

EL MITO DE APOLO Y DAFNE: DIFERENCIAS DE TRATAMIENTO EN GARCILASO Y QUEVEDO A TRAVÉS DE DOS SONETOS.

María Jesús Cabañas Martínez.

Universidad de León

La recreación del mito de Apolo y Dafne, lo largo de toda la historia de la literatura, aunque con diferencias según la época a la que pertenece el autor que pretende realizar un breve comentario de un mito en dos sonetos, cada uno de ellos representativo de una época literaria y un estilo, con el fin de destacar las diferencias que ofrecen dichos poemas a pesar de tratar el mismo tema. Para ello, aunque las muestras son abundantes, he tomado como objeto de mi breve comparación el tratamiento del mito de Apolo y Dafne en el soneto nº XIII de Garcilaso, "A Dafne ya los brazos le crecían" y el nº 506 de Quevedo, titulado posteriormente "A Apolo siguieron a Dafne". Se trata de dos sonetos muy conocidos y estudiados, por lo que simplemente pretendo llevar a cabo un breve acercamiento y revisión de ambos, comparados, en este corto espacio de tiempo, algunos de sus elementos más destacados.

2.-EL MITO DE APOLO Y DAFNE. REVISIÓN DE FUENTES CLÁSICAS EN GARCILASO Y QUEVEDO:

El mito aparece recogido en textos de varios autores clásicos. Como señala María Dolores Castro Jiménez (1990, 186), en Pertenio de Nicia y Pausanias encontramos fundidas en una sola las historias de Apolo y Dafne y Laocipo. Otras fuentes clásicas son Higino en su *Fabula* 205 y Pertenio en sus *Eróticas*, ofreciendo algunas variaciones, aunque el autor decisivo para la transmisión posterior del mito y para el caso que nos ocupa es

I.- INTRODUCCIÓN.

La recreación de mitos clásicos ha estado presente a lo largo de toda la historia de la literatura, aunque con diferencias según la época a la que pertenezca el autor que efectúa dicha recreación. En la presente comunicación pretendo realizar un breve acercamiento y una revisión de un mito en dos sonetos, cada uno de ellos representante de una época literaria y un estilo, con el fin de destacar las diferencias que ofrecen dichos poemas a pesar de tratar el mismo tema. Para ello, aunque las muestras son abundantes, he tomado como objeto de mi breve comparación el tratamiento del mito de Apolo y Dafne en el soneto nº XIII de Garcilaso, "*A Dafne ya los brazos le crecían*" y el nº 536 de Quevedo, titulado posteriormente "*A Apolo siguiendo a Dafne*". Se trata de dos sonetos muy conocidos y estudiados, por lo que simplemente pretendo llevar a cabo un breve acercamiento y revisión de ambos, comparando, en este corto espacio de tiempo, algunos de sus elementos más destacados.

2.-EL MITO DE APOLO Y DAFNE. REVISIÓN DE FUENTES CLÁSICAS EN GARCILASO Y QUEVEDO:

El mito aparece recogido en textos de varios autores clásicos. Como señala María Dolores Castro Jiménez(1990:186), en Partenio de Nicea y Pausanias encontramos fundidas en una sola las historias de Apolo y Dafne y Dafne y Leucipo. Otras fuentes destacadas son Higino en su *Fabula* 203 y Partenio en sus *Eróticas*, ofreciendo algunas variaciones, aunque el autor decisivo para la transmisión posterior del mito y para el caso que nos ocupa es

sin duda Ovidio con sus *Metamorfosis*. En el libro segundo, tras el diluvio y la repoblación de la tierra por Deucalión y Pirra, nos narra también cómo vuelven a aparecer los animales, ente ellos uno monstruoso, la serpiente Pitón. Apolo la vence, dando origen al nacimiento de los juegos píticos, cuyos vencedores recibirán como premio una corona de laurel que ceñirá sus cabezas. Al ser Dafne transformada en laurel, encontramos la explicación de este hecho. Asimismo, Ovidio recoge también la conocida disputa entre Cupido y Apolo, que dará lugar a la imposibilidad del amor entre el dios y la ninfa, ya que Cupido, para vengarse de los insultos de Apolo, dispara una flecha de oro hacia este, que se enamorará de Dafne, quien a su vez recibe otra de plomo que provocará en ella el desdén hacia su amado y la carrera para tratar de evitarlo. Esta terminará junto al río Peneo, padre de Dafne. En Ovidio, al llegar a este punto la ninfa invoca su protección y le pide que la ayude a mantener su virginidad a imitación de Diana, lo cual hace este, muy a pesar suyo, convirtiéndola en un árbol de laurel y cumpliendo su promesa. Como señala esta autora (pág.193), "*Ovidio se convierte en fuente única para todas las recreaciones posteriores de la transformación de Dafne*", describiendo este proceso de manera detallada en los célebres versos que sirvieron de modelo a Garcilaso:

vix prece finita torpor gravis occupat artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
pes modo tam velox pigris rabcibus haerent,
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.

Según señala el Brocense, podría haberse inspirado también en la canción XXIII de Petrarca: "*e in duo rami mutarsi ambe le bracci*", quien a su vez, también se había basado en Ovidio. Sin embargo, esta influencia ha sido puesta en duda por gran parte de la crítica (cf. Rivers, 1981:100)

La influencia clásica se aprecia en los dos cuartetos, puesto que los tercetos constituyen una innovación de Garcilaso frente a las *Metamorfosis*. Asimismo, el poeta introduce todos los adjetivos relativos al color, como el verde de las hojas o el color el pelo, y, "sustituye adjetivos cuyas cualidades llevan implícita la idea de tiempo por otros referidos a la forma y el color" (Lapesa, 1985:165).

Por su parte, Quevedo lleva a cabo una recreación del mito en la que no sigue fielmente ninguna de estas fuentes, sino que simplemente se basa en las líneas generales de la historia clásica para transformarla a su antojo, aunque

seguramente la versión que conocía era también la de Ovidio, al que sigue más de cerca en su *Fábula de Apolo y Dafne*, anterior cronológicamente a estos otros sonetos y con un menor componente paródico. Tampoco toma como fuente de inspiración el soneto de Garcilaso, puesto que con él solo coincide en la forma métrica adoptada, tratando el episodio mitológico de forma radicalmente distinta.

Como conclusión a este apartado podemos decir que en Garcilaso aún está más presente el concepto de imitatio, ya que comprobamos cómo se apega en los dos cuartetos a la fuente clásica de Ovidio y tal vez a Petrarca, aunque los dos tercetos constituyen ya una innovación. Por el contrario, en Quevedo encontramos una recreación completamente innovadora que manifiesta su alejamiento del tratamiento clásico del mito. Este, es sometido a degradación y el poema se convierte en una parodia burlesca, reflejando la línea más propiamente barroca y superponiendo la importancia de su propia originalidad y su autoría frente al concepto de imitatio más presente en Garcilaso.

Otros poemas con el mismo tema y tratamiento: Garcilaso sigue más de cerca a Ovidio en este mito en los versos 145-169 de la *Égloga tercera*, donde se extiende más en otros detalles, como la disputa con Cupido, a la que alude brevemente, o la huida, aunque en la descripción de la metamorfosis presenta una enorme semejanza con este soneto. Por su parte, Quevedo posee numerosos poemas paródicos y satíricos en torno al tema mitológico. De entre ellos, destacan por su coincidencia temática con este soneto la *Fábula de Apolo y Dafne* (nº 8), publicada en *Flores de poetas ilustres*, de Pedro de Espinosa, así como los sonetos titulados "A Dafne, huyendo de Apolo" y "tras vos un alquimista va corriendo", del que existe una variante.

3.- COMPARACIÓN DE AMBOS SONETOS.

3.1.-TRATAMIENTO DE DAFNE.-

En las *Metamorfosis* de Ovidio aparece presentada como una doncella preocupada por mantenerse casta y virgen, cuya principal ocupación y deseo consiste en correr libre por los bosques, a semejanza de Diana, a la que pretende parecerse. Con ese fin invoca a su padre, para que la ayude ante la amenaza que suponen para ella las intenciones de Apolo.

En el soneto de Garcilaso no se alude directamente a esa voluntad por parte de la ninfa, aunque su intención de mantenerse virgen ha quedado suficientemente patente, puesto que el poeta nos la presenta en el momento de la metamorfosis. El motivo central del soneto gira en torno a esta, aludiendo en los dos últimos tercetos a Apolo como causante de este mal, que para él se acrecentará con el paso de los días. Destaca, además, la plasticidad de los cuartetos, acentuada, como ya he dicho, gracias a la inclusión del colorido, ausente en Ovidio.

Por el contrario, Quevedo relega a un plano secundario la figura femenina de Dafne, a la que simplemente alude en el primer terceto, nombrándola junto con algunas cualidades que la sitúan en el ámbito de la prostitución y a las que aludiré más adelante. Por lo tanto, Quevedo muestra una actitud radicalmente opuesta tanto a la fuente clásica como al soneto de Garcilaso. En estos dos casos, la visión que se nos da de Dafne es mucho más idealizada, tanto física como moralmente. Es una joven de gran belleza que prefiere transformarse en un árbol para siempre antes que entregarse a Apolo. En Garcilaso, además, la alusión a los cabellos rubios implica un intento de actualizar el mito, acercando la descripción física a la del canon de belleza renacentista. Se nos presenta, por tanto, una Dafne próxima al ideal de la amada petrarquista, mujer engrandecida por parte del amante, que se ve condenado a sufrir sin poder gozar de su amor, como le acaba sucediendo a Apolo.

Frente a esta elevación renacentista y petrarquista de la figura femenina, Quevedo nos muestra una visión mucho más cruda y real de Dafne, encarnada en la figura de una mujer que pertenece al ambiente de la prostitución y por lo tanto, lejos de toda idealización. Esta visión concuerda mejor con el tratamiento que Quevedo y el Barroco hacen de la figura femenina y de los mitos clásicos. Lejos queda ya la imagen de belleza petrarquista de una mujer que, debido a su frialdad frente al amante, es comparada en ocasiones con el mármol. Ahora, como vemos en Dafne, la mujer retratada no duda en entregarse al hombre que la pretende no ya por amor, sino simplemente por dinero.

3.2.-APOLO:

En el soneto de Garcilaso ocupa un papel más secundario, puesto que propiamente solo aparece en el primer terceto, ya que en el segundo se introduce una reflexión como conclusión a lo sucedido. Sin embargo, Garcilaso no lo menciona en ningún momento por su nombre, sino que se refiere a él mediante

el deíctico *aquel* y lo caracteriza sobre todo como el causante del mal: "*aquel que fue causante de su daño*"(v.9). Al mismo tiempo lo presenta también como el amante sufrido, figura muy frecuente en la poesía petrarquista. Este hace crecer con sus lágrimas el árbol en que se ha convertido Dafne, puesto que también conlleva sufrimiento para él la desgracia que le ha sucedido a esta por su culpa, cerrando de este modo el círculo amoroso y convirtiéndose en origen y víctima de su propio sufrimiento, que crece conforme va creciendo el árbol regado por sus lágrimas.

Por el contrario, nuevamente Quevedo nos da una versión degradada del dios, rebajado ahora a la figura de un hombre perseguidor cuyo objetivo es gozar de los favores de Dafne, previamente convertida en prostituta, gastando el menos dinero posible. Apolo se erige en este caso en figura central, haciéndose presente a lo largo de todo el soneto. A través de él, el *yo lírico* le insta a que no repare en gastos para tratar de conseguir gozar de la ninfa. Para animarle, compara su caso con el de otros dos episodios mitológicos: el de Marte y Venus y el de Júpiter y Dánae, de modo que no se limita solo a degradar el mito central, sino que también alude paródicamente a esos otros dos casos.

3.3.-ASPECTO LÉXICO. AMBIENTE.

La ambientación de ambos poemas se logra en buena medida a través del tipo de vocabulario empleado. De este modo, el soneto de Garcilaso nos sitúa en un entorno más bien neutro, puesto que solo describe la transformación de Dafne en laurel. Suponemos, entonces, teniendo en cuenta el contexto del mito, que la escena se desarrolla en un medio natural, como un bosque. El léxico empleado es muy cuidado, con cultismos semánticos como *tamaño* o *volvían* y términos latinizantes como *luengos*. Sin embargo, aunque el tono no es en manera alguna vulgar o descuidado, sino todo lo contrario, nos encontramos con un vocabulario que, en la línea de Garcilaso, intenta buscar la sencillez a la vez que la elegancia, de acuerdo con la categoría de los personajes descritos. Esta atención hacia el vocabulario se puede apreciar también en un cuidado estilo, concretado, por ejemplo, en la perfecta estructura de los dos cuartetos de modo que se da una perfecta correspondencia entre cada una de las partes del cuerpo de la ninfa que se nombra y la parte del árbol en que se están convirtiendo. La mayor parte del vocabulario se sitúa, por tanto, en el campo semántico de las partes del cuerpo y su correlación con las del árbol. Así, los brazos son *luengos ramos*(v2), los *cabellos rubios* se convierten en *verdes hojas*(v3), los tiernos miembros se

cubren de corteza (v5) y los blancos pies, en torcidas raíces(v8). En los tercetos aparecen términos más conceptuales y relacionados con el campo semántico del sufrimiento: *llanto*, *lágrimas*, *miserable estado*, *mal tamaño*, que muestran en los sentimientos de Apolo un amor más idealizado, y humanizan al dios haciéndole protagonista del sufrimiento amoroso, acorde, de nuevo con la corriente petrarquista. Este se acentúa además mediante la inclusión de las exclamaciones en forma de lamento: “¡Oh miserable estado oh mal tamaño!”(v12).

En el soneto de Quevedo se da también una adecuación entre el vocabulario y la situación presentada, aunque en este caso se trata de todo lo contrario: el episodio trascendental de la transformación de Dafne no ha sido el elegido como núcleo del soneto, sino que el poeta se centra más bien en Apolo, que emprende la carrera tras Dafne, para aconsejarle qué debe hacer si quiere conseguirla. El tono es, evidentemente, mucho más vulgar, acorde con la situación a que han sido rebajados los altos personajes del soneto garcilasiano. Mientras en este el vocabulario se centraba en la descripción de las partes de la ninfa y el llanto de Apolo, el léxico de Quevedo alude principalmente al campo semántico del dinero, con palabras como “*ahorrar*, *comparalla gastó o lluvia de dinero*”, sintagma especialmente destacable por su doble alusión., (Arellano,1984:233) por un lado al mito en el que Júpiter se convirtió en lluvia de oro para fecundar a Dánae; por otro, adquiere el significado real y contribuye a degradar también este mito, como ya he dicho antes, al aludir en el v10 a la acción de levantarse las faldas la doncella (Dánae), con lo que esta acaba siendo degradada a la misma categoría que Dafne. Asimismo, la propia introducción del tema del dinero rebaja también el mito y a los personajes, puesto que la voz de poeta aconseja a Apolo no reparar en gastos para gozar de los placeres femeninos, en este caso de Dafne, con lo que él queda rebajado a un hombre de baja condición moral y social y ella a una mujer que no duda en venderse a cambio de dinero.

Se traslada a los personajes al ambiente de los bajos fondos callejeros, a lo que contribuye la inclusión del léxico de germanía, opuesto al elevado vocabulario que empleaba Garcilaso, con términos como *afufarse*, con el significado de huir(Llano Gago,1984:78) o *gozar* entendido en su acepción sexual. Así, palabras que en sentido normal no poseen connotaciones negativas acaban adquiriéndolas debido al contexto en el que se encuentran. Es el caso de la palabra *ninfa*, que en otros contextos puede adquirir connotaciones positivas y en el soneto en cambio habría que entender además de en su sentido recto, como equivalente a *prostituta*, (Arellano, 1984:404). Aparte de estos términos, frente a los delicados adjetivos con que Garcilaso describía a Dafne, incluyendo el tópico petrarquista de los cabellos de oro(v4), tiernos miembros(v.6) y blancos pies(v.

7), Quevedo la presenta como alguien que huye y calla(v. 232) y susceptible de venderse por dinero(vv. 4, 6, 14), sin fijarse en su belleza física. Por su parte, Apolo queda rebajado a un "platero de las cumbres"(v.1), puesto que por platero se entiende "el que dora los metales bajos" (Arellano,1984:404). Recordemos el soneto muy similar a este en el que también le llama alquimista. Asimismo, el despectivo *bermejazo*(v.1) añade las connotaciones negativas que ha tenido este color rojizo históricamente. El aumentativo en -azo con sentido despectivo es frecuente en Quevedo, (Llano Gago,1984:25). Por otro lado, su luz sirve para que "se espulgue la canalla"(v.2) y cuando alude a su poder por ser el sol y por tanto, astro rey, lo hace para aconsejarle que lo utilice en su propio beneficio.

A través del vocabulario podemos comprobar de nuevo la radical diferencia entre ambos autores. Garcilaso utiliza un vocabulario sencillo pero cuidado y acorde con la condición de los personajes que aparecen en el mito y con la escena recreada, el momento culminante en que se produce la metamorfosis de la ninfa. El soneto destaca por la plasticidad de los cuartetos, frente a los tercetos, que presentan el llanto del amante y el epifonema final. Por el contrario, Quevedo rebaja el mito utilizando un léxico de germanías, que al tiempo sirve también para dotar la escena recreada de cierta actualidad. Se centra menos en las descripciones físicas de los protagonistas, destacando sobre todo su baja condición moral, que se halla dominada por el tema del dinero, aunque también caracteriza físicamente a Apolo explotando su condición de sol no para alabarlo, sino para burlarse de él utilizando un tono despectivo además en el verso más impactante del soneto, el primero.

3.4.-TEMA Y ACTITUD DEL POETA:

El tema escogido por ambos autores es evidentemente el mismo: el episodio mitológico que narra cómo Apolo, enamorado de la ninfa Dafne corre tras ella, mientras esta, invocando la ayuda de su padre, se transforma en un laurel justo cuando Apolo está a punto de alcanzarla. Sin embargo, el momento que cada uno de ellos ha escogido para centrar el soneto es diferente. Garcilaso se ocupa del momento de máxima tensión en la historia, justo cuando Dafne ha comenzado su metamorfosis y Apolo la alcanza demasiado tarde, para su desconsuelo. Asimismo, no todos los críticos están de acuerdo en señalar la canción XXIII de Petrarca como posible fuente. Sin embargo, sí es clara, aparte de su influencia evidente, como en el resto de su poesía, la frecuencia de la alusión en los versos del poeta italiano al motivo del laurel, sobre todo teniendo

en cuenta el parentesco de este árbol con el nombre de su amada Laura. Por tanto, aunque tal vez Garcilaso no tomó como fuente directa la canción de Petrarca, si debió de tener presente el modo en que este trataba el mito y la importancia del mismo, dada su recurrencia en la obra del autor italiano. Algunos críticos, como Alcina (*op. cit.* en Morrós, 1995:29) opinan que al igual que en este Laura y el laurel se identifican en ocasiones con su propia escritura, tal vez suceda lo mismo en el caso de Garcilaso. De todos modos, la influencia de Petrarca es evidente en el tratamiento de este mito, que, no en vano, vuelve a ser recogido, como ya he apuntado, en la égloga III.

Sin embargo, Quevedo no se ocupa tanto de la ninfa y su transformación, sino que dirige su atención hacia la figura masculina de Apolo, al que se permite aconsejar cuando este se halla persiguiendo a Dafne. En ambos sonetos se da una intervención directa del yo lírico, que irrumpe de modo subjetivo en el poema. En el caso de Garcilaso ha sido muy discutida la forma *vi* (v.3), mediante el cual nos ofrece su propia visión de los hechos, desde que Herrera señalara en una de sus anotaciones que “*solo sirve este verbo para sustentar el verso*”(2001:266). Otros críticos se han apoyado en él para sostener la hipótesis de que el poeta escribió el soneto mientras contemplaba algún cuadro, apoyándose también en la mencionada plasticidad de los cuartetos (Alcina, 1998:89).

De todos modos, la subjetividad del poeta está presente en toda la composición, destacando especialmente la reflexión o epifonema final.

La intervención de Quevedo en el soneto se manifiesta desde el comienzo, en este caso mediante la interpelación que hace a Apolo, llamándole “Bermejazo platero de las cumbres”. Este modo de dirigirse al dios ya nos sitúa en un plano de menor distancia entre hombres y dioses, distancia que se acaba borrando por completo con la humanización degradada de Apolo y Dafne así como de los otros dos ejemplos mitológicos con que los compara Quevedo. Como ya he apuntado, también en el soneto de Garcilaso se produce al final cierta humanización del dios Apolo, cuando vierte las lágrimas de sufrimiento ante su amada – árbol. Sin embargo, el resultado de la humanización es radicalmente distinto: Apolo nos presenta su vertiente más tierna, ligada al componente platónico con que se interpretaba el amor en clave petrarquista. En Quevedo Apolo es humanizado en la figura de un hombre atento solo a los placeres carnales, al igual que Júpiter y Marte, mientras que las figuras femeninas se presentan ligadas al ámbito de la prostitución. Se da, por tanto, no solo una degradación de los personajes que intervienen en el mito, sino también una degradación del componente amoroso que sustenta dicho mito, puesto que dicho sentimiento, tan elevado y puro en

Garcilas
suponen
emotivid
España
menos i

4.-CO

comprob
de un me
señala A
fundame
metáfora
parece se
amorosa
el contra
sirve del
toda idea
se apega
innovado
entrada d
mito sirve
en la Ed
antes, de
una vez r
nuevas co
se muestr
mito que
Barroco.
más seria
como este
de vista q
para pres
de su tier

mito com
previo en

Garcilaso queda ahora reducido al mero objetivo del placer sexual. Ambos casos suponen actualización e innovación en la recreación del tema: Garcilaso por la emotividad y subjetivismo con que lo trata en los comienzos del petrarquismo en España. Quevedo por la ruptura con dicho tratamiento en busca de un enfoque menos idealista y más cercano a cierta realidad social del momento.

4.-CONCLUSIÓN.

A través de este breve acercamiento a los sonetos, podemos comprobar, en primer lugar, cómo el objetivo con que ambos autores se sirven de un motivo mitológico, en este caso el de Apolo y Dafne, es diferente. Como señala Alcina(1998:42 y ss.), Garcilaso utiliza la mitología en dos sentidos fundamentales: como comparación con su propia historia amorosa o como metáfora de la misma, en consonancia con la línea petrarquista. Este soneto parece ser un ejemplo del segundo caso, como vehículo para expresar la pasión amorosa a través de la historia acaecida a estos dos personajes mitológicos. Por el contrario, en Quevedo no prima el sentimiento amoroso, sino que el autor se sirve del mito para componer un poema satírico burlesco alejado por completo de toda idealización sentimental. Sin embargo, a pesar de que el poema de Garcilaso se apega más a la tradición clásica, en ambos autores está presente el componente innovador. Garcilaso recrea el mito conforme a la nueva estética impuesta por la entrada del Renacimiento y la corriente petrarquista. Se intenta entonces que el mito sirva no ya de ejemplo moral con una función doctrinal, como era frecuente en la Edad Media, sino que sea una comparación o metáfora, como he dicho antes, de la propia historia de amor subjetiva, de modo que Garcilaso demuestra una vez más su capacidad de innovación y adaptación a nuestras letras de las nuevas corrientes de su tiempo, a las que sabe adecuarse. Quevedo, por su parte, se muestra también innovador, reaccionando precisamente contra ese uso del mito que encontramos en el Renacimiento y mostrando una visión propia del Barroco. Si bien es cierto que este autor utiliza en ocasiones la mitología de forma más seria, son abundantes los poemas mitológicos en sentido satírico o burlesco, como este. Se trata, por tanto, de recrear la misma historia desde un nuevo punto de vista que lleva al poeta a alejarse de la elevación y la elegancia renacentistas para presentarnos unos caracteres que sirven como espejo de la propia realidad de su tiempo.

Por otro lado, en el caso de Quevedo se parte de una plena asunción del mito como algo que pertenece ya a lo consabido. Se presupone un conocimiento previo en el lector de la mitología, de modo que no es necesario introducir el tema

ni dar excesivos datos. Esto le permite al poeta poder recrearlo en una forma tan breve como es el soneto, centrándose en un momento concreto del mismo y recreándolo a su manera. De otro modo, sería difícil, sin ver el título del poema, adivinar, por ejemplo, que el poeta se dirige a Apolo cuando comienza el soneto llamándolo “bermejazo platero de las cumbres”, de no ser por la escueta alusión a Dafne en el verso 3, ya que el nombre de Apolo no figura en todo el soneto y solo al final (v.13) se le llama Febo. Sin embargo, esta presuposición de conocimiento de la mitología no es exclusiva de Quevedo, sino que también está presente ya en Garcilaso, quien ni siquiera alude a Apolo por alguno de sus nombres, sino que se contenta con referirse a él con el deíctico *aquel* (v. 9), seguro de que será identificable gracias al contexto que ofrece el resto del poema. Y volviendo al soneto de Quevedo, otro tanto sucede con las comparaciones que realiza entre los protagonistas del soneto y otros casos a su juicio similares, como el de Marte y Júpiter, en los que no es necesario que nombre a las mujeres de que estos se enamoraron por ser de todos conocidas, lo cual le permite prestar más atención a otros aspectos.

La mitología se presenta, por tanto, como una fuente de inspiración a la que acuden los poetas para expresar una historia amorosa, como en el caso de Garcilaso, o para parodiarla, como hace Quevedo, pero partiendo siempre de un conocimiento previo y general de las fuentes clásicas. Por tanto, aunque nos encontramos con la misma forma métrica y el mismo tema mitológico en ambos casos, a pesar de las semejanzas ya señaladas, el tratamiento del mito de Apolo y Dafne es completamente diferente y nos sirve como ejemplo de la utilización y tratamiento de la mitología en ambos periodos. En el renacentista se nos presenta, como ya hemos visto, una Dafne que centra la atención del poeta y que posee las características de la amada petrarquista, características que refleja además todo el soneto. Cabe señalar a este respecto que la descripción de la metamorfosis de Dafne por parte de Garcilaso creó un modelo a imitar por parte de numerosos poetas en descripciones semejantes. En el Barroco, sin embargo, esta se convierte en una prostituta, perseguida por un hombre que busca sus favores y que sustituye al antes delicado amante, creándose de este modo toda una corriente de parodia mitológica presente en la mayoría de los autores de este periodo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, I. (1984): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.
- CASTRO JIMÉNEZ, M^a D (1990): "Presencia de un mito Ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la edad media y el Renacimiento". *Cuadernos de Filología clásica*, nº24,. Universidad complutense de Madrid. PP185 – 222.
- COSSÍO, J. M. DE (1998): *Fábulas Mitológicas en España* (2 volúmenes). Madrid: Istmo.
- DE LA VEGA, G. (1945): selección, estudio y notas por José Manuel Blecua. -- 2^a ed.. -- Zaragoza : Tipografía Heraldo.,(Biblioteca clásica Ebro). DE LA VEGA, G. (1995)*Obra poética y textos en prosa*. Morros B (ed) Barcelona: Crítica.
- DE LA VEGA, G. (1981[1968]). *Obras completas*. Rivers.E. L (ed). Madrid : Castalia,
- DE LA VEGA, G. (. 1986) *Poesía castellana completa*. Burell C (ed). Madrid: Cátedra
- DE LA VEGA, G. (1998)*Poesía castellana completa*. Alcina. J F (ed). Madrid, Espasa Calpe.
- HERRERA, F. DE:(2001[1580]):*Anotaciones a la poesía de Garcilaso* Inoria P. y Reyes J.M.(eds). Madrid : Cátedra.
- LAPESA, R. (1985): *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid : Alianza.
- LLANO GAGO, M T (1984): *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- OVIDIO NASÓN, P.(1964-1990.): *Metamorfosis* 2 v.: Texto revisado y traducido por Ruiz de Elvira A. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Alma mater*
- PALOMO, M^a P (1987): *La poesía en la Edad de Oro : (Barroco)* Madrid : Taurus,
- PRIETO, A(1988): *La poesía en la Edad de Oro : (Renacimiento)* .Madrid: Taurus,
- QUEVEDO Y VILLEGAS, F DE (1996). *Poesía varia*. James O. Crosby.(ed).. Madrid: Cátedra, (10^a ed).
- QUEVEDO Y VILLEGAS, F DE (1973): *Poemas escogidos*. Ed. De José manuel blecua. Madrid, Castalia,.

