferirán innovar sobre las matrices míticas o llegar a la propia desmitificación –última fase de la decadencia, ya presagiada en los últimos años del siglo XVI y principios del XVII (136).

Por último, estas Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos, portadoras de un discurso que releva estéticamente a los cancioneros tradicionales²⁶, fueron aprobadas por Francisco de Quevedo, quien celebra en los preliminares este poemario burlesco. Ahí resume el contenido del libro y su tono predominante. “escrito con donaire, sumamente entretenido, sin culpar la

²⁶ Sánchez en este estudio cita a José Montesinos, quien en su libro Estudios sobre Lope, afirma que el cancionero petrarquista tradicional “recogía los movimiento melancólicos del ánimo nacidos de comparar el dolor actual con los pasados días mejores, o las angustiosas preguntas que el poeta dirigía a su propio espíritu”. Así, “la *contemplación* lírica, cansada a la larga, exquisita muchas veces, representa uno de los más importantes logros conseguidos por el petrarquismo, y es uno de sus aspectos esenciales.” (136)

gracia en malicia, ni mancharla con el asco de las palabras viles, hazaña de que hasta ahora no he visto que puedan blasonar otras tales sino estas”. De estas palabras debe resaltarse un aspecto fundamental: no entran en el marco de las poesías de Tomé palabras viles y la gracia no se torna malicia. Con ello se reafirma la noción de una estética de lo imperfecto alternativa a la predominante (platónica y petrarquista). Así, el humor y la burla de Lope no se dirigirán hacia la crítica social, sino que se limitan a los aspectos literarios relacionados con su propia profesión de poeta y con su trayectoria vital (Romojaro, 163).



PARTE TERCERA

Quevedo y la transacción del cuerpo

En este último capítulo se analizará la última reelaboración del mito de Dafne y Apolo, la que se contiene en los sonetos “A Dafne huyendo de Apolo” y “A Apolo persiguiendo a Dafne”, escritos por Francisco de Quevedo. Ambas composiciones pueden inscribirse dentro de la tradición satírica. La sátira, al igual que el travestimiento burlesco, son géneros paródicos y, por tanto, inevitablemente hipertextuales en cuanto trabajan con un material previo que reescriben y es dicha reescritura (y no una escritura primera) de la que depende el efecto burlesco o satírico, la risa o no. De esta manera, el relato mítico de Dafne y Apolo cumple la función de ser materia prima sobre la cual el autor imprima su ingenio satírico, corrosivo y mordaz, para dar a luz una reelaboración que cumpla un determinado efecto en el lector. Como veremos, la reelaboración creada distará mucho del relato mítico, pero serán ambos elementos indisolubles. El relato mítico cumplirá una función referencial fundamental sin la cual no se podría alcanzar el efecto satírico.

A Dafne huyendo de Apolo

«Tras vos un alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, ¿y vos tan cruda?
Vos os volvéis murciélago 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 oscuras²⁷.

El poema se dispone como la intervención de la voz poética dentro del relato mítico. Aquí se ha dejado de lado la distancia garcilasiana que asiste al tratamiento del mito como un espectador visual, con distancia y respeto (desde donde se comenta el pasaje mítico), por una voz poética que se inmiscuye dentro de la reelaboración misma del mito, una voz que le habla a uno de los personajes (Dafne) y le reprocha su desdén ante la desesperación de su amante Apolo (“¿y vos tan cruda?”). Se opera, entonces, un procedimiento de acercamiento a la materia mítica, un tratamiento subjetivo de ella. En este caso la receptora del mensaje de la voz poética es Dafne, la cual corre huyendo de

²⁷ José Manuel Blecua en su edición de la Obra poética de Quevedo ofrece una variante del soneto, en la cual el tono es aún más mordaz y el lenguaje más procaz: «Tras voz, un boquirrubio va corriendo, / Dafne, que llaman Sol, ¿y vos tan cruda? / Morciégalo os queréis volver sin duda, / pues vais del Sol tan sin cesar huyendo. // «Él empreñaros quiere, a lo que entiendo, / si os coge en esta selva tosca y ruda; / Júpiter, el cachondo, le da ayuda, / y el dios maestro de esgrima, el brazo horrendo // «Si sus flechas teméis con tantas tretas, / con carne os lo ha de hacer con las saetas» // Esto la dije yo en las espesuras, / y al punto el lauro convirtió las tetas, / y, arrecho, el pobre Sol se quedó a oscuras.//

Apolo en una selva tosca y ruda. La reelaboración mítica se da desde el escenario mismo. En la fuente original no se resalta el aspecto agreste del terreno del bosque. Por otra parte, se rompe bruscamente con toda la imaginería de analogías petrarquistas al comparar a la “Dama” con un murciélago. Lo que se opera aquí es una aguda degradación del mito. Seguimos aquí lo que Luciano López sostiene sobre la dinámica paródica de Quevedo: “saca a los protagonistas del mundo idealizante de las fábulas serias, suprime todas las referencias sensoriales presentes en los anteriores autores citados [Garcilaso] y degrada a las divinidades paganas hasta convertirlas en personajes típicos de los más bajos fondos” (205). Esta degradación se efectúa a partir de metáforas “materiales”. Es así que podemos encontrar la alusión al escabeche, “un género de salsa y adobo que se hace con vino blanco o vinagre, hojas de laurel, limones cortados y otros ingredientes para conservar los pescados y otros manjares”, y al procedimiento botánico de ingerir (“se ingirió contra sus tretas”), “incorporación que se hace de una vara verde de un árbol, en el tronco o ramo de otro árbol, que de tal manera la une a sí que le comunica su humor y substancia dándole en sí vida”²⁸. Asimismo, se llamará a Apolo “buhonero”, tendero que vaga por las calles vendiendo cosas de poco valor (agujas, tijeras, alfileres), al aludir al poder de Apolo de leer los signos del Oráculo. Asistimos aquí a un quiebre dentro de la representación petrarquista. Pero este cambio es análogo al efectuado por Lope en los poemas de Burguillos. Se rompe con la caracterización de la ninfa según los cánones de la *descriptio puellae*. No obstante, si bien la voz poética ingresa en la materia reelaborada para reprocharle a la ninfa su desdén, esta mantiene su condición

²⁸ Ambos significados, el de “escabeche” y el de “ingerir”, han sido recogidos del Diccionario de autoridades.

de ente intangible. Esta condición queda rebatida en el siguiente soneto, en donde aparece el dinero como factor que permite la posesión de la dama. Se puede, incluso, aventurarse por una lectura complementaria de los dos sonetos, lo cual respondería a un verso que puede resultar enigmático en el primer poema: “Está su bolsa muda”. Podría decirse, si se aventurase por una lectura dialógica de ambos sonetos, que dicho silencio de la bolsa (“saquito de cuero en que se echa el dinero”) es producto de la falta de dinero, sin el cual ella no accede a su deseo y prefiere convertirse en laurel, ingrediente del escabeche. Un análisis de “A Apolo, persiguiendo a Dafne” resulta necesario para completar el tratamiento del mito ovidiano por parte del poeta madrileño.

A Apolo, persiguiendo 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,

Ojos del Cielo, trata de compralla:

en confités gastó Marte la malla,

Y la espada en pasteles y en azumbres.

Volvióse en bolsa Júpiter severo;

Levántose 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, sírvete de ella.

Se impone un léxico poético más coloquial en cuanto se introducen frases hechas, como “volvióse en bolsa”, “recogerle en lluvia de dinero”. Nos alejamos del lenguaje elevado correspondiente al estilo mimético alto y pasamos más a las expresiones propias estilo mimético bajo. Incluso se introducen voces propias del lenguaje de la germanía. Así, el término “afufar” significa huir en dicho lenguaje. A Dafne se le llamará “canalla”, “gente baja y ruin, de viles procederes y propia para causar daños y alborotos”²⁹. Este lenguaje procaz va de la mano con el tipo de caracterización (moral, social, estética) que se les da a estos personajes según los códigos del género.

El poema se dispone como una intervención por parte de la voz poética, un consejo de parte del “yo” al dios Apolo, una exhortación a tomar a la ninfa, a poseerla sexualmente. Según Rosa Romojaró, quien también analiza este poema, el sujeto poético da a Apolo una serie de consejos que facilitarían la consecución de su deseo, para lo que trae a colación una serie de *exempla* sobre otros casos de la mitología en los que dioses de la misma alcurnia de Apolo actuaron de forma efectiva haciendo uso del dinero (184). Se alude entonces a cómo Júpiter logró seducir a Dánae³⁰ transformándose en una lluvia

²⁹ Ambas definiciones, la de “afufar” y la de “canalla”, las extraemos del Diccionario de autoridades.

³⁰ Dánae es hija del rey de Argos Acrisio y de Eurídice (Grimal, 126). Acrisio fue a consultar al oráculo, el cual le predijo que su hija daría luz a un hijo, pero que este hijo lo mataría. Para impedir el cumplimiento del oráculo, Acrisio mandó construir una cámara subterránea de bronce en la que encerró a Dánae,

de oro y a cómo Marte sedujo a Venus ofreciéndole alimentos de baja calidad, como los pasteles de la época y azumbres de vino. Esta alusión no es gratuita ni inocente, sino que responde a los principios del género satírico, en el cual “los personajes siguen siendo dioses, y si se les rebaja a la categoría de mortales pacientes y cómicos, descienden a la vez, de la categoría de hombres para convertirse en caricatura deleznable” (López, 201). De esta manera, ya no se puede decir que Dafne es inalcanzable (el poema termina con una exhortación a Apolo para que “se sirva de ella”): lo único que la separa de Apolo, en todo caso, es el dinero, el cual tiene un poder absoluto³¹. La Dama-ninfa había cumplido, en el mito recogido por Ovidio, en el poema de Garcilaso y en el poema de Lope, la función de sujeto inalcanzable, de amada intangible. Lo que observamos aquí es la inversión de esta función: ahora es solo un objeto que se adquiere fruto de una transacción económica. Además, es evidente que la transacción económica entre cliente y prostituta implica solo la entrega del cuerpo, no de su amor. El tema claro en Ovidio era el deseo y su lógica en cuanto a la ausencia. El tema aquí es la transacción, el ingreso de la moneda y el comercio. Dafne ha sido degradada en esta sátira y su cuerpo termina siendo un objeto de intercambio monetario. Aquí la referencia a la hazaña de Cupido y sus efectos pasionales en Apolo es completamente dejada

poniéndoles una buena guardia. Pero nada pudo evitar que Dánae fuese seducida. Según algunas versiones, fue seducida por Zeus en forma de una lluvia de oro que, por una grieta del techo, cayó en el seno de la joven (Grimal, 5).

³¹ Esta concepción del dinero, instrumento con el que se consigue todo lo que se proponga, y de la mujer incapaz de resistirse a sus encantos es un motivo recurrente en la obra de Luciano de Samosata, autor satírico latino cuya influencia parece ser determinante en el poeta madrileño. Este tema se ve desarrollado en sus diálogos de tendencia cínica *El Timón* y *El gallo*. Así mismo, Luciano López, en el análisis de la influencia de este autor latino, anota que esta degradación de la transformación deífica se presenta como un tema recurrente en la poesía satírica de Quevedo, quien se burla también de la transformación de Júpiter en toro para raptar a Europa en el romance “Convirtiose en «Ucho ho»”. Júpiter será relacionado con los toros que se corrían en los encierros tan numerosos en su tiempo, la actitud de Europa será la de las damas pidonas del XVII dispuestas a todo por viajar en coche o en carroza y la atracción que despierta en el dios se muestra explícitamente como sexual. Incluso se mostrará al dios del mar como alcahuete, quien ordenará a las aguas que se mantengan en calma para facilitar la travesía de Júpiter hacia Creta. (207-209).

de lado y con ello, claro está, la intervención del Amor no solo como personaje sino también como sentimiento. Es más, fuera de los nombres de los personajes y de su debida caracterización, no sobrevive nada del mito, lo cual acusa la gran elaboración que ha tenido. Es decir, es imposible localizar el mito si no se nombrara a sus personajes puesto que la estructura narrativa mítica (venganza-enamoramiento-huida-transformación) no sobrevive. Tampoco se alude al rechazo de Dafne, fruto de la misma hazaña. Lo único que sobrevive de la fábula es el deseo, convertido en pulsión sexual, que impulsa a Apolo a perseguir a Dafne. Por eso, Luciano López, autor del artículo *Posibles ecos de Luciano en Quevedo*, indica que este poema de Quevedo no desarrolla el mito ovidiano ni aborda uno de sus motivos, sino que introduce un locutor burlesco que se limita a transmitir a un receptor intratextual, Apolo, el consejo de apelar al dinero, pues la pasión amorosa que le avasalla en las versiones serias del mito se presenta aquí desenmascarada como mero deseo carnal (206).

Si bien se ha notado la diferencia en el léxico utilizado para caracterizar a los personajes del mito, creemos que es más importante ahondar en la caracterización misma. Quevedo transforma la figura de Dafne, angelical y etérea en Garcilaso, en una prostituta. El tema ha cambiado radicalmente porque ingresa a la representación el elemento del dinero, el cual nunca había estado presente en el dominio del mito ni de las anteriores elaboraciones del mismo. Obviamente, tampoco pudo ingresar a dicho dominio el oficio de prostituta. Es más, la gran inversión de Lope en el episodio anterior es hacer de su Dama una lavandera. Quevedo va más allá y hace a Dafne una prostituta.

Por otra parte, el poema "A Apolo persiguiendo a Dafne" resalta la condición deífica de Apolo, sobre todo en el último verso y en las comparaciones con

otros dioses (Marte y Júpiter). Esto sirve para invertir la relación de vasallaje inmersa en el amor cortés. La dama no tiene la supremacía, sino el amante, basada en su condición supraterrena. La inversión en los papeles de poder se da solo en la lógica del amor cortés, no así en la lógica comercial de este soneto. Apolo ahora lo tiene todo controlado y, por ser dios del sol, y por contar con el dinero requerido, podrá acceder a los favores de Dafne. El dios es llamado a imponer su poder, a no concederle a Dafne el estatuto de Dama. Esto significa que el dios, al ser la máxima autoridad, al poseer un lugar privilegiado dentro del orden de la naturaleza, es capaz de acceder al objeto de deseo. No hay ni lamentos ni quejas de amor, ni celos ni rechazo, solo posesión, la cual se sugiere. Está ausente, obviamente, el llanto garcilasiano, con lo que se reafirma la ausencia de sentimientos en este soneto y la superposición de la lógica comercial sobre la lógica sentimental antes vista. Los afanes de virginidad, por su parte, tampoco son enunciados.

Presenciamos aquí la desmitificación de Dafne y de la Dama petrarquista. La mujer no es ya más un ser angelical, sino material de compra-venta: objeto de deseo representado sin el manto de sujeto desdeñoso e inalcanzable, sino inmediato en su aprehensión. Quevedo descontextualiza el mito que servía como metáfora perfecta del amor petrarquista y lo reelabora dentro de una poética que excluye el amor o que lo reduce a la transacción económica entre prostituta y cliente. El mito termina por ser degradado a través de la sátira. Asimismo, Rosa Romojaro apunta que bajo este texto subyacerá una generalización negativa sobre la mujer y sobre la moral al uso, expuesta de modo cínico: la mujer tiene un precio y todo lo puede conseguir el dinero y el poder (184). De esta manera, no trae consigo esta elaboración del mito solo

una concepción nueva sobre el amor (o de la imposibilidad del amor), sino también sobre las relaciones humanas mismas, sobre el poder del dinero, sobre la fuerza avasalladora de las pulsiones básicas del sujeto y sobre la mujer y su configuración moral. De esta manera, “la sátira, pues, aparte de proyectarse sobre temas mitológicos, se convierte en exponente de un comportamiento moral y social” (185). Asistimos aquí a la destrucción de los principios mismos del petrarquismo: la dama inalcanzable, el amante que desea e idealiza, cuya esperanza resignada lo sumerge en un “dolor delicioso”, etc. Podíamos decir que Lope, a través de los sonetos de Tomé dedicados a Juana, propone una dama petrarquista alternativa, lavandera y hombruna, una estética de lo imperfecto. No obstante, la dinámica amorosa petrarquista, a pesar de ser parodiada, se mantiene vigente. En la elaboración quevediana del mito el petrarquismo ha sido negado en sus cimientos. Dafne no puede cumplir más la función de Dama puesto que es presentada como una prostituta, lo cual implica que su condición de inalcanzable, su intangibilidad, es negociable. El amante es llamado a recobrar su condición deífica natural y a no postrarse ante esta dama degradada. Se ve aquí cómo es que la sátira propone en su accionar poético una nueva visión del mundo y las relaciones humanas. Será también parodia, pero no formal, como la de Lope y Tomé de Burguillos, sino ideológica. No se pretende ampliar el paradigma representacional petrarquista abriéndolo al trabajo y al cuerpo degradado, presente en el Carnaval y beneficiado por el vulgo. Simplemente se derriba la lógica petrarquista de la postergación al proponer una lógica comercial de satisfacción del deseo. El mito ya no es capaz de ilustrar la dinámica de amor petrarquesco.

Rosa Romojaró, en el estudio antes citado, afirma que existen dos modos fundamentales de potenciar la función burlesca del tratamiento del mito: desde el interior del propio sistema, en donde se incluye la ironía, el humor y la parodia, o desde fuera de él, la sátira en sus modos más mordaces, soeces y acres (159). El primer modo se aplica mejor al trabajo de Lope-Tomé de Burguillos puesto que acepta las premisas del petrarquismo, sus lugares comunes, sus convenciones automatizadas, y las desplaza hacia las coordenadas del mimético bajo. El segundo modo es el de Quevedo. Sus poemas se sitúan fuera del sistema petrarquista y lo minan al trabajar satíricamente con este mito. Su sátira trae consigo un sistema de valores sociales que niega (o destruye) la lógica petrarquista.

Tras esta “degradación”, opera un proceso de “modulación demoníaca”, concepto abordado por el crítico Northrop Frye en su libro Anatomía de la crítica. Este estudioso dedica una parte de su libro al estudio de los mitos (la teoría de los arquetipos o la “mitocrítica”) y su función en la literatura. Antes que nada, nos dice que el mito es un diseño literario situado al extremo opuesto al polo del naturalismo. De esta manera, la realidad se opone al espacio simbólico donde ocurre el mito y al mito en sí como narración y representación. Lo que se trata de explicar aquí es el paso en la representación del mito en su fuente original (Metamorfosis de Ovidio) hasta su versión final (sátira quevediana). Con información valiosísima para poder explicar este asunto, nos dice Frye:

Tenemos, entonces, tres organizaciones de los mitos y de los símbolos arquetípicos en la literatura. En primer lugar, está el mito no desplazado,

que atañe generalmente a dioses o demonios y que adopta la forma de dos mundos contrastantes de total identificación metafórica, uno deseable e indeseable el otro. Estos mundos a menudo se identifican con los cielos e infiernos existenciales de las religiones contemporáneas de esa literatura (...) En segundo lugar, tenemos la tendencia general que hemos llamado romántica, tendencia a sugerir patrones míticos implícitos en un mundo más íntimamente asociado con la experiencia humana. En tercer lugar, tenemos la tendencia al “realismo” (...) a hacer énfasis en el contenido y la representación más bien que en la figura de la historia. (186)

Encontramos aquí, como ya habíamos dicho, los extremos conformados por el mito no desplazado (el mito en sí) y el realismo y en el intermedio el área del romance, cogiendo elementos de ambos opuestos.

Dentro del mito, encontramos la dicotomía entre cielo e infierno, cada uno con sus implicancias simbólicas propias. Nos explica Frye que el mundo apocalíptico, el cielo de la religión, presenta las categorías de la realidad según las formas del deseo humano, tal como están indicadas por las formas que asumen bajo la acción de la civilización humana. La forma impuesta por el trabajo y el deseo humanos al mundo vegetal, por ejemplo, es la del jardín, la finca, el huerto o el parque. (187) Por otra parte, opuesta al simbolismo apocalíptico está la presentación del mundo que el deseo rechaza totalmente: el mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio, del cautiverio, del dolor y de la confusión, el mundo demoníaco, mundo del trabajo pervertido o inútil, de ruinas y catacumbas, instrumentos de tortura y monumentos de insensatez (195). Los

símbolos del cielo en semejante mundo tienden a asociarse con el cielo inaccesible y la idea central que se cristaliza a partir de él es la idea de un destino inescrutable. El mundo demoníaco humano es una sociedad constituida por una especie de tensión molecular de los egos, una lealtad al grupo o al jefe que menoscaba al individuo, o, en el mejor de los casos, establece un contraste entre su placer y su deber u honor. (195-196) En la concepción apocalíptica de la vida humana descubrimos tres clases de satisfacción: individual, sexual y social. En el mundo humano siniestro un polo individual es el jefe tirano, inescrutable, despiadado, melancólico, y de una voluntad insaciable. (196)

Sin esta explicación previa no habiéramos podido entender lo siguiente. Frye nos dice que la relación demoníaca erótica se convierte en pasión feroz y destructora que obra en contra de la lealtad o deja frustrado a quien la posee. La simboliza por lo general una ramera, bruja, sirena u otra hembra tentadora, objeto físico del deseo, cuya posesión se busca pero que nunca se consigue. Es este tal vez el fragmento más valioso para nosotros. Más allá de las diferencias particulares de cada caso, el mito de Apolo y Dafne se caracteriza por la imposibilidad del amor y de la posesión. Se ve claramente en Garcilaso, con la ideología del amor cortés implícita, y con Lope, el cual propone una caracterización alternativa de la dama, sacándola de la tiránica caracterización petrarquista, pero también con Quevedo, aunque de manera indirecta, ya que su sátira deja entrever su hipotexto, es decir, el punto de partida de su quehacer poético, el cual no podía ser otro que la caracterización de Dafne como ente intangible. Si la cree de antemano inalcanzable, la describe como una prostituta. Es así como funciona la sátira y de ahí su gran poder corrosivo.

El recorrido que hemos efectuado de la evolución del mito, efectivamente, describe el viaje del mito no desplazado hacia el naturalismo (no estrictamente, pero sí). Se ha aplicado una materialización de lo abstracto. A pesar de que la descripción de Dafne en el poema de Quevedo es la más escueta, no asistimos a la descripción de las partes privilegiadas por la *descriptio puellae* petrarquista ni a otras alternativas, el simple hecho de llamarla prostituta ha bastado para situarnos en los símbolos arquetípicos demoníacos. Encontramos la perversión de la unión amorosa, previa transacción. No obstante, vemos que en la relación amorosa demoníaca nos encontramos con una pasión feroz y destructora y que es representada por una mujer tentadora cuya posesión nunca se logra. Es esta la característica más importante de nuestro mito. Es, entonces, insuficiente esta organización para poder entender la evolución del mismo. No obstante, Frye nos propone estadios intermedios. Estas son tres estructuras intermedias de imágenes, que corresponderían, a grandes rasgos, con los modos romántico, mimético elevado y mimético bajo. (200) El modo del romance presenta un mundo idealizado: en el romance los héroes son valientes, las heroínas hermosas, los villanos villanos, y se hace poco caso de las frustraciones, ambigüedades y apuros de la vida ordinaria. Por ello, sus imágenes proporcionan la contrapartida humana del mundo apocalíptico que podríamos llamar la analogía de la *inocencia*. En la analogía de la inocencia, las figuras divinas o espirituales son habitualmente paternas, sabios ancianos con poderes mágicos o espíritus guardianes amistosos (200) Entre las figuras humanas se destacan los niños, al igual que la virtud más estrechamente vinculada con la infancia y el estado de inocencia –la castidad, virtud que

dentro de esta estructura de imágenes incluye habitualmente la virginidad.

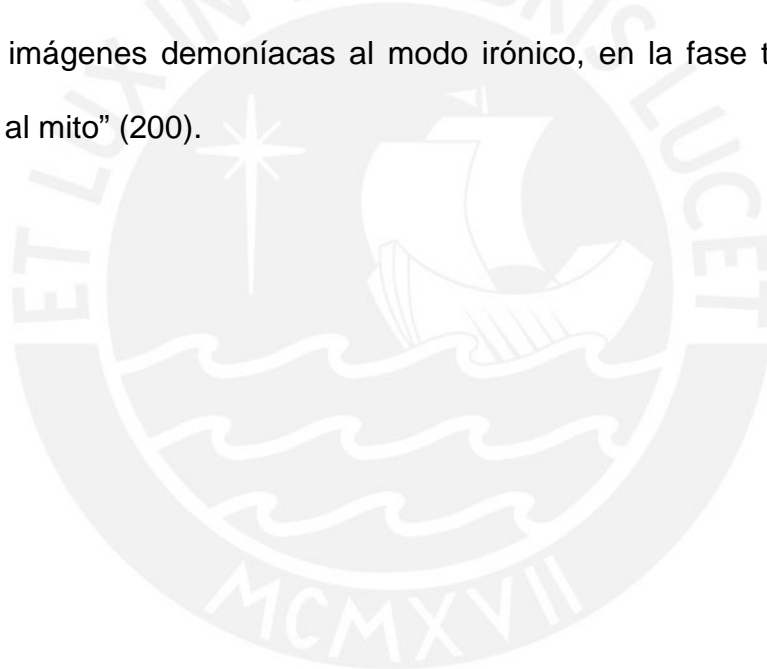
(201) Este es un mundo idealizado, sin asomo de la vida cotidiana.

La idea que rige, por parte, al modo mimético elevado es la analogía de la naturaleza y la razón (...) tendencia a idealizar a los representantes humanos del mundo divino y espiritual que son característicos del mimético elevado. La divinidad guarda al rey, y la dama del amor cortés es una diosa; el amor de ambos es un poder que educa y da forma, induciéndonos a la unidad con los mundos espirituales y divinos. El fuego del mundo angélico resplandece en la corona del rey y en los ojos de la dama. (203) Es aquí donde podemos situar la representación del mito trabajado por Garcilaso. La dama es idealizada en cuanto opera subrepticamente el amor cortés. Es también la dama una figura divina, capaz de enamorar por los ojos y subyugar de esa manera al esclavo amante. Es deseo contenido, impulso e imposibilidad, como lo muestra el soneto XXIII: “y que vuestro mirar ardiente, honesto /con clara luz la tempestad serena”.

En el campo del mimético bajo nos adentramos en un mundo que podemos llamar la analogía de la experiencia y que guarda estrecha relación con el mundo demoníaco, correspondiente a la relación del mundo romántico inocente con el apocalíptico. (204) Las imágenes son las imágenes ordinarias de la experiencia. Las ideas organizadoras del mimético bajo parecen ser la génesis y el trabajo. Los seres divinos y espirituales tienen poca cabida funcional en la ficción del mimético bajo y en la escritura temática son, con frecuencia, deliberadamente redescubiertos o tratados como substitutos estéticos. (204). Aquí es donde pueden encajar los trabajos poéticos de Lope y Quevedo. En Lope, por ejemplo, es muy importante la aparición del trabajo: Juana, la musa

principal, es caracterizada como lavandera desde un principio. Es importantísimo aquí, entonces, acotar que, a medida que vamos descendiendo de modo en modo, una cantidad en aumento de imágenes poéticas se toma de las actuales condiciones sociales de la vida. Es así como aparece el dinero y la prostitución. El hecho de elevar a la categoría de Dama a una lavandera es subversivo en cuanto la Dama debería compartir las características de un personaje del mimético elevado y, no obstante, desempeña la labor propia de un subordinado. Canta Tomé a una marginada en la jerarquía social, alguien que no tiene protagonismo político ni social alguno. He ahí la innovación y todas sus resonancias. No obstante, lo que hace Quevedo es ir más allá aún. Se canta en su poema a una dama que ni siquiera cumple un trabajo como el de Juana (lo cual era ya denigrante dentro de la tradición petrarquista), la musa de Tomé, sino que es prostituta, un trabajo sin valoración positiva posible. Y es así como se da su caracterización, como un cuerpo sujeto a una transacción económica, no como una Dama-señora que ordena, sino como objeto comercial. Dice Frye sobre el mimético bajo: “las situaciones humanas esenciales para el poeta son las comunes y las típicas. Esto va acompañado por una buena dosis de parodia de la idealización de la vida que se da en el romance, parodia que abarca la experiencia religiosa y estética.” Sobre la sátira, dice que ayuda a restablecer el equilibrio de la poesía, a retornar al patrón de su deseo, lejos de lo convencional y lo moral. Y esto es posible gracias a que la sátira es el género más alejado de la “suma seriedad” (207). De esta manera, las cualidades que la moral y la religión usualmente consideran procaces, obscenas, subversivas, lujuriosas y blasfemas ocupan un lugar esencial en la literatura pero, a menudo, sólo pueden lograr su expresión

mediante técnicas ingeniosas de desplazamiento. De estas técnicas encontramos la ya mencionada “modulación demoníaca”, inversión deliberada de las acostumbradas asociaciones morales de los arquetipos. Así, el efecto burlesco o satírico se logra porque todo símbolo cobra significado absolutamente a partir de su contexto. Se canta a una lavandera o a una prostituta cuando se debería cantar a una Dama: “La literatura irónica comienza y tiende hacia el mito, siendo por regla general sus patrones míticos más sugerentes de lo demoníaco que de lo apocalíptico.” (186). Lo cual, dicho de otra manera, quiere decir: “Las imágenes apocalípticas son apropiadas al modo mítico y las imágenes demoníacas al modo irónico, en la fase tardía en que este retorna al mito” (200).



CONCLUSIONES

La revisión de la reescritura del mito de Dafne y Apolo ha sido fructífera en cuanto hemos podido, gracias a ella, arribar a las siguientes conclusiones:

- La reelaboración examinada ha significado un acentuado desplazamiento en el plano de la representación. La Dama del amor cortés, intocable y castigadora, es dejada de lado por la lavandera y la prostituta. Se ha efectuado tanto una inversión en términos estéticos como sociales. La Juana de Lope rompe con los cánones estéticos renacentistas, es decir, opera un cambio significativo en la caracterización de la mujer. No obstante, mantiene el mismo poder de atracción en cuanto se mantiene intocada. Al hacerla numen de su deseo, se le es concedido dicho poder. Por su parte, la Dafne de Quevedo representa un cambio más violento en la función que en la caracterización de la Dama. Lope ya había acercado a la Dama a las bajas esferas sociales, al mundo de la experiencia, del trabajo, pero la Dama de Quevedo realiza un trabajo indigno. Es cuerpo pero también objeto que se compra. Pierde todo su poder porque ha perdido su intangibilidad. Su ser se inscribe dentro de la realidad comercial. Se puede saber de ella su precio: ha entrado en el campo de lo intercambiable, de lo mensurable y desde ahí ya no puede ejercer ninguna influencia sobre Apolo. Ya no es numen, sino objeto de intercambio, posible de adquirir con el dinero necesario.

- Por otra parte, hemos explorado también los subgéneros de la forma poética del soneto. Hemos comenzado con el soneto amoroso tradicional, petrarquista, con su melancolía ambivalente, con el lamento lírico y plástico de la lírica renacentista. Luego hemos pasado a analizar un soneto burlesco, el de Lope, con sus metáforas más concretas, poniendo énfasis en la angustia de la imposibilidad, con sus quejas sin atenuación lírica, como si fueran verdaderos reclamos. Por último, hemos analizado el soneto satírico de Quevedo, con la crudeza de los imperativos (“Si la quieres gozar, paga y no alumbres”, “Febo, pues eres Sol, sírvete de ella”), develando un lenguaje más descarnado y explícito, poniendo siempre énfasis sobre la relación de poder invertida y en el papel del dinero como elemento que posibilita la satisfacción.
- Hemos explorado también los modos miméticos de la representación. En el poema de Garcilaso, nos encontramos en el modo mimético elevado, con una dama que es representante del mundo divino (ente angelical) y que, como tal, si bien desdeñosa e inalcanzable, aparece idealizada en su caracterización. En el poema de Lope, tanto como en el de Quevedo, nos encontramos ya en el modo mimético bajo, con lo que entramos en el mundo de la experiencia, del trabajo (de lavandera o de prostituta) a la vez que hacen su aparición el dinero y partes del cuerpo femenino no privilegiadas por la alta cultura occidental. El desplazamiento trazado se da, entonces, tanto en los subgéneros del canal expresivo del soneto como en los modos miméticos de la representación.
- En cuanto a la representación del amor y del deseo, se opera también un desplazamiento. Para Garcilaso, el amor cortés, si bien tiene como

figura a la Dama feudal, castigadora e intangible, se enuncia como amor en cuanto hace de la dama un ser angelical y, a pesar de todo, incorpóreo. Ella es una “idea” que manda y castiga desde su altar propio. Por su parte, la Juana de Tomé es ambigua en cuanto queremos aplicar estas categorías: no es un ser angelical (está muy lejos de serlo) y lo que parece provocar en el sujeto poético es solo deseo sexual; no obstante, su poder se mantiene por mantenerse inalcanzable. El deseo erótico carnal es enunciado explícitamente y es capaz también de subyugar al sujeto. Esta concepción sexual de la posesión de Dafne obtiene en Quevedo una enunciación más cruda. Toda espiritualización del amor así como de la dama es dejada de lado por lo concreto y material. Se opera, entonces, en muchos niveles la materialización de lo abstracto en el paso hacia el barroco quevediano: en los subgéneros implícitos, en la representación de la dama, del deseo y en los modos miméticos empleados, todo ello desde la elaboración culta, refinada, petrarquista, hasta la sátira explícita, concreta, mordaz y acre: ese es el viaje sufrido por el mito recogido por Ovidio.

- Este proceso de modulación tiene como premisa fundamental el accionar de procesos de acercamiento al material tratado. La distancia garcilasiana que asiste al mito como un espectador visual es reemplazada por la voz poética quevediana satírica que interviene en el pasaje mítico mismo. Así mismo, este proceso de acercamiento es paralelo a la reelaboración del mito como expresión fundamental de la poética petrarquista. En Garcilaso, el mito de Dafne y Apolo enmarcará la dinámica y las preceptivas del amor petrarquista (acentuando el

castigo). Lope propondrá una estética paralela a la canonizada a partir de la carnavalización de la misma. Quevedo, por último, destruirá esa dinámica al situar la intangibilidad de la ninfa Dafne dentro del terreno de lo negociable. De esta manera, el marco primero del petrarquismo, contenido en este mito, expresión simbólica a la vez que ideológica y estética, se quebrará irremediabilmente por el poder corrosivo de la sátira, expresión de nuevos valores sociales y morales.



BIBLIOGRAFÍA

ARTÍCULOS

Alarcos García, Emilio. *Quevedo y la parodia idiomática*. En: Dialnet. Portal de difusión de la producción científica hispana de la Universidad de La Rioja. <<http://dialnet.unirioja.es/>> Localización física: Archivum: Revista de la Facultad de Filología, ISSN 0570-7218, Tomo 5, 1955 , págs. 3-38.

Castro Jiménez, María Dolores. *Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento*. En: Dialnet. Portal de difusión de la producción científica hispana de la Universidad de La Rioja. <<http://dialnet.unirioja.es/>> Localización física: Cuadernos de filología clásica, ISSN 0210-0746, N°. 24, 1990 , págs. 185-222.

Correa, Gustavo. *Garcilaso y la mitología*. En: Hispanic Review (University of Pennsylvania Press), Vol. 45, No. 3, 1977, págs. 269-281.

Cristóbal, Vicente. *Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía*. En: Cuadernos de Filología Clásica Estudios Latinos, No.18, 2000, págs. 29-76.

Hopkins Rodríguez, Eduardo. *Carnavalización de mitos clásicos en la poesía de Juan del Valle y Caviedes*. En: La tradición clásica en el Perú virreinal. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999. Págs. 173-190.

López Gutiérrez, Luciano. *Posibles ecos de Luciano en Quevedo. La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas*. En: Dialnet. Portal de difusión de la producción científica hispana de la Universidad de La Rioja. <<http://dialnet.unirioja.es/>> Localización física: Cuadernos de filología hispánica, ISSN 0212-2952, Nº 20, 2002 , págs. 197-212.

Sánchez Robayna, Andrés. *Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)*. En: Dialnet. Portal de difusión de la producción científica hispana de la Universidad de La Rioja. <<http://dialnet.unirioja.es/>> Localización física: Revista de filología de la Universidad de La Laguna, ISSN 0212-4130, Nº 1, 1982 , págs. 35-48.

Sepúlveda, Jesús. *Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación*. En: La Perinola: Revista de investigación quevediana, Nº 5, 2001, págs. 285-319.

DICCIONARIOS

Chevalier, Jean. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de los símbolos. Quinta edición. Madrid: Siruela, 2001.

Grimal, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Paidós, 1984.

Pérez de Rioja, José Antonio. Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española. Barcelona: Península, 2002.

Pérez de Rioja, José Antonio. Diccionario de símbolos y mitos. Octava edición. Madrid: Tecnos, 2008.

Real Academia Española. Diccionario de autoridades. 3 volúmenes. Madrid: Gredos, 1979.

LIBROS

Auerbach, Erich. Mímesis. Trad. de I. Villanueva y E. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000. Primera edición en español. Séptima reimpresión.

Bajtín, Mijail. La cultura popular en el Renacimiento y el Barroco. Barcelona: Barral editores, 1971.

Cossío, José María de. Fábulas mitológicas en España. Madrid: Espasa Calpe, 1952.

Curtius, Ernst Robert. Literatura europea y Edad Media latina. Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. Primera edición en español. Tercera reimpresión.

Frye, Northrop. Anatomía de la crítica. Tr. de Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1991.

Gallego Morell, Antonio. Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Madrid: Gredos, 1972. Segunda edición.

García Gual, Carlos. Introducción a la mitología griega. Madrid: Alianza Editorial, 2007. 2º edición.

Garcilaso de la Vega. Obras completas con comentario. Ed. de Elías L. Rivers. Madrid: Castalia, 1971.

Garcilaso de la Vega. Poesía castellana completa. Ed. de Consuelo Burell. Madrid: Cátedra, 2008. 25º edición.

Garcilaso de la Vega. Poesías castellanas completas. Ed. de Elías L. Rivers. Madrid: Castalia, 1972. 2º edición.

- Genette, Gérard. Palimpsestos: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.
- Highet, Gilbert. La tradición clásica. Trad. de Antonio Alatorre. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978. Primera edición en español. Primera reimpresión.
- Lida de Malkiel, María Rosa. La tradición clásica en España. Barcelona: Ariel, 1975.
- Maravall, José Antonio. La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica. Barcelona: Ariel, 1990.
- Nolting-Hauff, Ilse. Visión, sátira y agudeza en “Los Sueños” de Quevedo. Madrid: Gredos, 1974.
- Ovidio Nasón, Publio. Metamorfosis. Tr. de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- Petrarca, Francesco. Cancionero. 2 volúmenes. Ed. bilingüe de Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra, 2006. 5^o edición.
- Propp, Vladimir. La morfología del cuento. El estudio estructural y tipológico del cuento. Madrid: Fundamentos, 1985.
- Quevedo, Francisco de. Obra Poética. Volumen segundo: Poemas satíricos y burlescos. Ed. de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1970.
- Romjaro, Rosa. Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. Barcelona: Anthropos, 1998.
- Rougemont, Denis de. El amor y Occidente. Barcelona: Kairós, 2002.
- Rozas, Juan Manuel. Estudios sobre Lope de Vega. Madrid: Cátedra, 1990.
- Viñas, David. Historia de la crítica literaria. Barcelona: Ariel, 2004.

Vega, Lope de. Obras poéticas. Edición e introducción de José Manuel Blecua.

Barcelona: Planeta, 1989.

Zizek, Slavoj. La metástasis del goce: siete ensayos sobre la mujer y la causalidad. Buenos Aires: Paidós, 2003.

