

Las metamorfosis de Dafne y Apolo en cuatro fábulas áureas

The Metamorphoses of Daphne and Apollo in Four Fables of the Spanish Golden Age

KÉVIN CHANUT-CHAIZE

Université Jean Monnet de Saint-Étienne
chanutkevin007@gmail.com

Palabras clave

literatura áurea;
fábulas mitológicas;
Apolo; Dafne; re-
escritura; mitología.

En este artículo evidenciaremos las metamorfosis que experimentan Dafne y Apolo en cuatro fabulas mitológicas de los Siglos de Oro que tratan sobre el mito ovidiano. Nos apoyaremos en un corpus compuesto por la *Fábula de Dafnes y Apolo* de Gregorio Silvestre, la *Fábula burlesca de Apolo y Dafne* de Jacinto Polo de Medina, la *Fábula de Dafne y Apolo* de Francisco de Quevedo y la *Fábula de Apolo y Dafne* del conde de Villamediana. La finalidad del mito es explicar la creación del laurel. Sin embargo, una de las claves de esta historia es el perseguimiento recíproco de dos figuras, lo cual desemboca en metamorfosis internas que se encuentran en las producciones poéticas sobre el mito y que nos proponemos examinar. Así pues, la primera parte pretende ser una presentación del mito ovidiano, así como una presentación de la tradición áurea relacionada con las figuras de Dafne y Apolo. La segunda parte expone la definición de una metamorfosis apolínea para finalmente dar paso a una tercera y última parte dedicada a Dafne y su apoteosis.

Keywords

Spanish Golden Age literature; mythological fables; Apollo; Daphne; rewriting; mythology.

In this article, we will highlight the metamorphoses experienced by Daphne and Apollo in four mythological fables from the Golden Age based on Ovid's myth. We will use a corpus consisting of Gregorio Silvestre's *Fábula de Dafnes y Apolo*, Jacinto Polo de Medina's *Fábula burlesca de Apolo y Dafne*, Francisco de Quevedo's *Fábula de Dafne y Apolo*, and the Count of Villamediana's *Fábula de Apolo y Dafne*. The purpose of this myth is to explain the creation of the laurel. However, one of the key elements to this story is the mutual pursuit of two figures that triggers internal metamorphoses that can be found in poetic productions about the myth and that we will study. Therefore, the first part aims to be a presentation of Ovid's myth, as well as a presentation of the Golden Age tradition related to the figures of Daphne and Apollo. The second part sets out the definition of an Apollonian metamorphosis, finally giving way to a third and last part dedicated to Daphne and her apotheosis.

“El primer amor de Apolo fue Dafne, hija de Peneo”, así empieza el mito de Dafne y Apolo en el cual la ninfa se convierte en laurel después de haber sido perseguida por el dios olímpico. Ovidio, el famoso autor latino, introduce entonces las figuras más importantes de uno de los mitos más conocidos de sus *Metamorfosis*. A lo largo de la historia un gran número de artistas volvieron a contar esta fábula. Fue, entre otros, el caso de cuatro poetas de los Siglos de Oro españoles: Gregorio Silvestre y su *Fábula de Dafnes y Apolo*¹, Jacinto Polo de Medina con la *Fábula burlesca de Apolo y Dafne*², Francisco de Quevedo quien escribió la *Fábula de Dafne y Apolo*³, y el conde de Villamediana y su *Fábula de Apolo y Dafne*⁴. Cada uno de estos poetas compuso versos de índole mitológica para contar su versión de la fábula de Dafne y Apolo. En este estudio nos apoyaremos en un corpus compuesto por estos cuatro poemas para llevar a cabo un análisis mitocrítico, literario y temático de estas reescrituras.

Aunque es cierto que la finalidad de este mito es la creación del laurel, una de las claves de esta historia es el perseguimiento recíproco de dos figuras míticas. El título de la obra principal de Ovidio remarca el plural. Este elemento, así como la dinámica que conecta a Dafne y Apolo, revelan unas metamorfosis internas que se encuentran en las producciones poéticas sobre el mito en los Siglos de Oro españoles.

Estos elementos relacionados con el corpus escogido nos permiten plantearnos las siguientes preguntas: ¿Cómo se reinterpreta el mito de Dafne y Apolo en las cuatro fábulas áureas del corpus? ¿En qué medida los poemas seleccionados permiten la creación de metamorfosis plurales? ¿Qué mutaciones experimentan los personajes mitológicos evocados?

En una primera parte presentaremos algunos elementos importantes para la comprensión del mito de Dafne y Apolo según el modelo de Ovidio, para después evidenciar la presencia de este mito en la literatura áurea española. En una segunda parte subrayaremos lo que, en el corpus, caracteriza cierta metamorfosis apolínea. Para terminar, en una tercera parte, expondremos la manera a través de la cual se desarrolla una apoteosis de Dafne.

1. El mito de Dafne y Apolo en la literatura áurea

Para entender el mito en el que se centra este estudio, es importante ubicar cronológicamente el encuentro con Dafne en la vida del dios Apolo/Febo. La historia se sitúa al principio de la vida de este último. Apolo es una deidad olímpica, pues es el hijo de Júpiter y, tras enfrentarse con la serpiente Pitón, el joven dios acaba discutiendo con Cupido. No se trata de una relación de causalidad, solo hay una elipsis entre las dos historias. De hecho, en el verso 454 de *Las Metamorfosis*, Ovidio precisa con el adverbio latino *nuper* que la victoria sobre la serpiente acaba de producirse. Así, Apolo, galvanizado por su victoria contra Pitón, se cree superior a Cupido, lo cual se refleja en el adjetivo *superbus* que denota cierto desprecio y arrogancia. En el verso 456 llega a criticar las habilidades con el arco que Cupido aparentemente no posee. Apolo hace esto siendo plenamente consciente de que su interlocutor es también un *deus arctitenens*. Resulta bastante interesante recordar que, como se dice anteriormente en los versos 441 y 442, Ovidio destaca el hecho de que Apolo no suele utilizar

¹ La edición de referencia que se ha utilizado es la del filólogo granadino Antonio Marín Ocete publicada en 1938.

² Este poema se encuentra en un libro sobre el poeta murciano y su producción escrita publicado por la Real Academia Alfonso X el Sabio.

³ Dentro de las numerosas ediciones del trabajo de Quevedo hemos decidido trabajar con la de James O’Crosby publicada en 1997.

⁴ Para redactar este artículo hemos consultado la edición de María Teresa Ruestes de los poemas del conde de Villamediana.

sus habilidades militares contra enemigos reales. Es bastante irónico ver la seguridad que muestra el dios al burlarse de Cupido. Tras ello, el dios del amor se enfurece, ya que uno de sus atributos es el uso del arco. De hecho, para vengar esta afrenta, Cupido decide enviar una flecha de plomo, *plumbum*, a la ninfa Dafne, que se encontraba allí, y una flecha de oro, *auro*, a Apolo. Esto es lo que se refleja en los versos 472 y 473: “Hoc deus in nympha Peneide fixit; at illo / Laesit Apollineas trajecta per ossa medullas” (1806: 51). Estos elementos reafirman perfectamente el paralelismo que existe entre los dos personajes y la tensión interna que está a punto de unirlos. Así, al tratarse de un mito y de una disputa entre dos divinidades, este elemento desencadenante implica características que podríamos calificar de sobrenaturales. Apolo se enamora perdidamente de Dafne porque está bajo la influencia de los poderes del dios cuya ira ha provocado. Es en este momento de la historia de Ovidio cuando el narrador decide presentarnos un poco más a la ninfa, a la que hasta entonces solo conocemos por su filiación, ya que se la presenta como *Daphne Peneia* en el verso 452 y *nympha Peneide* en el verso 472. Dafne es una ninfa que se niega a casarse, su padre lo sabe y ella siempre se ha mantenido al margen de los demás. Ovidio relata que Dafne negocia, en cierto modo, con su padre para tener derecho a permanecer virgen. Por eso se mantiene oculta y, en el verso 539, Ovidio se refiere a ella utilizando el término *virgo*, ya que la virginidad y el carácter secreto de Dafne son importantes. Durante la conversación con su padre, ella le recuerda en particular el caso de la diosa Diana, una de las diosas que hicieron voto de castidad. Esta conversación entre Peneo y su hija también permite destacar la belleza de la ninfa, ya que su propio padre parece anunciar que su *decor*, es decir, su apariencia, constituirá un verdadero obstáculo para la preservación de su virginidad. No se trata aquí de atribuir a Peneo capacidades adivinatorias, pero es evidente que el dios-río ya predice la caída de su hija. Alan H. F. Griffin explica que

In the *Metamorphoses*, we find comedy, love elegy, pastoral, oratory, soliloquy, epic battle-pieces, tragedy, and didactic as Ovid lets his talents rip and his learning flow. But his chief concern in telling stories remains constant to exploit their emotional content to the limit. (1977: 62)

Eso es precisamente lo que está en juego a continuación y lo que acentúa la tensión narrativa contenida en los versos que siguen a la presentación de la joven ninfa. De hecho, Dafne debe escapar de un dios enamorado que solo tiene ojos para ella. Como dice Ovidio en el verso 539: “Sic deus, et virgo est; hic spe celer, illa timore”. (1806: 57) Es la esperanza, *spe*, lo que motiva a Apolo, y el miedo, *timore*, lo que motiva a Dafne. Esta carrera se desarrolla en varias etapas. En efecto, en un primer momento, Apolo no duda en alabar sus méritos y elogiar sus habilidades y cualidades para seducirla. De hecho, cree que si ella huye es porque no sabe quién es él, como se indica en los versos 514 y 515 con la doble ocurrencia de *nescis*, ignorar. Por ello, asistimos a una descripción topográfica de los territorios sobre los que el dios explica que ejerce influencia. También precisa su filiación, seguramente para demostrar que es un buen partido. Aprovecha además para destacar la amplitud de los ámbitos de los que es patrón: la música, la medicina, el tiro con arco y la adivinación. Ovidio también lo destaca a través de los epítetos y las perífrasis que utiliza en sus textos, como *Phaebus* en el verso 490, *Paeon* en el verso 566, *deus arctitenens* en el verso 441 o *juvenis deus* en el verso 531... Dafne se ve perseguida por una divinidad extremadamente poderosa que la corteja. Sin embargo, al ver que ella no es receptiva, Apolo no soporta seguir desperdiciando sus halagos, como explica Ovidio en el verso 531, por consiguiente, una verdadera caza comienza. La voz poética recurre entonces a

una metáfora que describe la persecución de una liebre por un perro de caza. Para Paula James, este pasaje pone de manifiesto una verdadera crisis de identidad del dios, que “boost[s] his confidence with a hymn to self in face of Daphne’s rejection” (1986: 24). Esto pone de manifiesto la angustia en la que se encuentra.

Esta alteración de los sentimientos, provocada por la intervención de Cupido, hace que las cosas no puedan volver a cambiar. Ahí reside toda la fatalidad de este mito. Así, en la versión de Ovidio, Dafne, agotada ya por el esfuerzo, pide ayuda a su padre, el dios río Peneo. Este accede a su petición y la convierte en una planta que, según el verso 450, aún no existía: el laurel. Es importante señalar que Apolo es el primero en nombrar al árbol en el que se ha convertido Dafne. De hecho, en el verso 559, utiliza el término *laure*, y el vocativo subraya además el hecho de que se dirige a la ninfa. En total, sin contar la parte del Libro I dedicada a Pitón, hay dos apariciones del término “laurel” en el texto, en los versos 559 y 566. La primera vez lo utiliza Apolo, y la segunda vez cuando Dafne parece asentir con la cabeza tras el discurso de Apolo. Durante dicho discurso, Apolo decide apropiarse de la planta. Así, Dafne permanece detenida en el tiempo, porque con el transcurso de los años su historia pasa a un segundo plano y muchas personas que utilizan el laurel como símbolo de éxito ignoran el mito que se encuentra en el origen de esta planta. En nuestra opinión, esto es lo que ocurre aquí, pues la historia de Dafne está relacionada con la de Apolo, quien tiene el laurel como atributo. El dios le anuncia su destino explicándole claramente para qué servirá esta planta. Así, parafraseando el primer verso de Ovidio, la ninfa Dafne, hija del dios Peneo, fue el primer amor de Apolo.

Este mito fue muy importante para la literatura europea, en particular “los tres momentos fundamentales de la fábula de Apolo y Dafne que se narra en *Las Metamorfosis* de Ovidio” (Zimic, 2021: 81) que acabamos de presentar, a saber, la venganza de Cupido, la huida de Dafne y su transformación. Por consiguiente, ahora es importante interesarse en la tradición ovidiana que se creó en los Siglos de Oro españoles en torno a las figuras de la *nympha Peneide* y del *deus arcitenens*.

En general, cuando se habla de las reescrituras del mito de Dafne y Apolo, es fundamental mencionar a Petrarca, pues su poesía ejerció una gran influencia sobre las letras áureas. Ya sabemos que “los autores barrocos siguen [la] estela petrarquista para desarrollarla, parafrasearla o subvertirla con el tratamiento burlesco” (Castro Jiménez, 2010: 79). El simbolismo del laurel, y por ende del mito ovidiano, está en el centro de su famoso *Canzoniere* en el cual recrea el mito sin mencionar el nombre de Dafne. La tradición creada por Petrarca, así como su interés por el destino de la ninfa siguieron estando presentes en la poesía de Garcilaso de la Vega. En efecto, en 1526, al “emp[ezar] a escribir a la manera de los petrarquistas” (Martínez Cuadrado, 2020: 19), el poeta se apropia de los temas sobre los cuales escribe el autor florentino. Destaquemos dos poemas garcilasianos que consisten en una reutilización del mito de Dafne y Apolo: el *Soneto XIII* y su *Égloga III*. En el soneto se narra la metamorfosis de la ninfa Dafne en laurel, y este sienta las bases de una forma determinada de abordar el mito que se prolongaría durante varias décadas de producción literaria. En la *Égloga III* encontramos versos similares a los del *Soneto XIII* con una clara mención a Dafne y Apolo. Sin embargo, señalemos una diferencia importante con el soneto mencionado anteriormente: la parte dedicada a Dafne y Apolo no se centra únicamente en la metamorfosis de la ninfa.

Mencionemos también otras composiciones en verso como los sonetos “gemelos” y satíricos compuestos por Francisco de Quevedo. Son “los [...] más conocidos, glosados y estudiados por la crítica” (Torres Salinas, 2020: 214). En estos sonetos asistimos a la

persecución de Dafne y luego a su metamorfosis. Quevedo construye estos sonetos en paralelo y participa en la creación de lo que Cristina Torres Barrado denomina una “línea pareja” (2012: 151) ya que se contestan. Esto es aún más evidente cuando, al colocar sintácticamente los títulos uno al lado del otro, se aprecia una estructura en quiasmo: *a Apolo siguiendo a Dafne, a Dafne buyendo de Apolo*.

Para terminar, si nos alejamos de la poesía, cabe señalar que el mito de Dafne y Apolo también se reutilizó en el teatro. De hecho, aunque la comedia titulada *El amor enamorado*, escrita por Lope de Vega en 1635, no constituye una adaptación del mito propiamente dicha, conviene mencionarla. Su título insinúa una conexión con los acontecimientos de la fábula de Ovidio. Además, aparecen los personajes de Apolo, Dafne y Cupido, entre otros.

Así, estos ejemplos muestran claramente la importancia del mito durante los Siglos de Oro. En efecto, la *fábula de Dafne y Apolo* se inscribió en una larga tradición artística proteiforme que, en la poesía, se expresó en diferentes tipos de producción, como el soneto y la comedia. Estas formas poéticas nutrieron la creatividad de los escritores áureos, así ellos pudieron desarrollar otro tipo de poema: la fábula mitológica. Remarcaremos a continuación su importancia y presentaremos las cuatro fábulas sobre las cuales se basa este artículo. Hemos incluido en este corpus una fábula de Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa titulada *Fábula de Apolo y Dafnes*, que cuenta con ciento tres quintillas dobles, también llamadas coplas reales. Una quintilla doble es una estrofa de diez octosílabos. Así pues, el poema de Gregorio Silvestre está compuesto por mil treinta versos. Fue publicado en 1582 a título póstumo por Pedro de Cáceres (Guillén, 2022: 125-153). La fábula de Quevedo se titula la *Fábula de Dafne y Apolo*. Fue publicada en 1605 en la primera parte de las *Flores de Poetas ilustres* de Pedro de Espinosa con otros dieciocho poemas del autor (Alonso Veloso; Candelas Colodrón, 2007: 63-80). Esta fábula de Quevedo está escrita en veintidós quintillas y, por lo tanto, tiene ciento diez versos. Estas ocurrencias del mito ovidiano en la poesía quevediana son una prueba de que se trata de un tema que el poeta conoce bien y que puede considerarse una verdadera fuente de inspiración. Esta fábula es anterior a los sonetos, y en su estudio sobre estos, Javier Maldonado Araque destaca que los sonetos son diferentes de la *Fábula de Dafne y Apolo*, que pertenece a “una poesía joven de Quevedo” (2010: 225). La tercera fábula que hemos escogido es la *Fábula de Apolo y Dafne* de Juan de Tassis y Peralta, el conde de Villamediana. Es un poema de ciento veinte octavas reales, es decir de ciento veinte estrofas de ocho endecasílabos. La última fábula sobre la cual se apoya este estudio es la *Fábula burlesca de Apolo y Dafne* del poeta murciano Polo de Medina⁵ publicada en 1634 y que cuenta con mil doscientos versos.

2. La elaboración de una metamorfosis apolínea

La pluralidad de las metamorfosis que aborda el mito de Dafne y Apolo invita a los lectores de estas fábulas a plantearse la pregunta de cómo está impactado Apolo por lo que vive. Por consiguiente, queremos aquí presentar lo que se puede considerar como una metamorfosis del joven olímpico. En el verso “Primus amor Phœbi Daphne Peneia” el adjetivo *primus* subraya el hecho de que la hija del dios fluvial Peneo es el primer ser amado de Apolo. Dafne asume pues un cargo casi primordial; marca el inicio de una vida amorosa del dios llena de desdichas, como lo señala la psicoanalista Marie-Laure Colonna (2019: 93-108). Dafne no es

⁵ Notemos la presencia de un doble juego onomástico en el nombre y el apellido de Jacinto Polo de Medina. Efectivamente, Jacinto es amante de Apolo. Además, el apellido del poeta Polo le viene de su madre y era en realidad Apolo. Se llama en realidad Apolo de Medina.

otra que la primera de una larga serie de seres con quienes Apolo mantiene relaciones pasionales y que acaban muriéndose de manera trágica. Es el caso de Jacinto y de Cipariso, ambos mencionados en el corpus de fábulas sobre el mito de Dafne y Apolo. El ciprés es un árbol que simboliza el duelo y que, de la misma manera que el laurel, nunca pierde su color verde. Representa también la longevidad pues une el cielo y la tierra. Además, estas historias se siguen y Apolo siempre las vive de manera trágica (Grupo Tempe, 1998: 63-94). En la fábula de Quevedo, el dios está detrás de la ninfa, el poema se abre con estos dos versos: “Delante del Sol venía / Corriendo Dafne, doncella” (1997: 57). Aunque el dios está mencionado primero, se pone de relieve el hecho de que la doncella está delante de él ya que no consigue atraparla. Asimismo, la mención de su calidad de Sol tiene aquí una dimensión hiperbólica puesto que la ninfa no puede teóricamente correr delante del astro solar. María Emilia Cairo explica que, al largo de esta persecución, Apolo está “como despojado de sus poderes medicinales” (2019: 62). Puesto que no logra atrapar a Dafne, “[el dios] se vuelve inútil cuando se encuentra involucrado en una historia de amor” (62) a pesar de que se trate de un joven dios, del “gran vencedor”, como lo dice Silvestre en el verso 23 de su poema, que acaba de matar a la terrible Pitón. Gregorio Silvestre indica que Apolo implora al viento en el verso 523: “o préstame tu poder con que la detenga yo” (1938: 195). Este verso explicita el hecho de que el mito de Dafne y Apolo presenta a un dios olímpico tan desesperado e impotente que acaba pidiéndole ayuda a una deidad menor. Una vez tocado por la flecha de plomo Apolo cambia su forma de ser a su pesar. Claire Dorly remite al trabajo de Blanche Cerquiglini y explica que “la métamorphose imposée à l’homme opère presque toujours par un basculement d’un état supérieur à un état inférieur” (2019: 51). Es cierto que Cupido no le quita la inmortalidad a Apolo, dado que no es tan potente como para hacerlo, pero consigue alterar la manera en que es percibido y actúa. En cierta manera pierde sus poderes y está sometido a la voluntad de Amor. Por consiguiente, aunque hablemos de un dios y no de un ser mortal, esta definición de la metamorfosis es relevante ya que nos invita a reflexionar sobre este concepto de manera más abierta que el mero cambio de un ser antropomorfo a una forma animal o vegetal.

Aunque una metamorfosis se define generalmente por su carácter físico, podemos destacar otros tipos de metamorfosis. Por ejemplo, Iván Sánchez Llanes analiza la manera en que se articula el amor barroco y explica que puede llevar a “una mutación identitaria” (2024: 163). Es un punto importante para tener en cuenta, puesto que es precisamente lo que ocurre después de la metamorfosis de Dafne. En efecto, Apolo toma la decisión de ostentar y de hacer lucir laureles en momentos precisos de la vida romana, lo cual lo lleva a utilizar el laurel como atributo suyo. Dicho atributo ejerce una influencia importante en las representaciones de Apolo. Por lo tanto, después de una persecución que empieza por una alteración del comportamiento de Apolo por parte de Cupido y que continúa con una pérdida de sus poderes, Apolo acaba reivindicando el laurel como suyo, un símbolo de amor trágico. Su propia calidad de deidad cambia, así como su culto y sus representaciones, está metamorfoseado (Fulkerson, 2006: 388-402). Hay elementos que no cambian y que los poetas movilizan siempre porque caracterizan a Apolo; es el caso de la luz, por ejemplo.

A través del uso de metáforas en el corpus la figura de Apolo destaca por la luz que encarna. Si vamos más allá de las consideraciones léxicas y simbólicas, es interesante examinar lo que une esta luz apolínea con la luz de algunos poetas del corpus. El hecho de reescribir un mito tan icónico como el de Dafne y Apolo permite a cada autor crear una nueva versión del dios, lo cual introduce migraciones textuales y propone un nuevo panteón de avatares divinos. En su estudio de la obra de Juan de Tassis y Peralta, María Teresa Ruestes subraya el hecho de

que se puede vincular la poesía amorosa del conde de Villamediana con la luz. A veces dicha luz está sublimada o utilizada de manera abstracta; puede también aparecer como paradójica y de dos filos como lo podemos ver en la última estrofa de uno de los sonetos que compuso: “Tu fuego, y no tu luz, se comprende, / rayo que alienta y rayo que lastima, / del cielo flor y de la tierra estrella” (Ruestes, 1992: 142). Estos versos ilustran perfectamente esta dialéctica amorosa que plasma Apolo y que se encuentra en el corpus. En efecto es una luz que “mat[a] y vivific[a] juntamente”, dado que Apolo causa la caída de Dafne, aunque esté influenciado por Cupido-Amor. Por esta razón su oponente se encuentra en una postura ambigua que lo hace cambiar. Esta visión del amor marca una parte significativa de la poesía del conde de Villamediana. Por ejemplo, en sus poemas “es el amor guerra de fuerzas contrarias y antagónicas que expresa con las tópicas oposiciones petrarquistas «fuego» / «nieve», «alegría» / «tristeza», «engaño» / «autoengaño»” (24-25). Este último binomio nos hace pensar en otro concepto importante de la literatura barroca: el desengaño (Rosales, 1966: 653-658).

Rafaèle Audoubert Moreno define el desengaño como “la prise de conscience de l’erreur morale, le processus intellectuel de découverte de la réalité des choses” (2012: 2). Es una luz de verdad que permite ser dueño de sí y darse cuenta de cómo actuar. Es lo que ocurre con Apolo en las fábulas, de repente simbolizaría paradójicamente esta luz, ya que él mismo la plasma. La voz poética cuenta en el poema de Quevedo la historia de un joven dios que, a su pesar, está obligado a perseguir a una ninfa; esta situación lo hace sufrir. Consideramos que la metamorfosis de Dafne y la decisión tomada por Apolo de ostentar el laurel son un ejemplo de realización del error que comete. Efectivamente, el joven olímpico es el perfecto ejemplo del amante desengañado solamente animado por sus pasiones. Este comprende el hecho de que el amor y la belleza pueden a veces engañar. Además, la metamorfosis vegetal de Dafne impide a Apolo tener el cuerpo que desea, puesto que, sacrificando su apariencia humana, la ninfa reafirma su voluntad de no casarse. Estos elementos nos llevan a considerar esta fábula como un ejemplo de desengaño quevediano. Además, el concepto del Apolo desengañado evoca otra vez la dinámica poética villamediana. En su antología María Teresa Ruestes explica que en sus fábulas mitológicas el conde de Villamediana “despoj[ea] el mito] de toda incidencia subjetiva o traslación moral” (1992: 54). Ella menciona también en un segundo tiempo las consideraciones éticas que animan a Apolo cuando discute con Cupido, del verso 161 al verso 164 Apolo dice: “Ociosa juventud pague tributo / a tu vana ambición, dulces engaños / sean el galardón, sean el fruto, / que desengaña el tiempo en breves años” (347). Como lo sugiere el verbo “desengañar”, el conde de Villamediana presenta también en su poesía una visión del desengaño y del escarmiento. Por consiguiente, es posible, en menor medida, leer el Apolo villamediano bajo este prisma⁶. Sigue efectivamente las mismas etapas descritas por Quevedo, y se entiende aún mejor que lo que lleva al desengaño es el amor personificado por Cupido. Aunque es uno de los motivos para cometer faltas de conducta, es imprescindible recordar que Apolo está bajo la influencia de los poderes de Cupido. En esta fábula, Diana desempeña un papel clave, ya que, en cierto modo, explica a su hermano gemelo el acto que acaba de cometer y participa en su razonamiento. Esto le lleva, por ejemplo, a intentar reparar su falta, en cierto modo, inmortalizando a Dafne al convertir el laurel en su atributo. La última estrofa del poema del conde de Villamediana menciona el “trono eterno”, el mismo adjetivo que utiliza Quevedo

⁶María Teresa Ruestes menciona además en su antología el hecho de que en la poesía de Juan de Tassis y Peralta los árboles son a veces testigos del desengaño del conde. Subraya, por ejemplo, el hecho de que este es el caso de los cipreses y que esto se pone especialmente en evidencia por perífrasis míticas, así como por metamorfosis vegetales. Esto recuerda al mito de Dafne y Apolo.

cuando habla de “renombre eterno”⁷. Estos ejemplos remarcan el hecho de que se puede considerar este vínculo con el desengaño como otra “mutación identitaria”, puesto que Apolo encarna nociones relacionadas con la concepción poética de autores que utilizan su figura; es a la vez personaje y personificación. Esta doble condición, particularmente notable con el desengaño, subraya el proceso moral y amoroso que puede llevar a una persona a cambiar. Por consiguiente, insistimos en hablar de metamorfosis puesto que se lee el desarrollo del mito de un dios impactado por un amor unidireccional que lo cambia para siempre.

3. La apoteosis auroral de Dafne

El último punto sobre el cual queremos versar en este artículo es el esquema metamórfico que se crea en estas fábulas en torno a la figura de Dafne y su vínculo con la Aurora. En su diccionario la Real Academia Española define la Aurora como una “luz sonrosada que precede inmediatamente a la salida del sol.” Las cuatro fábulas del corpus concuerdan con esta definición pues los poetas conciben también la Aurora como un elemento luminoso y utilizan varias veces el color rosa. En cada fábula se compara a la ninfa Dafne con la Aurora. En el poema del conde de Villamediana, en el verso 228, dice que es “la que es clara Aurora del sol naciente” (1992: 348), Quevedo indica en su primera estrofa: “Y en ir delante tan bella, / Nueva Aurora parecía” (1997: 57). Este paralelo entre la belleza y la Aurora está también presente en los versos 397 y 398 del poema de Polo de Medina: “y él mismo se dirá: “Será la Aurora; / ¿quién había de ser cosa tan bella?” (1948: 221). Sin embargo, notemos que Gregorio Silvestre es el único que no nombra claramente la Aurora, se centra en su cualidad de ninfa gracias a varios adjetivos. Por este motivo, en su poema encontramos palabras como “hermosa” en el verso 220, “deseada” en el verso 375 pero sobre todo “celestial” en los versos 545 y 695. Esto eleva a Dafne para colocarla, a la manera de las comparaciones con la Aurora, en un plano celeste.

Además, la Aurora anuncia la llegada del Sol. De algún modo Dafne pasa a ser simbólicamente el heraldo de Apolo. Es cierto que anuncia el desarrollo de la historia del dios, como lo indica el verso 452 del Libro de *Las Metamorfosis*, pero esta condición va más allá de la mera dimensión empírica de su encuentro. En efecto, al convertirse en uno de los atributos de Apolo, más aún uno de los más famosos, Dafne permite la identificación del joven olímpico dentro de un extenso panteón. Se puede entonces señalar otra vez el hecho de que tiene un papel activo en una metamorfosis de Apolo. Su nueva condición de Aurora hace que preceda cronológicamente al Sol. Es, de hecho, lo que ocurre simbólicamente en el mito de Dafne y Apolo puesto que el dios explica que la persigue porque ella es su único objetivo. Recordemos que se habla por ejemplo de la carrera del Sol; es lo que escribe Quevedo en su primera estrofa: “Delante del Sol venía / Corriendo Dafne, doncella” (1997: 57). Este concepto se ve también en la quintilla trigésimo-quinta de la fábula de Gregorio Silvestre donde se dice que Apolo “Lleva por guía y estrella, / y en el alma por medalla, / aquella imagen tan bella / de Dafnes, para hallala / con la misma lumbré della” (1938: 189). El poeta subraya también esta persecución del verso 515 en el verso 519 cuando escribe: “De su honestidad me espanta / que

⁷En su obra los dos poetas recurren también varias veces al canon de la *dolce nemica*, establecido por Petrarca y retomado por Garcilaso. Esto hace referencia a un poema del poeta florentino en el que la mujer amada huye y causa por ello el tormento de quien la ama. En Quevedo y el conde de Villamediana es posible leer algunos de sus poemas desde este prisma. Además, nos parece que las dos fábulas del corpus ejemplifican particularmente bien esta dinámica de la *dolce nemica* por el desengaño.

a Febo en su seguimiento, / con el aire que levanta, / la pierna descubre el viento / y ello le muestra la planta” (195). En este caso utilizar la denominación “Febo” permite enfatizar el carácter solar de esta carrera. Contribuye a la creación de una distinción implícita entre lo que ocurre en el plano terrestre, entre dos deidades alcanzadas por Cupido, y lo que pasa en el plano astral entre el Sol y la Aurora. Gregorio Silvestre recurre, por ejemplo, diez veces a palabras de la familia morfológica del verbo seguir. Estas ocurrencias puntuales acentúan otra vez la dinámica que presenta el mito. Para el conde de Villamediana la fuga de Dafne ocurre también en el cielo, en los versos 551 y 552 explica que: “Fénix le pareció, Fénix volante / la fugitiva estrella al sol amante” (1992: 356).

En su fábula burlesca, Polo de Medina consigna el discurso que hace Apolo a la que pretende seducir. En el verso 258, se dice que el joven dios declama a Dafne lo siguiente: “aquí tiene un esclavo vueseoría” (1948: 218). Se puede interpretar esta relación de subordinación como una marca de la dependencia del Sol que no puede amanecer sin la Aurora. Es por ello por lo que persigue a la que califica de “fugitiva de [sus] ojos” (221) en el verso 379 y que de hecho tiene un rostro, según el verso 264, “roso y belloso” (218). Esta referencia al color nos hace pensar en la definición de la RAE que citamos antes. En el corpus, Jacinto Polo de Medina es el poeta que más recurre a metáforas vinculadas con el color rosa, sobre todo al principio de su fábula, donde menciona este color ocho veces, del verso 77 al verso 94. Dice en el verso 78 que, para él, la palabra “rosa” es un “notable vocablo” (213), lo cual realza aún más este color. Recordemos también que esta comparación con una flor, y por metonimia con el color, parece lógica pues Dafne se metamorfosea en laurel. Así pues, este fenómeno vegetal permite convocar otra flor simbólicamente importante para los poetas de los Siglos de Oro. Esta carrera desde el laurel hacia la Aurora pasa también por un paralelo semántico. En efecto, como lo señala Mary E. Barnard, a partir de la poesía de Petrarca es posible poner de realce redes de sustantivos que evocan el nombre Laura. Por consiguiente, cabe recordar los siguientes parónimos: *l'aurora, l'aura, l'ora, l'oro, l'aureo, lauro* (1987: 93). De hecho, en un artículo que trata sobre la traducción al español del *Canzoniere* de Petrarca, María José Rodrigo Mora explica que en el trabajo de Ángel Crespo él indica en una nota a pie de página que la expresión “la áurea” alude a “«láurea» (de Laura-laurel)”. El traductor añade también que estos “juegos de palabras son muy frecuentes en el *Cancionero*” (1996: 147).

Para concluir, parece importante mencionar el trabajo del filólogo alemán Friedrich Max Müller en la medida en que permite proponer una visión más mitográfica de la Aurora que se discute aquí y confirmar la relación que existe entre la figura de Dafne y la Aurora. En el siglo XIX Müller trabajó en lo que después pasaría a ser la mitología comparada, lo cual lo lleva a realizar un estudio onomástico de algunos mitos. Así es como, basándose en el *Rigveda*, escrito en sánscrito védico, rastreó el origen del nombre de Dafne. Para ello, empieza por el término *Ahaná* o *Dabaná* que encuentra en estos poemas y que se refiere justamente a la Aurora, después de una transliteración de *Dabaná* al griego: “Dáphne stands before us, and her whole history is intelligible. Daphne is young and beautiful – Apollo loves her – she flies before him, and dies as he embraces her with his brilliant rays” (1881: 398). Esta demostración es un ejemplo claro de lo que Müller pretende buscar, pues compara varios mitos con el fin de destacar las potenciales diferencias que presentan mientras rastrea su origen. Para él, el mito de Dafne y Apolo es el resultado de una tradición poética que explica el amanecer del Sol a través de una personificación de la Aurora. Este paralelo etimológico entre Dafne y la Aurora es

especialmente interesante porque sabemos que en griego antiguo *δάφνη* (dáphnē) se refiere al laurel⁸.

Por ende, podemos poner de relieve el binomio “aurora” y “laurel” y el binomio *Dabaná* (Aurora) y *δάφνη* (laurel). A partir de entonces, en las fábulas del corpus que reescriben justamente el mito de Dafne y Apolo, se dibuja una verdadera red fonética y simbólica que recorre el corpus. Como lo acabamos de remarcar, gracias a metáforas en torno a lo celeste, a la subordinación de Apolo y de la manera a través de la cual la describen, Dafne se metamorfosea en laurel y luego en Aurora. En consecuencia, elevándola al estatuto de ninfa celestial los poetas del corpus contribuyen a lo que podemos considerar como una apoteosis, aunque las ninfas ya son inmortales. La apoteosis es literalmente un movimiento hacia lo divino; cabe considerar este fenómeno como una ascensión hacia los cielos especialmente porque allí viven los olímpicos y la corte de Júpiter. Deificar de nuevo a Dafne es una manera de liberarla, puesto que ya no está atrapada en su condición de planta cuyo destino es celebrar a los vencedores. De hecho, ella se convierte en otra entidad que sale del prado en el cual estaba corriendo para recorrer el cielo, lejos de un Sol que la perseguiría aún, pero sin atraparla nunca.

Conclusión

Este artículo ha permitido destacar la importancia de la fábula mitológica durante los Siglos de Oro españoles. Esto se ha hecho gracias a la presentación de una genealogía del tratamiento del mito de Dafne y Apolo en España para destacar las tradiciones petrarquista y garcilasiana. Dicha genealogía nos ha ayudado a introducir el corpus compuesto por cuatro fábulas. El estudio de un verdadero tejido mitológico ha permitido poner de relieve el hecho de que la esencia misma del mito de Dafne y Apolo es la persecución. Apolo, como se ha ejemplificado en la segunda subparte, persigue a la mujer que ama y se ve transformado, ya que es simbólicamente cambiado por el laurel, pero también por los poetas del corpus. Por último, Dafne es la perseguida, pero simbólicamente consigue asumir una función de heraldo y huir del prado para elevarse a los cielos a través de la Aurora.

Concluamos diciendo que, durante los siglos XVI y XVII españoles, el mito de Dafne y Apolo se volvió a utilizar varias veces, pero sobre todo que, en cuatro ocasiones, los poetas optan por reescribirlo en forma de fábulas con diferentes intenciones y aspiraciones, conservando sin embargo siempre una afinidad por el laurel y la historia que representa: la de una ninfa que, perseguida por el Sol, acaba convirtiéndose en su símbolo más importante.

BIBLIOGRAFÍA:

ALONSO VELOSO, María José; CANDELAS COLODRON Manuel Ángel (2007). Los poemas de Quevedo incluidos en la primera parte de *Flores de Poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa. *Calíope*, 13(2), 63-80.

AUDOUBERT MORENO, Rafaèle (2012). Le *desengaño* ou la leçon morale dans un poème de Francisco de Quevedo. *Cahiers du Celec*, 2, 1-10.

BARNARD, Mary E. (1984). Myth in Quevedo: The Serious and the Burlesque in the Apollo and Daphne Poems. *Hispanic Review*, 52(4), 499-522.

BARNARD, Mary E. (1987). *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo*. Duke Monographs in Medieval and Renaissance Studies. Durham: Duke University Press.

⁸ En griego, si la delta es minúscula, la palabra designa al laurel en sentido botánico de la palabra y si es mayúscula, se refiere a la ninfa.

CAIRO, María Emilia (2019). Las historias de amor de Apolo y las dinámicas narrativas en *Metamorfosis* de Ovidio. *Stylos*, 27(27), 58-70.

CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores (2010). Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro. *Studi Ispanici*, 35, 77-94.

COLONNA, Marie-Laure (2019). Apollon, Orphée et les dauphins. Deux visages du masculin. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 1(149), 93-108.

DORLY, Claire (2019). Daphné : Un mythe de métamorphose, métamorphoses d'un mythe. *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2(150), 49-67.

FULKERSON, Laurel (2006). Apollo, Paenitentia, and Ovid's *Metamorphoses*. *Mnemosyne*, 59(3), 388-402.

GRIFFIN, Alan H. F. (1977). Ovid's *Metamorphoses*. *Greece & Rome*, 24(1), 57-70.

GRUPO TEMPE (1998). *Los dioses del Olimpo*. Madrid: Alianza.

GUILLÉN, Verónica (2022). Ediciones, ejemplares y lectores. Aspectos sobre la recepción y la transmisión textual impresa de Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre. *Limite. Revista de estudos portugueses y de la lusofonía*, 10(2), 125-153.

JAMES, Paula (1986). Crises of identity in Ovid's *Metamorphoses*. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, (33), 17-25.

MALDONADO ARAQUE, Javier (2010). Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva. *Florentia Iliberritana*, 21, 215-226.

MARTÍNEZ CUADRADO, Francisco (2020). *La Edad de Oro: Vida, fortuna y oficio de los escritores españoles en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Renacimiento.

MÜLLER, Friedrich Max (2020). *Selected Essays on Language, Mythology and Religion*. Volume 1. Nachdruck der Ausgabe von 1881. Norderstedt: Hansebooks GmbH.

OVIDIO, Publius Ovidius Naso (1806). *Les Métamorphoses d'Ovide. Traduction Nouvelle avec le Texte Latin, suivie d'une analyse de l'explication des fables, de notes géographiques, historiques, mythologiques, et critiques*. Traducido por Mathieu-Guillaume-Thérèse VILLENAVE. Paris: F. Gay, C. Guestart.

PETRARCA, Francesco (2004). *Cancionero. 1. Letras universales 121*. Edición de Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra.

POLO DE MEDINA, Jacinto (1948). *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina*. Edición: Academia Alfonso X el Sabio. Biblioteca de Autores Murcianos. Murcia.

QUEVEDO, Francisco de (1997). *Poesía varia*. Letras hispánicas 134. Edición de James O'Crosby. Madrid: Cátedra.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2025). *Diccionario de la lengua española*. En línea. <https://dle.rae.es> [15 de febrero de 2026].

RODRIGO MORA, María José (1996). Laura traducida al español contemporáneo. En Associazione Ispanisti Italiani (eds.), *Lo spagnolo di oggi: forme della comunicazione. Atti del Convegno di Roma dell'Associazione Ispanisti Italiani* (15-16 marzo 1995). Roma: Bulzoni, 141-153.

ROSALES, Luis (1966). *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

RUESTES, María Teresa (1992) (Ed.). Edición, prólogo y notas. En Juan de Tassis y Peralta VILLAMEDIANA, *Poesía*. Barcelona: Planeta.

SÁNCHEZ LLANES, Iván (2024). Amor y uniformidad en el Barroco hispano. *Edad de Oro*, 41, 153-166.

SILVESTRE, Gregorio (1938). *Gregorio Silvestre, Poesías*. Selección, prólogo y notas de Antonio Marín Ocete. Granada: Publicaciones de la Facultad de Letras.

TORRES BARRADO, Cristina (2012). Quevedo y la mitología clásica. *Revista Alcántara*, 75, 131-154.

TORRES SALINAS, Ginés (2020). Una lectura barroca de la mitología: la figura de Apolo en la poesía de Quevedo. *La Perinola*, 24, 207-233.

VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta (1992). *Poesía*. Edición, prólogo y notas de María Teresa Ruestes. Barcelona: Planeta.

ZIMIC, Stanislav (2021). Las églogas de Garcilaso de la Vega: ensayos de interpretación. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 64, 5-107.