

APOLO Y DAFNE EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

APOLLO AND DAPHNE IN THE POETRY OF THE GOLDEN AGE



Universidad  
de Huelva

Facultad de Humanidades

TRABAJO DE FIN DE GRADO

ALBA FERNÁNDEZ RAMÍREZ

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

TUTOR: Luis Gómez Canseco

2 de noviembre de 2017

CONVOCATORIA: Extraordinaria de noviembre

#### RESUMEN:

El tratamiento que al mito de Apolo y Dafne se daba en la poesía del Siglo de Oro era bastante heterogéneo. Este breve ensayo gira en torno al análisis de distintos textos poéticos, que nos demostrarán precisamente esos distintos usos, funciones y tratamientos (serio, burlesco, satírico, etc.) que se hacían de esta fábula en el siglo XVI y XVII, permitiéndonos a la misma vez observar los cambios en la utilización de temas mitológicos que se produjeron como consecuencia de la estética renacentista frente a la barroca. Y todo tomando como punto de partida la fábula de Apolo y Dafne inserta en las *Metamorfosis* de Ovidio y la versión que Garcilaso de la Vega hace de dicho mito, imitada posteriormente por otros autores.

PALABRAS CLAVE: Apolo, Dafne, mito, imitación, poesía, siglos XVI y XVII

#### ABSTRACT:

Apollo and Daphne's myth received a diverse treatment in the poetry of the Golden Age. This essay analyzes different poetic texts, which would demonstrate the diverse uses, functions and treatments (serious, mocking and satirical tone, etc.), which were made about this fable in the XVI and XVII centuries, allowing us at the same time to notice the changes in the application of mythological themes, that took place as a result of Renaissance aesthetics against the Baroque ones. All of that, taking as a starting point, the fable of Apollo and Daphne inserted in the *Metamorphoses* of Ovid and the version that Garcilaso offers about the myth, which was imitated by other authors.

KEYWORDS: Apollo, Daphne, Myth, Imitation, Poetry, XVI and XVII centuries



## ANEXO II

### DECLARACIÓN DE HONESTIDAD ACADÉMICA

El/la estudiante abajo firmante declara que el presente Trabajo de Fin de Grado es un trabajo original y que todo el material utilizado está citado siguiendo un estilo de citas y referencias reconocido y recogido en el apartado de bibliografía. Declara, igualmente, que ninguna parte de este trabajo ha sido presentado como parte de la evaluación de alguna asignatura del plan de estudios que cursa actualmente o haya cursado en el pasado.

El/la estudiante es consciente de la normativa de evaluación de la Universidad de Huelva en lo concerniente al plagio y de las consecuencias académicas que presentar un trabajo plagiado puede acarrear.

Nombre: Alba Fernández Ramírez

DNI: 49107484-T

Huelva, a 2 de noviembre de 2017

## ÍNDICE

1. Introducción, objetivos y metodología .....	5
2. Apolo y Dafne en Ovidio .....	7
3. Estado de la cuestión .....	11
4. Los textos: Un análisis .....	18
5. Conclusiones.....	35
6. Bibliografía.....	37
7. Anexo .....	39

## 1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El de Apolo y Dafne se convirtió en un mito de hondo atractivo para los poetas del Siglo de Oro. En este hecho, fácilmente observable, hubo de influir decisivamente la reescritura que del mismo hizo Garcilaso de la Vega en su soneto XIII. Y es a partir de ahí donde comienza este trabajo, que pretende rastrear el tratamiento y las funciones que el mito tuvo en la literatura áurea.

En realidad la fábula mitológica de Apolo y Dafne ha tenido una gran trascendencia y una fuerte repercusión en la literatura española de todos los tiempos, aunque con muy diversos tratamientos: unas veces burlesco, otras serio, otras satírico, llevando, en cada caso, a una reinterpretación del mito, que abre suficientes expectativas de estudio como para indagar en los distintos sentidos con que ha sido representada.

El principal objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es mostrar los diversos tratamientos que el mito de Apolo y Dafne tuvo en la poesía del Siglo de Oro, y en los cambios literarios que conllevan las directrices marcadas por la estética barroca frente a la renacentista. Estudiaremos primero la configuración del mito en Ovidio, decisiva para la cultura renacentista,<sup>1</sup> para seguir con un estado de la cuestión y pasar finalmente al análisis de los textos hispánicos, sacando de ello unas conclusiones sobre la presencia y función de la historia de Apolo y Dafne en este período literario. Hemos añadido un anexo de textos, con el objeto de que el tribunal pueda disponer de los poemas que han servido como base al trabajo.

Metodológicamente, el primer paso ha sido la realización de un rastreo para conformar un corpus de textos áureos que tuvieran como eje central el mito de Apolo y Dafne. En este sentido, hemos procurado reunir un conjunto de textos, obras y autores que resultaran significativos y ejemplares para analizar la evolución del motivo en ese período de la historia literaria, así como en diversos géneros

---

<sup>1</sup> Cfr. Martindale 1990.

poéticos. Por ello, hemos optado, como indicábamos, por autores señalados, por textos que tuvieran como tema principal el de Apolo y Dafne y por la mayor diversidad de géneros poéticos posibles, descartando las numerosísimas alusiones parciales que se hacen al mito en muy diversas obras de la literatura de los siglos XVI y XVII. Con posterioridad, hemos reunido y estudiado la bibliografía específica sobre el tema que nos ocupa, dando cuenta de ello en el capítulo consagrado al estado de la cuestión. Por último y a partir de dichos estudios, hemos realizado un análisis de distintos textos poéticos, para extraer finalmente algunas conclusiones sobre la presencia, uso y función del mito en la poesía del Siglo de Oro.

## 2. APOLO Y DAFNE EN OVIDIO

Para llevar a cabo este breve ensayo, tomaremos como punto de partida el mito de Apolo y Dafne inserto en el libro primero de las *Metamorfosis* de Ovidio (vv. 434-567). En los preliminares de la versión ovidiana, se cuenta como el dios Apolo venció a la serpiente Pitón y, orgulloso de esta hazaña, estableció unos juegos sagrados llamados Píticos, en los que los participantes vencedores recibirían una corona de hojas de encina, puesto que aún no existía el laurel. A continuación, Ovidio cuenta la fábula de Dafne como explicación del uso de esta planta como premio en los juegos Píticos.

El amor de Apolo hacia Dafne tiene su origen en un altercado entre Cupido y el mismo Apolo. Este estaba tan orgulloso de su victoria sobre Pitón que, al ver a Cupido con sus flechas, le recriminó no ser digno de portar tales armas. Ante tal ofensa, este disparó una flecha de oro, que producía amor, a Apolo y una de plomo, que ahuyentaba dicho amor, a Dafne, por lo que en ambos se produjeron sentimientos contrarios.

Apolo, al ver a Dafne, quedó profundamente enamorado, asimismo la ninfa al ver al dios huyó asustada, mientras este trataba de impedírselo. Dafne, a punto de ser alcanzada, al llegar a las aguas del río Peneo, pidió ayuda a su padre, el cual le concedió la petición de permanecer siempre virgen, convirtiéndola en un árbol de laurel. El dios Apolo la alcanzó en el momento mismo de la metamorfosis, y por ello eligió el laurel, como símbolo de su amor, para adornar su cabellera.

A partir del texto ovidiano, podemos enumerar los principales elementos del mito, tal como se presentan en las *Metamorfosis*, y luego nos servirán como pauta para analizar su plasmación en la poesía del Siglo de Oro.

En primer lugar, la caracterización de la ninfa por parte de Ovidio con rasgos esquivos al amor:

...la otra huye del nombre de amor,  
disfrutando con los escondites de los bosques y los despojos

de las fieras capturadas, émula de la doncella Febe.<sup>2</sup>

*...fugit altera nomen amantis  
silvarum latebris captivarumque ferarum  
exuviis gaudens innuptaeque aemula Phoebes* (Metamorfosis I, 474-476).

...ella, rechazando a los pretendientes,  
independiente y sin varón, recorre bosques inaccesibles,  
sin preocuparse del dios Himeneo, del Amor

*...illa aversata petentes  
inpatiens expersque viri nemora avia lustrat  
nec, quid Hymen, quid Amor* (Metamorfosis I, 478-480).

“Déjame, padre querido, disfrutar de mi virginidad –dijo–:  
esto también se lo concedió antes a la diosa Diana su padre”.  
Su padre accede sin dudarle.

*‘da mihi perpetua, genitor carissime,’ dixit  
‘virginitate frui! dedit hoc pater ante Dianae.’  
ille quidem obsequitur.* (Metamorfosis I, 486-488).

Un segundo elemento es el enamoramiento de Apolo. El amor del dios por la ninfa aparece descrito con todo detalle en Ovidio, quien expone que nada más ver Apolo a Dafne, este se enamora perdidamente de ella y contempla con fascinación su belleza: sus cabellos desaliñados (*Spectat inornatos collo pendere capillos / et “quid, si comantur?” ait; ... Met. I, 497-498*), sus radiantes ojos (*...videt igne micantes / sideribus símiles oculos... Met. I, 498-499*), su boca (*...quae non / est vidisse satis;... Met. I, 500*), sus dedos, manos y brazos, e imagina incluso otras bellezas encubiertas (*...laudat digitosque manusque / brachiaque et nudos media plus parte lacertos: / siqua latent, meliora putat... Met. I, 500-502*).

El tercer elemento corresponde a la persecución y la fuga. Este punto también lo describe Ovidio de manera minuciosa y detallada, recurriendo a símiles como:

...así huye la cordera del lobo, así la cierva del león,  
así del águila las palomas con alas temblorosas,

---

<sup>2</sup> Las traducciones de Ovidio proceden de *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro, Madrid, Alianza, 1998.



cada una de sus enemigos.

*...sic agna lupum, sic cerva leonem,  
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,  
hostes quaeque suos. (Metamorfosis I, 505-507).*

La solicitud de ayuda es el cuarto elemento del mito en Ovidio. Como ya se ha mencionado anteriormente, la ninfa, a punto de ser alcanzada por Apolo, al llegar a las aguas del río Peneo, pide ayuda a su padre:

vencida por el esfuerzo  
de la rápida huida, dijo mirando a las aguas del Peneo:  
“¡Ayúdame, padre; si los ríos sois divinidades, echa a perder,  
cambiándola, esta figura mía con la que he gustado demasiado!”

*Victa labore fugae, spectans Peneidas undas,  
“Fer pater” inquit “opem! si flumina numen habetis,  
qua nimium placui, mutando perde figuram! (Metamorfosis I, 544-546).*

El quinto elemento reside en la propia metamorfosis. Ovidio es la única fuente para todas las recreaciones posteriores de la transformación de la ninfa Dafne, que relata de la siguiente manera:

Apenas acabó su plegaria, un pesado sopor invade sus miembros:  
una delgada corteza ciñe su tierno pecho,  
sus cabellos crecen como hojas, sus brazos como ramas,  
sus pies hace poco tan veloces se adhieren en raíces perezosas,  
en lugar del rostro está la copa: solo la belleza queda en ella.

*Vix prece finita torpor gravis occupat artus:  
mollia cinguntur tenui praecordia libro,  
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt;  
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,  
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa. (Metamorfosis I, 548-552).*

El momento en que Apolo alcanza a la ninfa, justo cuando se produce la transformación, se convierte en el sexto componente. Abrazándola entonces, besa la madera: “da besos a la madera; esquivas, sin embargo, sus besos la madera” (*oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum Met. I, 556*).

El séptimo y último elemento es el de los honores otorgados al laurel. Al alcanzar el dios Apolo a Dafne, metamorfoseada, este pronuncia unas palabras

finales en las que concede al árbol varios privilegios (vv. 557-565). Escoge el laurel como árbol para que adorne su cabellera (vv. 557-558), también, del mismo modo que los cabellos del dios permanecen siempre jóvenes, el laurel tendrá hojas perennes:

Y como mi cabeza es juvenil con sus cabellos sin cortar,  
lleva tú también el honor perpetuo de una hoja perenne.

*Utque meum intonsis caput est iuvenale capillis,  
tu quoque perpetuos Semper gere frondis honores!* (Metamorfosis I, 564-565).

Son estos los siete principales elementos con los que el mito se construye y que, de un modo u otro se verán reflejados en las recreaciones que del mito se hicieron en la poesía española durante los siglos XVI y XVII.

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque pudiera sorprender –sobre todo teniendo en cuenta la fama y difusión del soneto garcilasiano–, no han sido tantos los estudios críticos consagrados a la presencia del mito de Apolo y Dafne en la poesía áurea, fuera de ensayos clásicos como *Fábulas mitológicas en España* de José M<sup>a</sup> de Cossío. No obstante, conviene hacer un repaso de los discursos que se han construido en torno a las reescrituras del mito.

Ateniéndonos a un orden cronológico, el primer ensayo relevante que analiza el asunto es el de Joaquín Álvarez Barrientos, “Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario”,<sup>3</sup> en el que se estudia la relación del soneto XIII, el soneto XI y la égloga II de Garcilaso con el relato de Ovidio y, posteriormente, se establece una comparación entre la visión de este poeta y la de Quevedo, en su soneto *A Dafne huyendo de Apolo*.

Álvarez Barrientos señala: “Garcilaso hace palabra su historia, pero la palabra es el medio que se emplea para llegar al mito y el mito es el logro de la atemporalidad”.<sup>4</sup> El poeta utilizaría algunos de estos relatos para mitificarse, como es, entre otras composiciones, el soneto “A Dafne ya los brazos le crecían”. Para llevarlo a cabo toma del episodio final del relato de Ovidio, titulado “Dafne se transforma en laurel” (vv.452-567), el momento culminante de la persecución en que la ninfa se está convirtiendo en árbol y, cuando la metamorfosis ya ha terminado, presenta a Apolo llorando.

Por otra parte, explica Álvarez Barrientos que la égloga III tiene una mayor relación con Ovidio, quizás porque en ella se desarrollan diferentes relatos míticos, o quizás porque su identificación con ellos es mayor. Por ello, se ciñe más a la

---

<sup>3</sup> Álvarez Barrientos 1984: 57-72.

<sup>4</sup> Álvarez Barrientos 1984: 58.

historia. También se hace eco de la estructura del mito en la égloga, dispuesto en tres estrofas organizadas de modo bastante paralelo.

A continuación, compara las visiones de Garcilaso y Quevedo, pues este también trata el tema de Apolo y Dafne al menos en tres composiciones: los sonetos *A Apolo siguiendo a Dafne* y *A Dafne huyendo de Apolo* y en el poema lírico en quintillas *Fábula de Apolo y Dafne*. El primer poeta utilizaría el relato mítico para proyectar su historia, mientras que el segundo deja entrever un tono satírico en sus piezas.

Quevedo se aleja más de Ovidio, inventando un diálogo dirigido a una ninfa, presentada como ser humano. La forma que tiene de nombrar a Apolo, de humanizarlo, es un ejemplo del proceso de desmitologización que se da en el Barroco, un proceso de destrucción de los tópicos literarios que fueron establecidos y que eran útiles en el Renacimiento. Desde otro punto de vista, expone el investigador, que el soneto burlesco de Quevedo, *A Dafne huyendo de Apolo*, debe incluirse entre los dedicados a satirizar mujeres, pues los apelativos dirigidos a Apolo revierten negativamente sobre Dafne, dado que vulgarizan a su amante y perseguidor, de modo que a ella también se le rebaja. “Todo el soneto es una trasposición a lo real y lógico”.<sup>5</sup> El mito de Apolo y Dafne explica a la perfección la situación de imposibilidad amorosa de Garcilaso, pero no explica a Quevedo, ya que este parece ser más autosuficiente en cuanto a la expresión de sus sentimientos.

Por último, Álvarez Barrientos cierra su artículo con una conclusión precisa:

Si para Garcilaso todo era *real*, concreto; para Quevedo todo se vuelve sombra y burla. No hay consuelo. No hay necesidad del mito para eternizarse porque hay algo más eterno: el deseo, por el cual se recuperan los recuerdos y el amor: “a fugitivas sombras doy abrazos... / cuando le quiero más ceñir con lazos... /y como de alcanzarlo tengo gana...” En Garcilaso no había expresión del deseo, usaba la palabra divinizándola y estableciendo la dualidad *tiempo de la vida / tiempo de la palabra*, mientras que para Quevedo es la palabra expresión de ese deseo, que le sobrevivirá y que más que nada es Tiempo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Álvarez Barrientos 1984: 69.

<sup>6</sup> Álvarez Barrientos 1984: 72.

Por su parte, M<sup>a</sup> Dolores Castro Jiménez dedica una parte fundamental de su estudio “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”,<sup>7</sup> a las fuentes clásicas de las que procede el mito. Tras ese recorrido por la literatura antigua, la autora analiza algunos testimonios medievales para concluir que, en este período, predomina una lectura moralizadora del mito.

En su artículo, muestra los tratamientos dados a la fábula en distintos autores de la época renacentista. Comienza con Petrarca, pues este ejerció una notoria influencia sobre Garcilaso de la Vega. El poeta italiano fue el primero en dar un tratamiento subjetivo a nuestro mito, haciendo una identificación de su amada Laura con la ninfa Dafne; dicha identificación la encontramos fundamentalmente en dos obras: el *Canzoniere* y la égloga III del *Bucolicum Carmen*. Pero es a lo largo de la poesía amorosa del *Canzoniere* donde hallamos la fusión mítica de Petrarca en Apolo, por la similitud entre la situación sentimental del poeta y el mito de Apolo y Dafne, y porque, a través de su amada Laura, el autor llega a la corona de laurel, que simboliza el triunfo de los poetas. Por tanto, Petrarca, al identificar a Laura con Dafne, exhibe los mismos sentimientos de dolor que el dios Apolo y, del mismo modo, Dafne adquiere las características de la mujer renacentista, que se suman a la esquivez propia de la ninfa, llegando así a configurar el amor imposible, motivo renacentista con raíces en el amor cortés.

Otra de las obras que estudia Castro Jiménez es la *Fábula de Dafne y Apolo* de Gregorio de Silvestre, que sigue en los elementos principales a Ovidio, hasta el momento de la metamorfosis, en la que se aprecia una notable influencia de Garcilaso. Las palabras finales siguen el curso ovidiano, Apolo le da el nombre de laurel y le concede honores, pero aquí se produce una novedad: el dios dice que el laurel permanecerá siempre verde, como demostración de la hermosura de la ninfa que se encuentra en su interior.

---

<sup>7</sup> Castro Jiménez 1990: 185-222.

En 1563, Alonso Pérez publica su *Segunda parte de la Diana*, continuación de la *Diana* de Jorge de Montemayor. Es esta una obra pastoril en la que está inserta la fábula de Pitón con la de Apolo y Dafne. Ambas aparecen unidas, tal como sucedía en las *Metamorfosis*, siguiendo fielmente el relato ovidiano, sin ningún signo aparente de originalidad. Sin embargo, aunque son escasas las novedades que Alonso Pérez aporta al tratamiento de la fábula, Castro Jiménez subraya la importancia de la inmunidad del laurel ante el rayo.

La conclusión del ensayo consiste en destacar la función del mito en la poesía renacentista como proyección del amor, a partir del modelo petrarquista, pues fue Petrarca el primero en identificar al personaje poético con el personaje mítico.

Cabe asimismo incluir en este recorrido el trabajo de Javier Salazar Rincón “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro”<sup>8</sup>. Entre esos significados, el primero que se recoge es el del fuego y el don de la profecía:

En efecto, por ser Apolo el dios de la profecía, en los oráculos existía la costumbre de arrojar hojas de laurel al fuego, y si crepitaban era un buen augurio, mientras que, si ocurría lo contrario, era señal de sucesos nefastos; y, tras consultar el oráculo del dios en Delfos, los griegos regresaban coronados de laurel cuando la respuesta recibida era halagüeña.<sup>9</sup>

El segundo significado es de carácter militar. Aunque primitivamente el laurel coronaba a los sacerdotes de Apolo y a los poetas, con el paso del tiempo acabó simbolizando la gloria militar. En la Edad Media se conservó esta identificación de la planta con el triunfo militar y así hasta el Renacimiento, donde la corona de laurel como signo del triunfo obtenido en la guerra aparece repetidamente en la literatura. Sin embargo, debido a la influencia del petrarquismo, algunos poetas de los siglos XVI y XVII toman este significado ya no como triunfo militar, sino como triunfo amoroso.

---

<sup>8</sup> Salazar Rincón 2001: 333-368.

<sup>9</sup> Salazar Rincón 2001: 335.

Además de estas acepciones, también le otorga el significado de gloria literaria, pues, según Salazar Rincón, “Apolo, a quien el laurel estaba dedicado, fue entre los antiguos, por encima de otras consideraciones, el dios protector de la poesía, la música y las demás artes”.<sup>10</sup> Esta asociación del árbol con la gloria literaria es la que va a imperar en la Edad Media y el Renacimiento.

También es escudo contra el rayo: “La idea de que el laurel posee virtudes milagrosas y simboliza la inmortalidad, sobrevivió al mundo clásico, y ha llegado hasta nosotros a través de la creencia supersticiosa según la cual las ramas de este árbol proporcionan una protección infalible contra el rayo (...). Ya en nuestro Renacimiento, todos los escritores confirman que el laurel jamás fue, ni puede ser, “herido de rayo”.<sup>11</sup>

Los ambientes pastoriles también tendrían relación con el laurel, pues es abundante su presencia en este tipo de textos bucólicos, sobre todo en la época renacentista, tanto en églogas como en libros de pastores. Así las ramas de dicho árbol pasaron en esta época a adornar la indumentaria de los protagonistas de este tipo de escritos, los pastores. El laurel es símbolo, además, del *locus amoenus* o de los paisajes idealizados, debido a su belleza, a su hermosura y a su verdor perennes.

Este árbol puede ser, del mismo modo, emblema del amor, según Salazar Rincón:

El laurel, en efecto, al menos desde Petrarca, se asocia con el amor por un doble motivo. Para el poeta italiano, el árbol cuyo nombre recordaba al de su amada Laura, se convirtió en el emblema de su devoción sin límites (...). De esta manera el laurel como emblema de la amada y del amor, pasará a la obra de poetas españoles del Renacimiento.<sup>12</sup>

El artículo concluye advirtiendo sobre algunas de las versiones burlescas del mito de Apolo y Dafne y de los significados del árbol que se desarrollan, sobre todo, en la literatura del siglo XVII, pues “al artista del Barroco le gusta contraponer, en

---

<sup>10</sup> Salazar Rincón 2001: 342.

<sup>11</sup> Salazar Rincón 2001: 348.

<sup>12</sup> Salazar Rincón 2001: 358-359

ocasiones, al dios y al héroe de las leyendas antiguas con los antihéroes y seres de carne y hueso”.<sup>13</sup>

Un último trabajo sería el de M<sup>a</sup> Dolores Castro Jiménez, que volvió sobre el asunto en 2010 en “Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro”.<sup>14</sup> Lo que se plantea es que el poeta puede utilizar el mito con diferentes funciones: como tema puramente argumental, con función comparativa o con función ejemplificativa. La clave estaría en la adaptación del mito al género poético, pues los géneros breves, como el soneto, obligan a la concisión, resumiendo los hechos o tratando un determinado aspecto, o bien reflexionando sobre el mito elegido, extrayendo de él algún pensamiento ingenioso o moral, utilizándolo de esta manera como comparación o ejemplo.

El tono en el tratamiento podría ir desde lo serio a lo burlesco, aunque este segundo aspecto se multiplica hacia la segunda mitad del siglo XVI, cuando ya la mitología se tomaba como un simple repertorio de cultura. La parodia surgirá ante el intento de reavivar el interés por la fábula clásica, recurriendo a un proceso de destopificación a través de los procedimientos de la burla. Así, uno de los pilares sobre los que se asienta esta burla a través de nuestro mito es la parodia del petrarquismo y de los tópicos renacentistas. La fábula de Apolo y Dafne será desmitificada en sus dos valores: como expresión del desdén amoroso y como muestra del triunfo poético. Los recursos para hacerlo corresponderían a la ironía y la parodia, utilizadas por Góngora y Lope de Vega, y la sátira, característica de la poesía de Quevedo.

Por todo ello se podría decir que la fábula mitológica pasó de ser un elemento denotativo a convertirse en un elemento connotativo. En el Renacimiento y el Barroco esta será símbolo del amor frustrado, el amor imposible, debido a la frialdad y crueldad de la dama, y también será símbolo del éxito literario. Ambas ideas podrán ser sometidas, como se ha mencionado anteriormente, a un

---

<sup>13</sup> Salazar Rincón 2001: 364.

<sup>14</sup> Castro Jiménez 2010: 77-94.



tratamiento burlesco, sobre todo en el Barroco, donde, como apunta Castro Jiménez, la presencia del laurel como ingrediente culinario conocerá un considerable éxito.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Castro Jiménez 2010: 93-94.

#### 4. LOS TEXTOS: UN ANÁLISIS

El objetivo principal de nuestro trabajo es el análisis de una serie de textos poéticos compuestos entre los siglos XVI y XVII, que ponen su atención sobre el mito y lo reinterpretan. Nuestros puntos de referencia en el análisis, como no podía ser de otro modo, serán la versión del mito inserta en las *Metamorfosis* de Ovidio, por un lado, y por otro, las otras dos que nos dejó Garcilaso de la Vega entre los poemas suyos que nos han llegado, la del soneto XIII y la de la égloga III. Ambos autores nos servirán como pauta para estudiar los mecanismos de transmisión, imitación y originalidad en la plasmación poética del mito en el Siglo de Oro. Téngase en cuenta, además, que, por la propia naturaleza de este Trabajo de Fin de Grado, la selección de textos es breve e incompleta, aunque consideramos que suficientemente significativa.

Sin duda, el texto fundacional para la inclusión del mito de Apolo y Dafne en la poesía áurea es el soneto XIII de Garcilaso “A Dafne ya los brazos le crecían”, de uno de nuestros modelos, Garcilaso de la Vega.<sup>16</sup> Este soneto fue compuesto en su etapa napolitana, en torno a 1533-1536, al final de su producción poética y ya bajo influjo directo de la poesía italiana.<sup>17</sup> El soneto, que comienza *in medias res*, sigue de cerca el modelo ovidiano, aunque dispone la acción en dos partes: narrativa la primera, en los dos cuartetos y, reflexiva la segunda, en los tercetos. El texto se centra exclusivamente en el momento de la metamorfosis, aunque añade un punto de vista singular que lleva al poeta a identificarse con Apolo. El mito es cauce, pues, para lamentar la propia desventura amorosa.

Son dos las fuentes posibles de esta composición, Ovidio y la canción XXIII de Petrarca, aunque es la del poeta latino la más marcada y evidente, pues ha dejado rastros directos como:

---

<sup>16</sup> Todo los textos analizados se recogen completos en el anexo final.

<sup>17</sup> Se ha conjeturado también que el soneto nace como fruto de un ejercicio ecrástico a partir de un grabado de Agostino Veneziabo. Cfr. Escobar Borrego 2001: 223-238.

- *In frondem crines, in ramos bracchia crescunt* (Met. I, 550) se identifica con “ya los brazos le crecían / y en luengos ramos vueltos se mostraban; en verdes hojas (...) se tornaban / los cabellos (...)” (vv. 1-4).
- *Mollia cinguntur tenui praecordia libro* (Met. I, 549) se corresponde con “de áspera corteza se cubrían los tiernos miembros” (vv. 5-6).
- *Pes modo velox pigris radicibus haeret* (Met. I, 551) aparece en “los blancos pies en tierra se hincaban, / y en torcidas raíces se volvían” (vv. 7-8).
- *Sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus* (Met. I, 554) se iguala a “los tiernos miembros, que aún balbuciendo estaban” (v. 6).

A pesar de seguir muy de cerca la estela marcada por Ovidio, Garcilaso innova, incluyendo en su soneto elementos originales que no aparecen en el mito ovidiano:

- La presencia de un verbo en primera persona, “vi”, cuya función es la de presentar al poeta como espectador de la metamorfosis: “en verdes hojas vi que se tornaban” (v. 3).
- La imagen de Apolo llorando por Dafne, convertida en laurel, que tampoco se encuentra en Ovidio. Es en estos versos donde encontramos la fusión mítica del poeta.
- El color de cabello de la ninfa no se especifica en la versión ovidiana, sin embargo sí lo hace Garcilaso en su soneto; por la influencia petrarquista y de la estética renacentista, el poeta hispánico describe a Dafne como rubia: “los cabellos que al oro escurecían” (v.4).<sup>18</sup>

Vemos que Garcilaso de la Vega se atiene al modelo ovidiano, aunque innova, acaso bajo la influencia de Petrarca, añadiendo esos elementos claves, como son la presencia directa del poeta por medio del verbo “vi”, que lo sitúa como testigo de la metamorfosis, y el llanto de Apolo. En cualquier caso, ha de tenerse en cuenta que

---

<sup>18</sup> Cfr. Castro Jiménez 1990: 214

este soneto resulta capital para el desarrollo del tema de la transformación de Dafne, pues viene a convertirse en canon y norma para su tratamiento.<sup>19</sup>

En la égloga III, escrita, al parecer, en Provenza en 1536, Garcilaso dispuso cuatro ninfas que bordan sendas historias de amores desventurados: las de Orfeo y Eurídice (vv. 121-144), Apolo y Dafne (vv. 145-168), Venus y Adonis (vv. 169-192) y, por último, la muerte de la ninfa Elisa, a quien lloran sus compañeras y el pastor Nemoroso (vv. 193-264). Son tres las octavas que se consagran al relato de Apolo y Dafne, en la que de nuevo la narración se atiene al modelo ovidiano. La primera de ellas se centra en el dios Apolo, quien, apartado de la caza, recibe las flechas de oro; en la segunda, se describe a la bella Dafne huyendo del dios –“con el cabello suelto al viento”, conforme a Ovidio: *et levis impulsos retro dabat aura capillos*, *Met.* I, 529–, Apolo refrena su persecución esperando que ella se detenga; y la tercera relata la metamorfosis en términos muy similares a los del soneto XII, tanto en lo conceptual como en lo verbal.

Garcilaso deja para el último verso de cada octava la causa y la razón del comportamiento de cada uno: en Apolo son las flechas de oro; en Dafne, las de plomo. Para dar unidad a las tres estrofas el poeta se adelanta, con la mención de las flechas de oro, la conclusión y la consecuencia final: “que hizo a Apolo consumirse en lloro / después que le enclavó con punta de oro” (vv. 151-152), adquiriendo así una forma circular.

Es evidente que Garcilaso otorga a este fragmento un tono formal, típico de la época renacentista, donde el mito de Apolo y Dafne era símbolo del amor frustrado. A pesar de la proximidad a Ovidio, se introduce un elemento innovador, que coincide con el soneto XIII y que ha subrayado Castro Jiménez, como es el llanto del dios. En Ovidio, Apolo se conforma con la metamorfosis pensando en el laurel como premio para glorias futuras, sin embargo, Garcilaso toma una actitud

---

<sup>19</sup> Cfr. Cossío 1998: I, 95.

de desesperación y dolor que provoca el llanto de este dios en sus dos versiones.<sup>20</sup> No solo eso, en Garcilaso se aprecia una voluntad atemporalizadora, que convierte el mito en *exemplum* del sufrimiento amoroso.

En el *Cancionero del excelentísimo poeta George de Montemayor* publicado póstumamente por Bartolomé de Nájera en 1562, se recoge el soneto “Phebo, de amor herido, se quexava”. Jorge de Montemayor, nacido en Portugal en torno a 1520 y fallecido en Italia en 1561, acude de nuevo al modelo ovidiano, aunque opta por una escena distinta a la de Garcilaso: el momento en que la ninfa huye perseguida por el dios e invoca a su padre Peneo para que la ayude convirtiéndola en laurel.

Montemayor sigue directamente a Ovidio, pero también se observa en él una clara influencia de Garcilaso. La historia, el esquema de sucesos es típicamente ovidiano, sin embargo hay un elemento que destaca y que es invención de Garcilaso, pues, como este poeta, Montemayor, presenta a Apolo llorando. Llama la atención, además, la similitud entre unos versos del soneto XIII de Garcilaso y otros de esta composición del poeta portugués: “el árbol que con lágrimas regaba”, el v. 11 de Garcilaso, frente a “con lágrimas el tronco está regando”, verso antepenúltimo de Montemayor. Ateniéndose precisamente a ese modelo garcilasiano, si, por un lado, Montemayor dispone su poema como un ejercicio de contemplación, por otro convierte el mito en emblema del amor desventurado.

En la segunda de las cuatro églogas que se incluyeron en el *Cancionero* de 1562, Montemayor hace asimismo alusión a nuestro mito. La égloga está dedicada a doña María de Guzmán y se desarrolla, ateniéndose al género, en un marco pastoril. El propio Montemayor aparece en la composición bajo el nombre de Lusitano, quien expone sus cuitas amorosas provocadas por su amada Vandalina.<sup>21</sup> Este pastor, en compañía de Solisa y Olinea, espera a la pastora Belisa y, para entretener la demora,

---

<sup>20</sup> Cfr. Castro Jiménez 1990: 216.

<sup>21</sup> Cabe apuntar que el poeta pudo estar enamorado de una dama sevillana, a la que se designa con el disfraz poético de “Vandalina” en sus textos y que parece respondía al nombre de María. Cfr. Avals-Arce y Blanco 1996: XIV.

decide narrar una fábula, conforme a la pauta marcada por Garcilaso en su égloga III: primero propone la de Hero y Leandro, después la de Apolo y Dafne, sigue con la de Píramo y Tisbe y, por último, la de Céfalos y Procris.<sup>22</sup>

En el verso 423 comienza la fábula de Apolo y Dafne, que continúa hasta el verso 442. Lusitano, *alter ego* del poeta, narra el momento en que Apolo, enamorado de Dafne, persigue a la ninfa por un valle; cuando está a punto de alcanzarla, esta pide ayuda a su padre Peneo antes de que el dios “cometiera un acto deshonesto” (v. 434), y Peneo la ayuda convirtiéndola en un árbol de laurel, a quien Apolo termina abrazando.

Este fragmento está compuesto por diecinueve versos endecasílabos con rima interna. Montemayor sigue con bastante fidelidad la fábula ovidiana, siendo esta el origen y fuente principal de su composición. El hecho de que sea Lusitano el narrador conlleva la fusión del pastor y de Apolo, pues sentiría el mismo dolor que el dios, producido por la esquividad de la ninfa. Se trata de un juego literario, de apuntes autobiográficos, que caracterizó buena parte de la poesía petrarquista española por influjo de Garcilaso y, más allá, del propio Petrarca. Aun así, Montemayor añade una escena que no aparece en los modelos garcilasianos, la del dios Apolo abrazando el árbol de laurel, escena que también introduce en su soneto “Phebo, de amor herido, se quejaba”.

En fin, puede afirmarse, siguiendo esta pauta, que el poeta portugués utiliza la fábula como una trasposición de sus sentimientos, se identifica con Apolo, con su dolor, e iguala su historia personal con la fábula, pues en ambas el amor es desventurado, por lo que concede a su composición un tono serio y grave, siguiendo las directrices del Renacimiento.

Tal como apunta José María de Cossío, en Fernando de Herrera (1534-1597) y en buena parte de los poetas sevillanos del momento se aprecia cierta falta de entusiasmo hacia las fábulas de origen ovidiano.<sup>23</sup> Aun así, dejó un singular

---

<sup>22</sup> Cfr. Cossío 1998: I, 224.

<sup>23</sup> Cfr. Cossío 1998: I, 287.

testimonio de su uso en las *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, publicado en 1580, precisamente a la hora de explicar su presencia en el poeta toledano. Consciente de los modelos a los que había acudido Garcilaso, presenta el texto latino de las *Metamorfosis* I, 548-552, aunque acompañado de una traducción propia en verso blanco, donde se precisa el momento de la transformación de Dafne:

Apena fue acabo el ruego suyo  
sus miembros la torpeza grave ocupa;  
con delgada corteza sus entrañas  
blandas se cubren, y en la hoja crece  
el cabello, y los brazos en los ramos;  
el pie, poco antes tan veloz, se pega  
en nariz perezosa, y la cabeza  
tomó la cumbre, y queda solo en ella  
el resplandor...

Herrera traduce y adapta la metamorfosis de Dafne en laurel “apena fue acabo el ruego suyo” (v. 1), es decir, nada más terminar la ninfa la petición de ayuda a su padre Peneo. Narra cómo poco a poco los miembros de Dafne se van transformando en la corteza del árbol (vv. 2-4), sus cabellos se vuelven hojas (vv. 4-5), sus brazos, ramas (v. 5); hasta que su cabeza se convierte en la cumbre del árbol (vv. 7-8) y queda totalmente metamorfoseada. El poeta sigue la pauta ovidiana, aunque prescinde por completo de Garcilaso, al que precisamente está comentando.

Acaso se trata de un alarde de conocimiento de los modelos y formas de la poesía latina, de la que quiso dejar constancia en su texto, como ejemplo de una sensibilidad más próxima a Ovidio en su plasmación castellana.<sup>24</sup> Los versos pudieran considerarse, pues, como una muestra de la voluntad de asumir y actualizar la cultura clásica mostrada por los poetas renacentistas, de observar su belleza e imitarla.

---

<sup>24</sup> Cfr. Cossío 1998: I, 287.

La *Segunda parte de la Diana* –continuación de la *Diana* de Jorge de Montemayor– fue publicada en 1563 por Alonso Pérez (†1596). En ella incluyó su *Fábula de Pitón y Dafne y Apolo*, donde une ambos mitos, tal como aparece en las *Metamorfosis* ovidianas. De hecho, cabe afirmar que la originalidad de Pérez es poca en esta fábula, ya que sigue con completa fidelidad el relato latino, hasta el punto de que, en no pocos pasajes, se podría calificar el texto como mera traducción de Ovidio.<sup>25</sup> Así ocurre, por ejemplo, con los versos que describen el enamoramiento de Apolo:

*Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes,  
quodque cupit, sperat, suaque illum oracular fallunt* (Met I, 490-491).

En la fábula de Alonso Pérez encontramos:

...calidísimo tiene el pecho Apolo,  
en amor d'esta hembra de la tierra.  
Dessea el dios gozarla y luego viene  
tras el desseo junta la esperança,  
mas aquí sus oráculos le'ngañan.

Asimismo, en el momento de la metamorfosis de Dafne observamos la influencia de Ovidio, aunque se deja sentir también la de Garcilaso:

Apenas puso fin al ruego Dafne,  
cuando un temblor pesado ocupó luego  
los miembros delicados de su cuerpo.  
Ciñó corteza dura al blando pecho,  
cresció el cabello de oro en hoja verde  
y en ramos largos los sus cortos braços.  
El pie, que poco antes fue ligero,  
fixo quedó en raíces inmovibles  
y quedó un mesmo lustre en toda ella.  
Apolo en carne amó a esta ninfa  
y agora el mesmo l'ama buelta en árbol.

La descripción de la transformación es casi garcilasiana, incluyendo además Alonso Pérez la referencia a los cabellos rubios de Dafne, introducida por Garcilaso en su soneto XIII. Con todo, hay ciertos elementos que pueden considerarse invención de este poeta, como es el caso del discurso que Apolo le dirige a Cupido al darse cuenta de que este es el culpable de su amor hacia Dafne, reconociendo así

---

<sup>25</sup> Cfr. Castro Jiménez 1990: 219



el enorme poder del dios. Del mismo modo, la descripción de la ninfa que hace Pérez es más detallada que la de Ovidio y muestra claras influencias de la estética renacentista en cuanto a los tópicos de belleza femenina, en los que, además, puede percibirse notoriamente el eco del soneto XXIII de Garcilaso, “En tanto que de rosa y de azucena”:

Sus cabellos emienda dan al oro  
y como a mayor tesoro s'arrodilla;  
el rostro y la mexilla está esmaltado  
de blanco y colorado, que la rosa  
en competencia no osa aquí llegarse,  
ni menos compararse el açucena,  
la aurora tiene pena viendo aquella.  
Sus ojos más qu'estrella resplandecen,  
sus labios no merescen ser loados,  
mas ser de mí tocados solamente,  
el cuello refulgente nada debe  
al blanco de la nieve, cualquier cosa  
qu'encubre la enojosa vestidura.  
Juzgo que la Natura por dechado  
nos ha está dexado de sus obras.<sup>26</sup>

También es un elemento original del poeta lo referente a la inmunidad del laurel ante el rayo, pues en Ovidio solo se menciona en los versos 560-563 que el laurel será guardián de la mansión de Augusto y protegerá la corona de encina situada en ambos quicios.

No son muchas, aunque significativas, las innovaciones que Alonso Pérez aportó al tratamiento de la fábula de Apolo y Dafne en su extensa versión. Acaso su mérito mayor resida, como apuntara José María de Cossío, en su amplitud, así como en la variedad de metros y sistemas que emplea, pues junto a una parte narrativa en verso blanco, incluye un pasaje en el que acude, como Montemayor, a la rima interna y suma lo demás en estrofas variadas.<sup>27</sup>

Lope de Vega (1562-1635) publicó en 1634, poco antes de su muerte, las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Ha de entenderse el personaje de

---

<sup>26</sup> Castro Jiménez (1990: 220) analiza con detenimiento algunos de estos rasgos.

<sup>27</sup> Cfr. Cossío 1998: I, 227.

Tomé de Burguillos como un heterónimo de Lope, que dice dirigir su cancionero, burlescamente petrarquista, a Juana, lavandera en el Manzanares. Como cabe esperar, Lope aprovechó el contexto creado en la obra para parodiar todos y cada uno de los tópicos de la poesía áurea, que él mismo había plasmado en tono serio en colecciones y obras anteriores.

En el soneto titulado *A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne*, Lope recrea el mito mediante un símil múltiple: Apolo sigue a Dafne, como un atleta, y Juana, perseguida en vano por el poeta, huye como la ninfa. En los dos cuartetos del soneto encontramos el primer término de la comparación, es por tanto aquí, donde se encuentra la fábula, que sigue los motivos ovidianos: Dafne es perseguida por Apolo: “tal sigue a Dafne el fúlgido planeta”(v.4); la hermosura, la castidad y la metamorfosis: “vuelto en laurel su hermoso cuerpo honesto” (v.7) y, por último, el laurel como símbolo de la gloria: “corona al capitán, premio al poeta” (v.8). De esta manera, el segundo término de la comparación se encuentra en los tercetos: al igual que el amor de Apolo por Dafne, el amor del poeta por Juana es una “esperanza vana”:

Si corres como Dafne, y mis fortunas  
corren también a su esperanza vana,  
en seguirte anhelantes y importunas,

En el último terceto encontramos la referencia a la faceta culinaria del laurel como ingrediente mencionada por Castro Jiménez.<sup>28</sup> El poeta desea que Juana se convierta en laurel, no para usarla como aliño, sino como corona:

¿cuándo serás laurel, dulce tirana,  
que no te quiero yo para aceitunas,  
sino para mi frente, hermosa Juana?

Se observa claramente el tono jocoso con que Lope trata en esta ocasión el mito de Apolo y Dafne. El poeta barroco utiliza esta fábula como ejemplo y expresión del desdén amoroso de Juana, pero sometiéndola a un proceso de desmitificación y

---

<sup>28</sup> Cfr. Castro Jiménez 2010: 93-94.

burla, donde el poeta insta a su amada a que se transforme en laurel y este se ve rebajado desde su simbología mítica a su uso culinario.

Juan de Arguijo, nacido en Sevilla en 1567 y cuyo fallecimiento se sitúa en el mismo lugar en 1623, ha pasado a la historia de la poesía española con el marbete de ser un gran sonetista de temas mitológicos. Su equilibrio, perfección formal, temática clásica y su estética le han convertido, para las historias tradicionales de la literatura, en un antecedente del Neoclasicismo. En su escritura no pudo escapar a la atracción que el mito de Apolo y Dafne generó entre los poetas españoles de los siglos XVI y XVII. En su caso, el soneto *A Dafne* narra la huida de la ninfa, su persecución y la petición de ayuda a su padre Peneo, haciendo solo una pequeña mención de la metamorfosis: “*trocando en árbol la mortal belleza*” (v.13).<sup>29</sup> Se observa en este soneto la notable influencia de Ovidio:

- En el primer cuarteto se especifica que Apolo corre por deseo, mientras Dafne lo hace por miedo (vv.3-4), como ya se hiciera en las *Metamorfosis*: *hic spe celer / illa timori* (Met. I, 539).
- En el segundo cuarteto el estilo directo con que Apolo se dirige a la ninfa recuerda también a Ovidio (Met I, 504-524), introduciendo, además, el ejemplo de Aretusa y Alfeo tomado del libro V de las *Metamorfosis*.<sup>30</sup>
- En el primer terceto se menciona a Dafne a punto de ser alcanzada, “ya rendida”, que recuerda a *citaeque / victa labore fugae*: “vencida por la fatiga de tan acelerada huida”. (Met I, 544). A punto estaba el dios de contagiarse de la dureza de la ninfa, debido a la cercanía con que se encontraban: “cuidó tener de Dafne la dureza / tanto se le acercó el amante ciego” (vv.10-11).

Es en el último terceto cuando Dafne invoca a su padre para que la ayude: “Mas del piadoso padre socorrida” (v.12), como también ocurre en el mito ovidiano. Se produce entonces la transformación: “*trocando en árbol la mortal belleza*” (v.13) y

---

<sup>29</sup> El soneto se publicó por vez primera en *Sonetos de don Juan de Arguijo*, en la edición sevillana hecha por J. Colón en 1841.

<sup>30</sup> Castro Jiménez 2010: 82

se concluye con la imagen del fuego de amor (*flamma amoris*) que abrasa a Apolo y se aviva al alcanzar este a Dafne metamorfoseada. Este final evoca las *Metamorfosis* de Ovidio, pero también remite al soneto XIII de Garcilaso, en el que Apolo con sus lágrimas hacía crecer el árbol de laurel y al mismo tiempo acrecentaba su pena.<sup>31</sup>

Sin otra proyección emblemática, en el soneto de Arguijo destaca sobre todo la propia narración, en un ejercicio transparente de actualización de los modelos y motivos clásicos en la lengua castellana.

El poeta antequerano Luis Martín de la Plaza (1577-1625) era, como Arguijo, afín al clasicismo y por ello en su poesía se aprecia también un equilibrio, una voluntad de perfección y la elegancia que remite a la poesía latina. Su soneto “Dafne, suelto el cabello por la espalda” apareció en la antología *Flores de poetas ilustres de España* de Pedro Espinosa, impresa en 1605, y en especial narra el momento de la huida y persecución de Dafne, que acaba transformándose en laurel.

Las reminiscencias de Ovidio resultan evidentes en toda la composición. Y así, desde el primer cuarteto, Martín de la Plaza describe la belleza de la ninfa y su rapidez en la huida, que no llega a dejar huella sobre la hierba. También proceden de Ovidio los versos en que hace referencia a la cercanía en que se encuentra el dios de Dafne: “quando oye cerca el enemigo aliento / del dios”, que adaptan los versos de *Metamorfosis* I, 542: *et crinem sparsum ceruicibus adflat*, “y echa su aliento sobre los cabellos de ella que le ondean sobre el cuello”; o las súplicas de Apolo para que se detenga: “le grita, Ninfa hermosa, pues te adoro, / detente, aguarda, mira el bien que pierdes”, que corresponde a *Metamorfosis* I, 514-515: *Nescis, temeraria, nescis, / quem fugias, ideoque fugis*, “No sabes, temeraria, no sabes de quien huyes, y por eso huyes”.

Martín de la Plaza concluye aludiendo a la “verde esperanza” de Apolo, que pierde su color al observar a Dafne transformada en laurel.<sup>32</sup> Dicha esperanza viene

---

<sup>31</sup> Cfr. Castro Jiménez 2010: 82

<sup>32</sup> Cfr. Castro Jiménez 2010: 88

a secarse cuando contempla los cabellos rubios de Dafne convertidos, a su vez, en verdes hojas:

Mas sécasele el verde a su esperanza  
cuando mira las crespas hebras de oro,  
de un laurel transformarse en hojas verdes.

Este final recuerda también al mito ovidiano, donde es Dafne quien palidece por el agotamiento a punto de ser alcanzada en *Metamorfosis* I, 543: *viribus absumptis expalluit illa*, “agotadas las fuerzas, palideció”. Aunque también encontramos un leve reflejo de Garcilaso en la mención que hace Martín de la Plaza sobre los cabellos rubios de Dafne. Cabe concluir que el poeta antequerano utiliza el mito con una función meramente argumental, en toda la composición se puede apreciar el tono grave y formal que este autor le otorga, características propias del movimiento clasicista.

Francisco de Quevedo (1580-1645) firmó una famosísima pareja de sonetos en torno al mito, *A Apolo siguiendo a Dafne* y *A Dafne, huyendo de Apolo*. En ambos sonetos y en las quintillas de la *Fábula de Apolo y Dafne*, Quevedo lleva a cabo una completa subversión del mito clásico. Como ha explicado Ignacio Arellano, el poeta nunca muestra un vínculo sentimental con el mito, como ocurre en los modelos renacentistas, sino que siempre opta por una distancia cómica:

El clima estético de idealizada belleza sensorial renacentista –escribe Arellano– da lugar al dominio cerebral del ingenio, y el clima sentimental, de compadecimiento de los personajes del mito, se ve sustituido por la burla firmemente apoyada en el ingenio destructor.<sup>33</sup>

El soneto *A Apolo siguiendo a Dafne* convierte a Dafne en una prostituta y rebaja la condición del dios, hasta el punto de que se exhibe y alumbra, aunque, a pesar de ello, no llega a disfrutar de la ninfa. El primer cuarteto tiene un carácter admonitorio y el poeta recomienda a Apolo el camino que ha de seguir para conquistar a Dafne. Como en Garcilaso, también se introduce la voz narrativa en la acción, aunque aquí se hace para aconsejar al dios en sus amores; “si la quieres

---

<sup>33</sup> Arellano 1984:233

gozar, paga y no alumbres” (v.4), subrayando la afición de Dafne al dinero y el intercambio de sexo por beneficio económico. De ahí el despliegue de *exempla* que se hace entre el segundo cuarteto y el primer terceto de personajes mitológicos como Marte o Júpiter, que usaron del dinero para conquistar respectivamente a Venus y a Dánae. En el último terceto se recupera el consejo para orientar al dios Apolo, sugiriéndole que busque una tercera –una estrella en este caso– que haga de Celestina.

Por su parte, el soneto consagrado a Dafne (*A Dafne, huyendo de Apolo*) se divide en dos partes: los cuartetos que se dirigen a la ninfa y los tercetos donde se reflexiona sobre el suceso.<sup>34</sup> En él narra la huida de Dafne y su transformación, estableciendo además, un diálogo en tono coloquial con la ninfa y concluyendo con la metamorfosis y sus consecuencias.

Podemos observar como en esta composición Apolo es denominado de distintas maneras: “sol”, “alquimista”, “buhonero”, siendo asimismo degradado por los dos últimos apelativos. En el segundo verso llama a la ninfa de la siguiente manera: “Dafne, (...), ¿y vos, tan cruda?” Pudiendo referirse, como menciona María Dolores Castro Jiménez, a dos sentidos: cruda, es decir, sin cocer, por huir del calor de Apolo, o bien cruel y esquiva.<sup>35</sup> También la caracteriza con rasgos animales vinculados a la huida del sol: “Vos os volvéis murciélago sin duda, / pues vais del Sol y de la luz huyendo” (vv. 3-4). Se debe mencionar además, que el entorno no es aquel ambiente idealizado (*locus amoenus*) característico del mito, sino una “selva tosca y ruda” (v. 6).

En el último terceto, tras el diálogo con la ninfa, se produce la metamorfosis, narrada en apenas dos versos: “Esto la dije; y en cortezas duras / de laurel se ingirió contra sus tretas” (vv.12-13). Dicha transformación provoca un efecto sobre Apolo: “y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras” (v.14). Quevedo alude, como Lope, a la función del laurel como ingrediente culinario y no como símbolo de la gloria, lo

---

<sup>34</sup> Cfr. Álvarez Barrientos 1984: 64-65.

<sup>35</sup> Cfr. Castro Jiménez 2010: 87.

que al mismo tiempo le sirve para expresar el chasco sufrido por el dios, pues se queda “a oscuras”, es decir, el Sol se queda sin luz o a dos velas.

Castro Jiménez aclara que la ninfa en realidad huye y no se detiene por una sola razón: porque el dios no tiene dinero.<sup>36</sup> Así de la relación dios-ninfa, se pasa a la de buscón-buscona, o a la de cazador tras la pieza, utilizando una imagen que se resume en: sin caza-sin dinero, del verso séptimo: “su aljaba suena, está su bolsa muda”, donde la persecución es comparada con una cacería.

Quevedo se desentendió por completo en estos dos sonetos del paradigma establecido por Garcilaso, y substituyó el llanto del amante que pierde a su amada por el mero deseo carnal. También se ha de destacar el hecho de que prescindiera por completo del modelo ovidiano, aunque acaso tuviera en mente las burlas de los mitos paganos en autores como Luciano.<sup>37</sup> Sin embargo, ese carácter antimítico le sirvió a Quevedo para desarrollar una nueva faceta del mito, que aplica a su propia contemporaneidad: la función moralizadora que surge de la sátira. Esa moralización atiende por un lado al poder del dinero en el mundo contemporáneo, que alcanzaría a los mismos mitos; por otro, censuraría la importancia del elemento sexual en las relaciones amorosas; y, por último, desplegaría una sátira misógina, característica de buena parte de la obra quevedesca, pues la firmeza y castidad que caracterizaba a Dafne en el texto de Ovidio desaparecen en Quevedo y se metamorfosean en el ejercicio de la prostitución.<sup>38</sup>

Quevedo compuso asimismo una *Fábula de Apolo y Dafne*, que Pedro de Espinosa incluyó en sus *Flores de poetas ilustres*, como hiciera con el soneto de Luis Martín de la Plaza.<sup>39</sup> Se trata de un poema lírico en quintillas que recrea, de manera descriptiva, la historia ovidiana de la persecución y la transformación. Incluso se reitera en estos versos el deseo de eternidad que ya aparecía en Garcilaso de la Vega:

---

<sup>36</sup> Cfr. Castro Jiménez: 2010: 87.

<sup>37</sup> Cfr. López Gutiérrez 2002: 197-212.

<sup>38</sup> Cfr. Álvarez Barrientos: 1984: 69, Romojaro, 1998: 184 y Maldonado Araque 2010: 215-226.

<sup>39</sup> Cfr. Alonso Veloso y Candelas Colodrón 2007: 69-70.

Y viendo caso tan tierno,  
digno de renombre eterno,  
la reservó, en aquel llano,  
de sus rayos el verano,  
y de su yelo el invierno.

Quevedo relata el mito con precisión y exactitud, pero a la misma vez con una enorme originalidad, en relación con el tratamiento habitual del tema. El razonamiento de Apolo a la fugitiva Dafne no es como en Ovidio un alarde de su poder, sino una queja de humano enamorado, que deja entrever en sus palabras el conflicto sentimental de un dios como si fuera el de un hombre:

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

Y ese mismo sentimiento se reitera más adelante:

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

Pero, como ha señalado José María de Cossío,<sup>40</sup> acaso sea el momento de la transformación donde mayor originalidad despliega Quevedo respecto a sus modelos, pues, aunque el cambio que va sufriendo Dafne sigue el orden ovidiano, es aquí una transformación animada de consideraciones poéticas:

Sus plantas en sola una  
de lauro se convirtieron;  
los dos brazos le crecieron,  
quejándose a la Fortuna  
con el rüido que hicieron.  
Escondióse en la corteza  
la nieve del pecho helado,  
y la flor de su belleza  
dejó en la flor un traslado  
que al lauro presta riqueza.

---

<sup>40</sup> Cfr. Cossío 1998: I, 277.



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

Quevedo otorga a su relato un tono austero y grave, sin alardes retóricos artificiosos; su expresión fluida, original y sobria junto con el sentido con que este poeta interpreta la fábula de Ovidio contribuyen al cometido de dotar el mito de nuevo valor poético.

A Gabriel Bocángel (1603-1618) se deben sonetos complementarios, aunque situados en un lugar diverso en su obra *La lira de las musas*, publicada en 1637. El primero responde al título *Amante que se huelga de ver firme una dama. Aunque sea en desdeñarle*, y en él el mito aparece simplemente como un fondo argumental; el segundo se titula *Apolo siguiendo a Dafne* y se atiene a los principales elementos de la fábula ovidiana. Así comienza haciendo alusión a la esperanza de Apolo: “Al viento su esperanza y su porfía, / siguiendo Apolo a Dafne, encomendaba” (vv.1-2), tal como sucede en *Metamorfosis* I, 496: *Vritur et sterilem sperando nutrit amorem*, “se quemaba... y con sus esperanzas alimentaba un amor estéril”. Concluye asimismo mencionando la desesperanza del mismo dios al ser transformada su amada en laurel.

En el primer cuarteto se narra la huida de Dafne, afirmando, como en Ovidio (*Metamorfosis* I, 539), que es el miedo el que hacía a la ninfa más rápida: “el miedo, con que el paso aceleraba, / su blanco pie de plumas guarnecía” (vv.3-4). En el segundo cuarteto Dafne huye mientras Cupido prepara la victoria de esta.<sup>41</sup> El primer terceto relata la petición de ayuda de Dafne a su padre Peneo, que la transforma en laurel: “cuando la ninfa exclama al padre undoso / y, humanando un laurel, halla venganza / del Sol en el auxilio de Peneo” (vv.9-11). El soneto concluye con un breve monólogo de Apolo, que se dirige al árbol, en el que se suman paradójicamente la pérdida de la esperanza y la imagen viva de su deseo:

---

<sup>41</sup> Cfr. Castro Jiménez 2010: 90-91

“¿por qué, si en ti fallece mi esperanza, / verde imagen te ofreces al deseo?”. Aunque resulta evidente que Bocángel tuvo muy en cuenta los ejemplos ovidiano y garcilasiano, supo, no obstante, darle un giro al motivo centrando el argumento de ambos sonetos en la firmeza de la dama y de la propia ninfa que le sirve de ejemplo y emulación:

Más quiere Apolo a Dafne con firmeza,  
aunque imposible, que la quiso viva  
con la inconstancia que temida lloro.<sup>42</sup>

La fábula se convierte así en un contradictorio elogio de la firmeza en la mujer, que, al tiempo, deviene en instrumento de dolor para el amante.

---

<sup>42</sup> Cfr. López Martínez 2003: 130.

## 5. CONCLUSIONES

A partir del modelo ovidiano de *Metamorfosis* I, 434-567, el mito de Apolo y Dafne se convirtió en un motivo referencial de considerable importancia para la poesía de los siglos XVI y XVII, que reescribieron, reinterpretaron y adaptaron el mito a una nueva sensibilidad. Se trataba, por un lado, de la recuperación de los modelos clásicos que plateó el Renacimiento, pero, por otro, de encontrar una nueva formulación que se ajustara a unos nuevos tiempos. En ese recorrido resulta fundamental la figura de Garcilaso de la Vega, que, acaso influido previamente por Petrarca, utilizó el mito de una forma subjetiva, proyectándolo hacia el yo narrativo del poeta. El mito se convierte así en emblema del autor, que viene a identificarse con el dios doliente en el sufrimiento amoroso. Aunque se atuviera inicialmente a las pautas marcadas por Ovidio, el poeta toledano incorporó varios elementos ajenos al modelo latino, en especial la inserción de él mismo en la fábula como espectador de la metamorfosis y el llanto de Apolo. Esta versión de Garcilaso vino a ser un punto de partida ineludible para otros autores contemporáneos.

No obstante, otros poetas del período –por causas diversas– se atuvieron a algún aspecto más formal del mito. Es el caso de Fernando de Herrera, que tradujo instrumentalmente a Ovidio para sus *Anotaciones* a Garcilaso, o de escritores como Arguijo o Martín de la Plaza, que subrayan el carácter estético del mito y el ejercicio de contemplación, no lejos de lo meramente ecrástico. El tono que otorgaban a sus composiciones estos autores del XVI era, como se ha venido observando, un tono serio, formal, con el que se pretendía igualar el prestigio de los poetas clásicos, en este caso Ovidio.

El avanzar del siglo y el nacimiento de una nueva estética a finales del XVI, trajo consigo cambios considerables en la concepción del mito de Apolo y Dafne y en su plasmación poética. Acaso el fenómeno más marcado sea el de la degradación y subversión de los mitos clásicos, que, como no podía ser de otro modo, afectó también al nuestro. La presencia de elementos satíricos y burlescos, que terminan

por humanizar a los protagonistas y a sus sentimientos, resultan decisivos para interpretar textos como *Apolo siguiendo a Dafne* y *A Dafne, huyendo de Apolo* de Francisco de Quevedo o *A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne* de Lope de Vega, donde los personajes se proyectan sobre seres humanos de naturaleza cómica o muestran unas pasiones bajas, que los vinculan al sexo o al dinero, hasta alcanzar incluso una dimensión moralizante.

Pero no es el único recurso que despliega el mito en la poesía del siglo XVII. El propio Quevedo lo utilizó en su *Fábula de Apolo y Dafne* para hacer un ejercicio de estilización a partir del modelo ovidiano, intensificando determinados momentos o motivos en el desarrollo de la fábula. Lo mismo puede decirse de los dos sonetos consagrados por Gabriel Bocángel al mito, en los que la paradoja que ya se apuntaba en la versión garcilasiana es llevada al extremo, pues el elogio de la firmeza de la dama resulta ser al mismo tiempo causa del sufrimiento del poeta que eleva dicho elogio.

En definitiva, el tratamiento que se da a la fábula de Apolo y Dafne en la poesía del Siglo de Oro adquiere muy diversas caras, que se van ajustando a los cambios estéticos que se siguen entre los siglos XVI y XVII. De uno a otro, del Renacimiento al Barroco, se desarrollan formas distintas de utilizar e interpretar el bagaje de la Antigüedad Clásica. El mito una veces funciona como proyección emblemática del yo poético en la plasmación del sufrimiento amoroso; otras como mero objeto de belleza, cuya contemplación se propone al lector, y otras, en fin, como motivo ya burlesco, ya satírico, en el que los personajes mitológicos se rebajan hasta aparecer con los rasgos más bajos de los seres humanos.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Veloso, María José y Candelas Colodrón, Manuel Ángel, "Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa", *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 13.2 (2007), pp. 63-80.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, "Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario", *Revista de Literatura*, 46.92 (1984), pp. 57-72. <https://0-search.proquest.com.columbus.uhu.es/ble/docview/1305403259/fulltextPDF/5D89C211C0214D8APQ/1?accountid=14549>.
- Arellano, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984.
- Arguijo, Juan de, *Obra poética*, ed. Stanko B. Vranich, Madrid, Castalia, 1971.
- Avalle-Arce y Blanco, "Introducción", en Jorge de Montemayor, *Poesía completa*, Madrid Castro-Turner, 1996.
- Bocángel, Gabriel, *La lira de las musas*, ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985.
- Castro Jiménez, M<sup>a</sup> Dolores, "Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento", *Cuadernos de filología clásica*, 24 (1990), pp. 185-222. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2036851>.
- Castro Jiménez, M<sup>a</sup> Dolores, "Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro", *Studi Ispanici*, 35 (2010), pp. 77-94. [https://www.researchgate.net/publication/301657939\\_Apolo\\_y\\_Dafne\\_en\\_sonetos\\_del\\_Siglo\\_de\\_Oro](https://www.researchgate.net/publication/301657939_Apolo_y_Dafne_en_sonetos_del_Siglo_de_Oro).
- Cossío, José M<sup>a</sup>, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Akal, 1998, 2 vols.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, "El tema de Apolo y Dafne en Garcilaso de la Vega: paralelos pictóricos", *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, 2 (2001), pp. 223-238.
- Espinosa, Pedro, *Primera Parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José M<sup>a</sup> Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, ed. Consuelo Burel, Madrid, Cátedra, 1990.
- López Gutiérrez, Luciano, «Posibles ecos de Luciano en Quevedo. La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20 (2002), pp. 197-212.
- López Martínez, M<sup>a</sup> Isabel, *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*, Madrid, Pre-Textos, 2003.
- Maldonado Araque, Javier, «Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: del mito al antimito y su lógica productiva», *Florentina iliberritina. Revista de estudios de Antigüedad Clásica*, 21 (2010), pp. 215-226.

- Marchante, Daniel, “Mito de Apolo y Dafne: de Ovidio a Quevedo”.  
<https://elbohemiodehojalata.wordpress.com/2014/04/28/mito-de-apollo-y-dafne-de-ovidio-a-quevedo/>.
- Martín de la Plaza, Luis, *Poesía completas*, ed. Jesús M. Morata Pérez, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1995.
- Martindale, Charles, *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Montemayor, Jorge de, *Poesía completa*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce y Emilio Blanco, Madrid Castro-Turner, 1996.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a Garcilaso*, en Antonio Gallego Morell, *Garcilaso y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- Ovidio, *Metamorfosis*, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro, Madrid, Alianza, 1998.
- Pérez, Alonso, *Segunda parte de la Diana*, en Ana Estradé Sánchez, *La segunda Diana, Alonso Pérez: Estudio y edición*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Romero, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Salazar Rincón, Javier, “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro”, *Revista de Literatura*, 63.126 (2001), pp. 333-368.  
<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/212>.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008.

## 7. ANEXO

1. Garcilaso de la Vega (1498/1503-1565), soneto XIII, en *Poesía castellana completa*, ed. Consuelo Burel, Madrid, Cátedra, 1990, p.187.

A Dafne ya los brazos le crecían,  
y en luengos ramos vueltos se mostraban;  
en verdes hojas vi que se tornaban  
los cabellos que al 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  
el árbol que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!  
Que con lloralla crezca cada día  
la causa y la razón por que lloraba!

2. Garcilaso de la Vega (1498/1503-1565), égloga III, en *Poesía castellana completa*, ed. Consuelo Burel, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 125-126.

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

los blancos pies, y en tierra se hincaban.  
Llora el amante, y busca el ser primero,  
besando y abrazando aquel madero.

3. Jorge de Montemayor (1520-1561), soneto, en *Poesía completa*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Emilio Blanco, Madrid, Castro-Turner, 1996, p. 564.

Phebo, de amor herido, se quexava  
de la hermosa Daphne que huía;  
con sus dorados rayos la seguía  
y con los suyos della se quemava.

La Nimpha, con temor si la alcanzava,  
de quando en quando, el rostro atrás volvía,  
e al desdichado amante que corría  
con este bolver de ojos le cegava.

Peneo acudió allí, della invocado,  
en árbol la convierte, y en llegando  
el sin ventura Phebo queda frío.

Con el laurel se abraça el desdichado,  
con lágrimas el tronco está regando:  
¿quién tal tormento vio, si no es el mío?

4. Jorge de Montemayor (1520-1561), égloga II, en *Poesía completa*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Emilio Blanco, Madrid Castro-Turner, 1996, pp. 649-650.

Otro cuento excelente no tan nuevo  
de aquel lucido Phebo contaría,  
que por Daphne muría, y corriendo  
tras ella yva muriendo por un valle.  
Nunca quiso esperalle, y apretando  
Phebo, la fue alcançando y la alcançava  
que allá le guiava su deseo  
y a su padre Peneo volvió ella,  
diziendo la doncella: “¡O, padre mío,  
en quien yo tanto fio!, acude presto,  
y antes que deshonesto acto haga,  
Atropos me deshaga con la muerte”.  
Peneo, que de tal suerte vio invocarse  
y viendo que acercarse siente aquel,  
la convirtió en laurel; mas no quiero,  
que en contar esto muero, quando llego  
a quando Phebo ciego se abraçava

con el laurel, y dava unos sospiros  
que parecían salidos con el alma.

5. Fernando de Herrera (1534-1597), *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, en *Garcilaso y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 352.

Apena fue acabo el ruego suyo  
sus miembros la torpeza grave ocupa:  
con delgada corteza sus entrañas  
blandas se cubren, y en la hoja crece  
el cabello, y los brazos en los ramos:  
el pie. poco antes tan veloz. se pega  
en nariz perezosa, y la cabeza  
tomó la cumbre, y queda solo en ella  
el resplandor...

6. Alonso Pérez, *Fábula de Pitón, Apolo y Dafne*, en Ana Estradé Sánchez, "*La segunda Diana*", *Alonso Pérez: Estudio y edición*, Universidad Complutense, 2011, pp. 78-87.

Estando sumamente alegre Apolo,  
havida la victoria de la sierpe,  
acaso alzó los ojos y vio Dafne,  
la cual vista contempla en el principio,  
tan solo su hermosura y gentileza  
y con sincero amor, honesto y puro,  
en alabanza suya esto dezía.  
¿Qué ninfa será aquella  
tan linda y tan graciosa  
qu'en en el desierto sola anda caçando?  
Más cerca quiero vella,  
por ver si es tan hermosa,  
cómo desde acá lexos va mostrando.  
En el celeste vando  
no hay diosa a mi juicio,  
qu'en gracia y hermosura  
más deva a la Natura,  
que esta, pues puso en ella a su servicio  
los dondes qu' ha tenido  
y cuánto ha con todos repartido.  
Pues viéndole Cupido en tal estado,  
paréscele qu' es ya tiempo dar castigo  
a las graves palabras que le dixo  
y por vengarse d'él con más deshonra,  
se apareja al combate con las armas,  
que fue de su enemigo amenazado.  
Y así con la saeta, que's dorada,  
le pasó el corazón y las entrañas,  
no olvidando también d'herir a Dafne

con la del desamor, qu'es la de plomo.  
Satisfecho quedó con esto el niño,  
que aunque ciego bien vio lo que había hecho  
y con ello se fue de allí contento.  
¡O niño ciego, fuerte y poderoso!  
Poder sino es en ti jamás hallado,  
que cuánto con amor el uno s'arde,  
tanto con desamor se yela el otro.  
Veréis a Apolo dios tan arrogante  
que cree que no hay igual allá en el cielo,  
honrado y acatado acá en la tierra,  
porque's el inventor de medicina,  
de música y también porque demuestra  
lo passado, presente y lo futuro.  
Agora está sujeto a una doncella  
muy baxa, si con él es comparada,  
y aún aquesto no mueve a tanta pena,  
sino que cuanto más Apolo le ama,  
la doncella muymás le menosprecia.  
Frigidissimo tiene el pecho Dafne  
en amor d'este dios del alto cielo,  
calidissimo tiene el pecho Apolo,  
en amor d'esta hembra de la tierra.  
Dessea el dios gozarla y luego viene  
tras el desseo junta la esperanza,  
mas aquí sus oráculos le'ngañan.  
Con aquesta speranza falsa y vana,  
está su amor estéril manteniendo  
y sintiendo el gran fuego que le abraza.  
Estas palabras dize al dios Cupido:  
"¿Qué fuego es este que mi pecho inflama  
sin echar de sí llama manifiesta?  
¿Es la vengança esta de Cupido  
cruel y endurecido qu'en mí tomas?  
¡Ay dios!, ¿cómo domas los potentes,  
discretos y prudentes y los ricos,  
soberbios, grandes, chichos fácilmente;  
no tan ligeramente s'encendiera  
estopa o cañavera puesta'l fuego,  
como yo con tu juego vengativo?  
En llamas ardo bivo, que has llevado  
mi corazón amado, tú le hurtaste,  
tú mesmo le quitaste a mi despecho  
d'en medio de mi pecho, ¿qué le hiziste?  
¿Adónde le pusiste, di cruel?  
¿Es por ventur' aquel? Aquel es cierto,  
usas'en el desierto haver ladrones,  
¿qué roben corações? Desde aquí  
Cupido quiero a ti, compañero  
y amigo verdadero de contino,



pues que m'heziste digno de tal prenda.  
 Sus cabellos emienda dan al oro  
 y como a mayor tesoro s'arrodilla;  
 el rostro y la mexilla está esmaltado  
 de blanco y colorado, que la rosa  
 en competencia no osa aquí llegarse,  
 ni menos compararse el açucena,  
 la aurora tiene pena viendo aquella.  
 Sus ojos más qu'estrella resplandecen,  
 sus labios no merescen ser loados,  
 mas ser de mí tocados solamente,  
 el cuello refulgente nada debe  
 al blanco de la nieve, cualquier cosa  
 qu'encubre la enojosa vestidura.  
 Juzgo que la Natura por dechado  
 nos ha está dexado de sus obras".  
 Entre tanto que Apolo está alabándola,  
 Dafne con pressuroso pasto huye.  
 Lo cual apolo viendo este modo,  
 prosiguiendo en su plática le dize:  
 ¡O, tú, que al mundo sobras!, spera,  
 no huyas tan ligera, soy tu amigo  
 y, ¿huyes como a enemigo? Assí el cordero  
 al lobo carnívero va huyendo  
 y la cierva temiendo al espantoso  
 león con pressuroso pasto huye.  
 L'águila que destruye a las senzillas  
 y simples palomillas es huida  
 d'esse modo y temida. No te sigo  
 yo como el enemigo a sus contrario,  
 mi seguir es muy vario y diferente.  
 El amor bravo ardiente me fatiga  
 y manda que te siga. ¡Ay, ay de mí!  
 Mira, mira por ti, que las espinas  
 herir han las indignas plantas tuyas,  
 tante un poco, no huyas tan sin tino,  
 que's áspero el camino y no querría  
 que fuesse culpa mía si cayeses,  
 mas Dios tales reveses de ti aparte,  
 que quieras moderarte en la corrida.  
 Te ruego y tú seguida con modestia  
 serás y sin molestia, si informada  
 de quién eres amada oviesses sido,  
 no me havrías huído te prometo,  
 mas antes con respeto aguardarías  
 y en ello juzgarías ser dichosa.  
 No habito esta escabrosa estéril sierra  
 que toda cuánta tierra el obre tiene.  
 A mí no me conviene, ni me agrada  
 sino es do fue criada tu belleza,

la cual será en nobleza más subida  
 y de mí más querida qu'el asiento  
 impíreo y firmamento sublimado.  
 Tampoco de ganado soy pastor,  
 sino es de aquel que amor m'encomendaré  
 y el amor me mandaré que yo guarde,  
 encienso en Delphos haré por mi honra.  
 Tenedos, claros me honra en sacrificio,  
 tampoco el sacro oficio a mí me niegan  
 las tierras que se riegan por el Xantho,  
 a do por tiempo tanto con boz presta  
 se oye mi respuesta desseada,  
 como en Delos nombrada y en linaje.  
 A todos hago ultraje, qu'es mi padre  
 Júpiter y mi madre, la gran diosa  
 Latona, a él amorosa en sumo grado.  
 Por mí, lo qu'es passado y lo presente  
 y futuro es patente y manifiesto;  
 por mí, es el verso puesto en la vihuela;  
 por mí, la flecha vuela con presteza  
 y aún hierre con certeza, más cierta  
 es la saeta experta que Cupido  
 en mi pecho ha escondido a su contento  
 buscando mi tormento y mi ruina;  
 por mí, la medicina es inventada;  
 por mí, es también hallada con prudencia  
 de yervas la potencia y propiedad.  
 Virtud y facultad que dio Natura,  
 más ya que no se cura con las yerbas  
 lo que amor con superbas obras haze,  
 a otros satisfaze y aprovecha  
 su sciencia y l'es derecha, más conmigo  
 se ha como si fuesse su enemigo.  
 Corriendo como véis ivan entrambos,  
 huyendo Dafne del lascivo Apolo,  
 siguiendo Apolo a la casta Dafne.  
 Amor ayuda a Apolo con sus alas,  
 temor ayuda a Dafne con las suyas.  
 Favor llenan entrambos suficiente,  
 más vence al fin Amor, qu'es más ligero.  
 Pues viéndose la ninfa en tal estrecho  
 y que su seguidor está cabe ella,  
 levantados los braços y las manos  
 y los ojos hincados en el cielo,  
 a los dioses socorro así demanda,  
 no olvidando a su padre Semideo.  
 ¡Ayuda, ayuda, dioses inmortales!,  
 A todos juntos vuestra ayuda imploro,  
 de todos el favor humilde invoco,  
 ninguno excluyo del supremo coro.

¡Socorro pido yo a mis graves males!  
 ¡Sed prestos!, si no os es mi ruego poco.  
 La tierra que yo toco  
 abriéndose m'encierre en sus entrañas  
 con muy furiosas sañas.  
 ¡O, destruid al menos mi figura!,  
 pues d'esta desventura  
 es causa, y tú, Peneo, padre mío  
 socorre, si deidad hay en tu río.  
 Apenas puso fin al ruego Dafne,  
 cuando un temblor pesado ocupó luego  
 los miembros delicados de su cuerpo.  
 Cifó corteza dura al blando pecho,  
 creció el cabello de oro en hoja verde  
 y en ramos largos los sus cortos brazos.  
 El pie, que poco antes fue ligero,  
 fixo quedó en raíces inmovibles  
 y quedó un mismo lustre en toda ella.  
 Apolo en carne amó a esta ninfa  
 y agora el mismo l'ama buelta en árbol.  
 Y así, puesta la mano diestra al tronco,  
 sintiendo que aún el pecho de su Dafne  
 debaxo la corteza nueva tiembla,  
 abraça aquellos ramos blancos tiernos  
 del modo que a los miembros abraçara.  
 Besando esta aquel leño y aún el leño,  
 el tal acto desdeña, cuanto puede.  
 D'esta suerte un buen rato estuvo Apolo  
 sin hablar ni pensar en otra cosa.  
 Después cual un atónito se halla,  
 que no sabe si sueña o que se sea,  
 maldize con boz alta, cielo y dioses  
 porque con él usaron tal crueza  
 que fuera su mujer Dafne quisiera.  
 Empero, como ve no es possible,  
 la escoge por su árbol y la otorga  
 muy muchas preeminencias excelentes  
 y así como espantado aquesto dixo:  
 ¡Qué es esto que ora veo?,  
 ¿es sueño o no? Mas oxalá ya sea  
 algún imaginar o algún engaño.  
 No sé si me lo creo,  
 si es noche o no, o si devaneo,  
 si es cierto lo que veo, un mal tamaño  
 no se puede sufrir sin grave daño,  
 despierto pues estoy que en la derecha  
 mano traigo yo a Pithón degollado  
 y en el siniestro lado,  
 la aljava y he aquí el arco con la flecha,  
 Thessalia pues, ¿es está

que casi d'esta fiera está desecha?  
 ¡O triste! Y en el fin de tan gran fiesta,  
 ¿tan grave desventura estava puesta?  
 ¡Cuál dios fue tan maligno  
 que con cruel embidia ha transformado  
 el rostro refulgente y la figura  
 de perfección dechado?  
 Por cierto que a mi ver el tal no es digno  
 gozar d'essa celeste compostura,  
 pues hizo tal agravio a la natura.  
 Mi saber y mi sciencia no es bastante  
 bolverte tu figura delicada  
 con aquel radiante  
 rostro con que mi vista fue cogada,  
 más es porque a ninguno,  
 por más docto que sea y más pujante,  
 aunque todos se junten de consumo,  
 es dado deshacer lo que hizo uno.  
 Más ya que por los hados  
 iniquos y perversos m'es vedado  
 que seas mi mujer como convino,  
 no me será quitado,  
 aunque estén contra mi muy más airados  
 que sea árbol mío de continuo.  
 Mi cabello más roxo que oro fino  
 por honrarte de ti será compuesto  
 y en mi aljava estarás y en mi vihuela,  
 al capitán que buela,  
 con fama por el mundo serás puesto,  
 cuando vaya triunfando  
 de su enemigo con alegre gesto,  
 y a ti, delante de él te irán llevando  
 con bozes su victoria sublimando.  
 Y así como esta ornada,  
 mi juvenil cabeça de cabello,  
 en el cual la tijera no ha tocado,  
 y siempre estoy con ello  
 nunca serás de hoja despojado,  
 ni quitará tu honra el tiempo airado,  
 más siempre en ti lo verde será hallado.  
 El rayo, que no haze diferencia  
 de cosa alguna y todo lo despoja  
 no tocará en tu hoja,  
 guardando una manera de obediencia,  
 pondrante en enzinales  
 por defensión al rayo y su potencia  
 por honra de las casas imperiales  
 delante te pondrán de sus portales.  
 Esto fue lo que dixo Apolo al árbol,  
 señal de recibir aquellos dones,

que a los presentes aquel dios le concedía.  
Con los tiernos y nuevos ramos hizo  
señal de recibir aquellos dones  
que al presente aquel dios le concedía.

7. Lope de Vega (1562-1635), *A las fugas de Juana en viendo al poeta, con la fábula de Dafne*, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas, Madrid, Cátedra, 2008, p. 161.

Como suele correr desnudo atleta  
en la arena marcial al palio opuesto  
con la imaginación tocando el puesto,  
tal sigue a Dafne el fúlgido planeta;  
quitósele al coturno la soleta,  
y viéndose alcanzar, turbó el incesto  
vuelto en laurel su hermoso cuerpo honesto,  
corona al 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?

8. Juan de Arguijo (1567-1623), soneto XII, en *Obra poética*, ed. Stanko B. Vranich, Madrid, Castalia, 1971, p. 71.

Con presto curso y con veloz denuedo  
sigue Apolo la hija de Peneo;  
hurtó el uno las alas al deseo  
y al otro le prestó sus pies el miedo.

“¿Por qué te alejas, si alcanzarte puedo”,  
le dijo, “de mi amor o digno empleo?  
¿Piensas, cual Aretusa de su Alfeo,  
huir de mí, que al vago viento excedo?”

Alentó la carrera, y ya rendida,  
cuidó tener de Dafne la dureza,  
tanto se le acercó el amante ciego.

Mas del piadoso padre socorrida,  
trocando en árbol la mortal belleza,  
burló sus brazos, y avivó su fuego.

9. Luis Martín de la Plaza (1577-1625), *Soneto LXV*, “Dafne, suelto el cabello por la espalda”, en *Poesía completas*, ed. Jesús M. Morata Pérez, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1995, p. 82.

Dafne, suelto el cabello por la espalda,  
cuyas hebras tremola el fresco viento,

huye ligera más que el pensamiento,  
que aun no huella la hierba de esmeralda.

Tiñe la cara de color de gualda  
cuando oye cerca el enemigo aliento  
del dios, que forma celos del contento  
que goza el aire alzándole la falda.

Viendo que corre y vuela y no la alcanza,  
le grita: “Ninfa hermosa, pues te adoro,  
detente, aguarda, mira el bien que pierdes”.

Mas sécasele el verde a su esperanza  
cuando mira las crespas hebras de oro,  
de un laurel transformarse en hojas verdes.

10. Francisco de Quevedo (1580-1645), *A Apolo siguiendo a Dafne*, en *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 562.

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 ahorrir de pesadumbres,  
ojo del cielo, trata de compralla:  
en confites gastó Marte la malla,  
y la espada en pasteles y en azumbres.

Volvióse en bolsa Júpiter severo;  
levantóse las faldas la doncella  
por recogerle en lluvia de dinero.

Astucia fue de alguna dueña estrella,  
que de estrella sin dueña no lo infiero:  
Febo, pues eres sol, sírvete de ella.

11. Francisco de Quevedo (1580-1645), *A Dafne, huyendo de Apolo*, en *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 562-563.

“Tras vos, un Alquimista va corriendo,  
Dafne, que llaman Sol, ¿y vos, tan cruda ?  
Vos os volvéis murciégalo sin duda,  
pues vais del Sol y de la luz huyendo.

“Él os quiere gozar, a lo que entiendo,  
si os coge en esta selva tosca y ruda:  
su aljaba suena, está su bolsa muda,  
el perro, pues no ladra, está muriendo.

“Buhonero de signos y planetas,  
Viene haciendo ademanes y figuras  
cargado de bochornos y Cometas.”

Esto la dije; y en cortezas duras  
de laurel se ingirió contra sus tretas,  
y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras.

12. Francisco de Quevedo (1580-1645), *De Dafne y Apolo fábula*, en *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 250-253.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“No corras más, Dafne fiera,

que en verte huir furiosa  
de mí, que alumbro la esfera,  
si no fueras tan hermosa,  
por la Noche te tuviera.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El aire desenvolvía

sus hojas, y no hallando  
las hebras que ver solía,  
tristemente murmurando  
entre las ramas corría.

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

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

13. Gabriel Bocángel (1603-1658), *Amante que se huelga de ver firme una dama. Aunque sea en desdenarle. Soneto*, en *La lira de las musas*, ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, p. 142.

Miré un laurel, cuyo desdén sagrado,  
de espesa rama, Apolo no vencía.  
Allí para el desdén Dafne aún vivía  
y a Febo aún no perdona su cuidado.  
¿Qué mucho que mi amor desengañado  
ensordezca a experiencias cada día,  
si presta ejemplo un dios a mi porfía  
y vive lo difunto a lo adorado?

Más quiere Apolo a Dafne con firmeza,  
aunque imposible, que la quiso viva  
con la inconstancia que temida lloro.

Tanto quisiera, oh Fili, en tu belleza,  
verla tal vez amante, y tal esquivar,  
que por constante aun desdén adoro.

14. Gabriel Bocángel (1603-1658), *Apolo siguiendo a Dafne. Soneto*, en *La lira de las musas*, ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, p. 349.

Al viento su esperanza y su porfía,  
siguiendo Apolo a Dafne, encomendaba;  
el miedo, con que el paso aceleraba,  
su blanco pie de plumas guarnecía.

De su madeja el oro reducía  
el viento a rayos con que al Sol flechaba,  
mientras amor, injusto, preparaba  
la victoria mayor a quien huía;

cuando la ninfa exclama al padre undoso,  
y, humanando un laurel, halla venganza  
del Sol en el auxilio de Peneo.

“¡Ay! –dijo Apolo al árbol desdeñoso–,  
¿por qué, si en ti fallece mi esperanza,  
verde imagen te ofreces al deseo?”.