

Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento

M.^a Dolores CASTRO JIMÉNEZ

“Cuando Jacopo Peri estrenó en los carnavales de 1597, en el palacio de Jacopo Corsi en Florencia una “fábula dramática” con libreto de Ottavio Rinuccini titulada *Dafne*, seguramente ninguno de los presentes, ni siquiera sus progenitores, pensó que con ella nacía el género musical más denostado y, al mismo tiempo, alabado”¹, en efecto, la primera ópera de la historia tuvo como tema el mito que nos disponemos a estudiar. Fue éste un argumento repetidamente tratado por el género operístico ya que diez años más tarde, en 1607, Marco da Gagliano puso música al mismo libreto; a ésta siguieron las obras de H. Schütz (1627) sobre texto de M. Opitz; la de A. Ariosti (1696); *Florindo und Daphne* de G.F. Händel (1708) con libreto de Hinsch; *Dafne in lauro* de J.J. Fux/Pariati (1714)², y otras, hasta la más reciente, en 1938, con música de R. Strauss sobre un texto de J. Gregor quien utilizó fuentes preovidianas, introduciendo al rival de Apolo, Leucipo, episodio que más adelante veremos³.

No se limita la pervivencia de Apolo y Dafne sólo a esta faceta de nuestra cultura, sino que tenemos también numerosas representaciones en la plástica, tanto pictóricas: A. Pollaiuolo (1467); Giogione (1478-1510); B. Luini (1480-1532); A. Schiavone (1563); A. Appiani (1754-1817), etc.; como escultóricas: el conocidísimo grupo de L. Bernini (1623)⁴, en cuyo zócalo figuran

¹ J. M. MARTÍN TRIANA, *El libro de la ópera*, Madrid, 1987.

² Datos tomados de H. HUNGER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Viena, 1959, pp. 82-83.

³ E. FRENZEL, *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, 1976.

⁴ A propósito de este grupo dice SAAVEDRA FAJARDO en su *República literaria* (Barcelona, 1985, p. 76) que el narrador va contemplando la actividad de los habitantes de la ciudad, en el sitio que ocupan los escultores está “el caballero Vernino, acabando la estatua de Dafnes, medio transformada en laurel, en quién engañada la vista se detenía, esperando que las cortezas acabasen de cubrir el cuerpo y que el viento moviese las hojas, en que poco a poco se convertían en cabellos”.

unos versos del cardenal Barberini, Urbano VIII, de intención edificante: *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae/ fronde manus implet, baccas seu carpit amaras*⁵.

Por último, aparece recreado este tema a lo largo de todas las literaturas, amoldándose a los tópicos y modas de cada época, a los géneros en que aparece tratado y a la finalidad con que se utiliza. Pretendemos con este trabajo realizar el estudio diacrónico del mito de Apolo y Dafne, en el conjunto de la literatura española hasta el Renacimiento, pero siempre buscando su relación con las fuentes antiguas, especialmente Ovidio, por ser éste, según comprobaremos a lo largo del trabajo, el testimonio principal.

A. TESTIMONIOS ANTIGUOS⁶

De las fuentes que nos han conservado y transmitido este mito, es el relato de Ovidio (*Met.* I, 452-567), como ya hemos apuntado, el más extenso y detallado y el que más influencia ha tenido en la literatura posterior, concretamente en la española, aunque contaminado a veces con otras fuentes. Existen además en otros autores, Partenio de Nicea y Pausanias, dos historias fundidas en una sola: la de Apolo y Dafne y la de ésta y Leucipo. Analizaremos en primer lugar los puntos principales y las fuentes de la primera y a continuación, más brevemente por haber tenido menor repercusión en la tradición posterior, el episodio de la ninfa y Leucipo.

I APOLO Y DAFNE

1. Preliminares

a. Episodio de la serpiente Pitón. La victoria de Apolo sobre este mons-

⁵ J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1985; pp. 219-221.

⁶ Fuentes clásicas: OVIDIO, *Met.* I, vv. 452-567; PATERNIO DE NICEA *Περὶ ἐρωτικῶν παθημάτων* XV; ESTACIO, *Thebais* IV, vv. 289-290 y *Silvae* I, 2, vv. 130-131; LUCIANO *De saltatione* 47-48 y *Dialogi deorum* II, 20; XV y XVI; Pausanias VIII, 20 y X, 7, 8; HIGINO *Fabulae* 203; FILÓSTRATO *Vida de Apolonio* I, 10; NICANDRO *Alexipharmaca*, vv. 198-200 y *Scholia in Nicandri Alexipharmaca* 189d y 220a; AUSONIO 203 y 204; PALÉFATO, *Περὶ ἀπίστων* XLIX; Servio *Ad Aen.* II, 513 y III, 91; NONO, *Dionisiacas*, XLII, vv. 383 ss.; FULGENCIO, *Mythologiarum libri tres*, XIV; *Myth. Vat.* I, 116; II, 23 y III, 8,4; TZETZES *Schol. Lyc.* 6. Estudios sobre las fuentes de este mito: PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, 1901, t. IV, cols. 2136-2140; H. HUNGER, *op cit.* pp. 82-83; W. HELBIG, "Beiträge zur Erklärung der campanischen Wandbilder", *Rheinisches Museum* 24, 1869, pp. 251-270; L. CASTIGLIONI, *Studi intorno alle Metamorfosi di Ovidio*, Roma, 1964, pp. 117-164; W. H. ROSCHER, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1965, t. I, 1, pp. 82-83; W. STECHOW, *Apollo und Daphne, mit einem Nachwort und Nachträgen zum Neudruck*, Darmstadt, 1965; Y. F-A. GIRAUD, *La fable de Daphné: essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIII siècle*, Ginebra, 1968, pp. 60-70; A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid, 1982, p. 446; M.E. BARNARD, *The myth of Apollo and Daphne: some medieval and renaissance versions of the ovidian tale*, University of Michigan, 1975, pp. 1-10.

truo, pasaje exclusivo de Ovidio (vv. 434-451) como indica Castiglioni ⁷ dará origen a dos hechos:

- instauración de los juegos Píticos
- disputa entre Apolo y Cupido

El dios venció a la serpiente Pitón, surgida del lodo que cubría la tierra tras el diluvio, y, orgulloso de esta primera hazaña suya, estableció unos juegos sagrados que se llamaron Píticos en los que los participantes que resultaran vencedores recibirían una corona de hojas de encina, puesto que todavía no existía el laurel.

Así pues, Ovidio relata a continuación la fábula de Dafne como explicación etiológica del uso de esta planta como premio en los juegos Píticos. Pausanias (X,7,8) no menciona la victoria sobre Pitón, pero explica la razón de que el laurel sea el premio de estos juegos, relacionándolo con el amor de Apolo hacia Dafne (τῆς Λάδωνος θυγατρὸς), diciendo lo siguiente: δάφνης δὲ στέφανος ἐπὶ τῶν Πυθίων τῇ νίκη κατ'ἄλλο μὲν ἔμοι δοκεῖν ἔστιν οὐδέν, ὅτι δὲ τῆς Λάδωνος θυγατρὸς Απόλλωνα ἐρασθῆναι κατέσχηκεν ἡ φήμη.

b. Altercado entre Apolo y Cupido. El amor de Apolo hacia Dafne tiene su origen, según el testimonio también exclusivo de Ovidio (vv. 466-471), en una venganza de Cupido, pues Apolo, estaba tan orgulloso de su victoria sobre Pitón que, al ver aparecer por allí a Cupido armado con flechas, se ofendió y le regañó diciendo que no le cuadraba llevar tales armas: "*Quid*" que "*tibi, lascive puer, cum fortibus armis?*" (v. 455) (...)/ *Tu face nescio quos esto contentus amores / inritare tua nec laudes adserere nostras!*" (v. 461-462), a lo que el dios del amor responde sacando dos flechas de su aljaba; con una de oro, que produce amor (*quod facit, auratum est et cuspidē fulget acuta*, v. 470), dispara a Apolo y con una de plomo, que ahuyenta el amor (*quod fugat, obtrusum est et habet sub harundine plumbum*, v. 471), a Dafne y de este modo en ambos se producen sentimientos contrarios: *protinus alter amat, fugit altera nomen amantis* (v. 474) ⁸.

2. Genealogía de la ninfa y localización del episodio

De acuerdo con la genealogía de la protagonista tenemos localizado el desarrollo de la fábula en tres lugares:

⁷ *Op. cit.* pp. 158-159.

⁸ Sobre este enfrentamiento de los dos dioses cf. W. S. NICOLL, "Cupid, Apollo and Dafne" (Ovid, *Met.* I. 452 ss.), *Classical Quarterly*, XXX, 1980, p. 174-182; y L. CASTIGLIONI, *op. cit.* p. 133.

a. *Arcadia*---- como hija del río Ladón (y de la Tierra) en los siguientes autores:

– Estacio en la *Tebaida* (IV, 289-290) hace una rápida alusión a la hija del río Ladón, que hemos de suponer que es Dafne ya que también se menciona a Apolo, de quien el río “casi fue suegro”: *et rapidus Clitor et qui tibi, Pythie, Ladon / paene socer...*

– Luciano en *De saltatione* (47-48), hablando de temas mitológicos, dice: πολλή δὲ καὶ ἡ κατ’ Ἀρχαδίαν μυθολογία, Δάφνης φυγή lo que demuestra que el autor situaba el episodio de Dafne en territorio arcadio, es decir, por donde corre el Ladón.

– Pausanias, en el pasaje anteriormente mencionado (X,7,8), a pesar de que relaciona el mito con los juegos Píticos como Ovidio, parece seguir otra fuente en lo relativo a la genealogía de la ninfa y habla del río Ladón: ὅτι δὲ τῆς Λάδωνος θυγατρὸς Απόλλωνα ἐρασθῆναι κατέσχηκεν ἡ φήμη. No dice claramente quién es la hija, pero por otras fuentes y por la alusión a Apolo podemos deducir que se está refiriendo a Dafne.

– Filóstrato (*Vida de Apolonio* I, 10), a propósito de Antioquía, comenta su visita al santuario de Apolo Dafneo que, según él, los asirios ponen en relación con la leyenda arcadia: Dafne, la hija del río Ladón, se metamorfoseó en laurel junto al río que fluye en Arcadia. No menciona Filóstrato los motivos de la metamorfosis, posiblemente porque se está refiriendo a un santuario de Apolo y considera el hecho suficientemente conocido.

– Paléfato en sus *Περὶ ἀπίστων* (XLIX) al hablar del Ladón dice que éste tuvo con la tierra una hija llamada Dafne de la cual se enamoró Apolo. Al ver que no podía conseguirla, ya que ella prefería la castidad, comenzó a perseguirla; la ninfa invocó a su madre para que la acogiera en su interior, la Tierra le hizo caso y en su lugar se alzó un árbol con el que Apolo adornó su cabellera. Parece evidente que debía de existir una versión, diferente a la de Ovidio, en la que la Tierra aparecía como madre de la ninfa y era ella la que, por sustitución o, a veces, por metamorfosis, protegía a su hija en el momento de ser alcanzada por Apolo.

– Servio, en uno de los dos escolios en los que trata este mito (*Ad Aen.* II, 513) dice, refiriéndose al laurel: *Daphne, filia Ladonis, fluvii Arcadiae, et Terrae fuit*, localizando el episodio en Arcadia, frente a las demás fuentes latinas, y atribuyéndole como madre a la Tierra.

– Nono en sus *Dionisiacas* (XLII, vv. 383ss) cuenta las desgracias de dos ninfas: Siringe y Dafne, a la que alude como θυγάτηρ Λάδωνος ἀειδομένου ποταμοῦ, (v.387).

– El *Myth. Vat.* I, 116 la considera también hija del Ladón: *Daphnen, Ladonis, fluminis Arcadiae, filiam...*

b. *Laconia* ---- como hija del río Amiclas, en los siguientes testimonios:

– Filarco, (*FHGr.* Ia, 81,32b), del que conservamos, a través de una cita de Plutarco (*Agis* 9), un pasaje sobre Dafne que dice así: ὁ δὲ Φύλαρχος Ἀμύκλα θυγατέρα Δάφνην τοῦνομα φησιν ὑποφυγοῦσα Απόλλωνα βουλόμενον

αὐτῆ μιγῆναι καὶ μεταβαλοῦσαν εἰς τὸ φυτὸν ἐν τιμῇ τοῦ θεοῦ γενέσθαι καὶ μαντικὴν λαβεῖν δύναμιν.

- Partenio de Nicea, en el XV de sus *Περὶ ἐρωτικῶν παθημάτων*, titulado “Περὶ Δάφνης”, trata también el episodio y comienza hablando de la genealogía de la ninfa, considerándola hija del río Amiclas (περὶ δὲ τῆς Ἀμύκλα θυγατρὸς).

c. *Tesalia* ----- como hija del río Peneo en:

- Nicandro (*Alexipharmaca*, vv. 198-200), quien nos transmite un breve pasaje que hace referencia a nuestro mito: ... ἢ ἀπὸ δάφνης, / Τεμπίδος ἢ δαυχονοῖο φέρας ἐκ καύλεα κόψας, / ἢ πρώτη Φοῖβου κατέστανε Δελφίδα χαίτην. En los escolios a este pasaje tenemos nuevas referencias a la procedencia tesálica de la ninfa: Δάφνης δὲ Τεμπίδος θεσσαλικῆς, διότι πρῶτον ἐκεῖ εὐρέθη τὸ φυτὸν. (189d), al decir que en este valle se encontró por primera vez el laurel. Este testimonio de Nicandro es la primera fuente griega que localiza el mito en Tesalia.

- Ovidio, la fuente principal, también lo sitúa en esta región: *Primus amor Phoebi Daphne Peneia...* (v. 452).

- Estacio, en otro pasaje en que menciona este mito, el *Epithalamion in Stellam et Violentillam* (*Silva* I, 2), compara a la novia con Dafne, diciendo que era superior a la ninfa en belleza (*Hanc si Thessalicos vidisses, Phoebe, per agros / erraret secunda Daphne.* (...) vv. 130-131) y localizando la acción en Tesalia, región del río Peneo. Apreciamos en este autor una contaminación de fuentes, ya que aquí el escenario es Tesalia, mientras que en la otra cita (*Tebaida* IV, 289-290) la ninfa era hija del Ladón, río arcadio.

- Higino (*Fabulae* 203) coincide también con Ovidio en la genealogía: *Apollo Daphnen Penei fluminis filiam virginem cum persequeretur illa a terra praesidium petit.*

- Servio (*Ad Aen.* III, 91) duda al tratar la genealogía: *Daphne Penei, vel, ut alii dicunt, Ladonis filia*; según Castiglioni⁹ se trataría de una contaminación de fuentes también en este caso, ya que en el otro escolio (II, 513) localiza el episodio en Arcadia.

- Fulgencio (*Mythologiae* I, XIV; “*Fabula de lauro*”; y, con palabras casi iguales, el *Myth. Vat.* III, 8,4 y el *Myth. Vat.* II, 23: *Daphne Penei fluminis filia, quum omnium virginum Thessaliae speciosissima esset*) coinciden también con Ovidio.

Higino, Servio y el *Myth. Vat.* II, 23 mencionan la intervención de la Tierra, pero sin afirmar en ningún momento que fuera madre de la ninfa.

Para Castiglioni¹⁰ en estos tres lugares donde se localiza el episodio, sedes del culto a Apolo, hay además leyendas que hacen posible que el mito sea acogido con más facilidad:

⁹ *Op. cit.*, pp. 119-120.

¹⁰ “Per un movimento spontaneo di trasloco destinato ad aver seguito nell’arte e nella tradizione, non basta nel nuovo paese una capacità ad accogliere, ma abbisognano anche dei punti di appiglio in leggende preesistenti, quando non concorrono altri fatti estranei”, *op. cit.*, pp. 55-60.

– En Arcadia hay otras ninfas castas con las que Dafne guarda mucha relación como más adelante veremos.

– En Laconia, se desarrollaba el mito de Jacinto de quien también estaba enamorado Apolo y que era hijo del río Amiclas (Ov. *Met.* X, vv. 161-219).

– En Tesalia se encuentra el santuario de Delfos y el valle del Peneo, rico en laureles.

Considera también este autor ¹¹ que el origen del mito estaría en Arcadia y que la mayoría de los autores se remontarían a una fuente común que lo situaría en esta región; los que lo localizan en Tesalia lo hacen siguiendo el testimonio de Ovidio.

3. Carácter de la ninfa

– Ovidio la describe como amante de las selvas, cazadora émula de Diana (v. 460); como ella rehuye el amor (v. 480); su padre le había concedido el don de permanecer siempre virgen, como hiciera Júpiter con Diana (v. 487).

– Partenio dice que la ninfa no se relacionaba con otras muchachas de la ciudad, sino que vivía dedicada a la caza, hecho que agradaba a la diosa Ártemis quien hacía certera su puntería.

– Servio (*Ad Aen.* II, 513) dice de ella: *quae aspernata viro iungi semper venatibus operam dabat.*

4. Enamoramiento de Apolo

Aparece descrito con todo detalle únicamente en Ovidio (vv. 490-502). Nada más ver a Dafne, el dios se enamora de ella, arde de amor y contempla con admiración su inculta belleza: sus desaliñados cabellos (*Spectat inornatos collo pendere capillos / et "quid, si comantur?" ait; ...vv. 497-498*), sus brillantes ojos (*...videt igne micantes / sideribus similes oculos...vv. 498-499*), su boca (*...quae non / est vidisse satis...vv. 499-500*), sus dedos, sus manos y brazos e imagina otras bellezas ocultas (*...laudat digitosque manusque / brachiaque et nudos media plus parte lacertos: / siqua latent, meliora putat...vv. 500-502*).

5. Palabras con que el dios intenta conquistas a la ninfa

– Según Ovidio (vv. 504-505), la ninfa al ver a Apolo huye asustada ¹², éste trata de impedirselo y comienza así un largo elogio que el dios hace de sí

¹¹ *Op. cit.*, pp. 147-148.

¹² En la versión del mito que nos transmite Ovidio parece haber una contradicción, ya que, antes de las palabras de Apolo, se dice que Dafne: *fugit ocior aura / illa levi neque ad haec revocantis verba resistit* (vv. 502-503) y, tras el elogio del dios se repite *Plura locuturum timido Peneia cursu / fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit* (vv. 525-526). Para explicarlo CASTIGLIONI (*op. cit.*, p. 127) sugiere que tal vez habría que entender algo que en Ovidio no aparece explícito, es decir, que la ninfa se detuviera a escuchar las palabras de Apolo.

mismo (*Cui placeas, inquire tamen!*...v. 512)¹³. Le hace saber a Dafne que es un dios, adorado en distintos santuarios, concededor de presente, pasado y futuro, señor del canto con la lira, infalible lanzador de flechas (aunque reconoce aquí el poder de Cupido, cuya flecha le ha causado una grave herida) e inventor de la medicina aunque sus propias artes no pueden sanarlo de la enfermedad que le ha ocasionado el Amor. Pero la ninfa sigue huyendo y la carrera la hace aún más hermosa: *...nudabant corpora venti / obviaque adversas vibrabant flamina vestes, / et levis impulsos retro dabat aura capillos, / auctaque forma fuga est...*(vv. 527-530).

- Paléfato alude mucho más brevemente a los intentos del dios para vencer a la ninfa: *καὶ ῥήματα ἦν ἔραστοῦ πρὸς τὴν κόρην*.

- Servio (*Ad Aen.* III, 91) menciona también estas tentativas de Apolo: *cum precibus et promissis*.

6. Persecución y fuga

Este punto aparece tratado en todas las fuentes en general, pero es el testimonio de Ovidio el más detallado, recurriendo el poeta a la descripción mediante símiles (vv. 504-511): la ninfa huye como la cordera del lobo, la cierva del león, las palomas del águila. Apolo se preocupa de que pueda caer o de que las zarzas hieran sus pies (vv. 508-510).

Luciano en sus *Dialogi deorum*, concretamente en el diálogo entre Eros y Zeus (II, 20) menciona únicamente la fuga: *Ἄλλὰ ἡ Δάφνη κάκεινον ἔφευγε καίτοι κομήτην καὶ ἀγένεον ὄντα ...*¹⁴.

También Ausonio en el epigrama 203: *Ad Apollinem de Daphne fugiente* trata sólo el tema de la huida presentándonos a la ninfa mientras escapa asustada de las flechas de Apolo:

*Pone arcum, Paeon, celeresque reconde sagittas,
non te virgo fugit, sed tua tela timet.*

¹³ Sus primeras palabras: *... non incola montis, / non ego sum pastor, non hic armenta gregesque / horridus observo!* ... (vv. 512-514), son una alusión al ciclope Polifemo, pastor de ovejas, también enamorado de una ninfa, Galatea (*Met.* XII, vv. 750-897) y, en general, el elogio de Apolo es semejante al que de sí mismo hace también el Cíclope (vv. 808-869).

¹⁴ Otras alusiones breves al mito de Dafne en los *Dialogi deorum* las encontramos en la conversación entre Hermes y Apolo (XIV, 5); el primero pregunta a este último si sigue triste por su fracaso con Dafne: *ἢ τὸ κατὰ τὴν Δάφνην σε λυπεῖ ἔτι*; Apolo en el diálogo XV habla de sus desgraciados amores, Dafne y Jacinto: la primera lo odió tanto que se convirtió en laurel y por eso lleva él una corona de ese árbol; el otro murió a causa del golpe recibido por un disco lanzado por el mismo dios: *ἢ μὲν Δάφνην οὕτως ἐμίσησε με, ὥστε εἴλετω ξύλον γένεσθαι μᾶλλον ἢ ἐμοὶ ξυνεῖναι, (...)* *καὶ νῦν ἀντ' ἐκείνων στεφάνους ἔχω*. Por último, en el diálogo entre Juno y Latona (XVI) ésta pone en duda los poderes de adivinación de Apolo que no supo que mataría a Jacinto con un disco, ni que Dafne se le escaparía: *ὥς φεῦξεται αὐτὸν ἡ Δάφνη, καὶ ταῦτα οὕτω καλὸν καὶ κομήτην ὄντα*.

7. Invocación de ayuda

A punto de ser alcanzada por Apolo la ninfa lanza una petición de ayuda, las fuentes nos conservan tres invocaciones distintas:

a. A la Tierra (que en algunas fuentes ya hemos visto que es su madre) en Higino y Paléfato, en Servio: en uno de los escolios (II, 513) aparece como su madre, en el otro en cambio (III, 91) no se habla de parentesco: *terrae imploravit auxilium*; en el *Myth. Vat.* I, 116 no hay invocación, pero es la autora de la metamorfosis: *Terrae miseratione in laurum conversam*.

b. A Zeus para que la aparte del género humano en Partenio: *παρὰ Διὸς αἰεῖται ἔξ ἀνθρώπων ἀπαλλαγῆναι*.

c. A su padre en Ovidio; cuando ya a punto de ser alcanzada y vencida por la fatiga, al llegar a las aguas del Peneo, invoca su ayuda: *Victa labore fugae, spectans Peneidas undas, / "Fer pater" inquit "opem! si flumina numen habetis, / qua nimium placui, mutando perde figuram!"* (vv. 545-547).

En el *Myth. Vat.* II, 23 la ninfa invoca a su padre que defienda su castidad (*Illa, advocato patre, ut virginitati opem ferret*), pero es la tierra quien, compadeciéndose, la transforma (*Terrae miseratione ante concubitum in laurum est conversa*).

Existen problemas de transmisión textual en el citado pasaje de Ovidio (vv. 545-547) y en algunos manuscritos aparecen mezcladas dos invocaciones distintas¹⁵:

- una a su padre, según ya hemos visto (vv. 545-547).
- otra a la Tierra que se encuentra añadida en algunos manuscritos:

Victa labore fugae "Tellus", ait, "hisce, vel istam, quae facit ut laedar, mutando perde figuram".

- y finalmente una contaminación de ambas:

Victa labore fugae, spectans Peneidas undas, qua nimium placui, tellus ait hisce vel istam quae facit ut laedar mutando perde figuram, fer pater, inquit, opem si flumina numen habetis.

Una sigue la tradición que hace a Dafne hija de la Tierra y del Ladón y en la que la metamorfosis tiene lugar gracias a la intervención de su madre. La otra daría mayor unidad a la narración ya que sería el padre el que primero concede a su hija la petición de permanecer siempre virgen y luego la ayuda a conservarla cuando está a punto de perderla¹⁶.

¹⁵ Sobre este tema cf. H. MAGNUS, *Hermes* 40, 1905, pp. 191 ss. y su edición de las *Metamorfosis* (New York, 1979), pp. 34-35; cf. también la edición de F. BÖMER (Heidelberg, 1969), pp. 168-171; L. CASTIGLIONI, *op. cit.* pp. 147-150; A. RUIZ DE ELVIRA, *Ovidio. "Metamorfosis"*, Madrid, 1988; t. I. p. 29.

¹⁶ Cf. L. CASTIGLIONI, *op. cit.*, pp. 148-152, quien además considera la intervención de Peneo como un rasgo exclusivo de Ovidio: "L'intervento paterno mi pare tutta opera del poeta latino: una metamorfosis compiuta da una semplice divinità fluviale non era nè poteva essere un tratto genuino della favola, ed é soltanto comprensibile come variazione arbitraria di un poeta", p. 152.

8. Metamorfosis o sustitución

a. *Metamorfosis*: Ovidio, fuente única para todas las recreaciones posteriores de la transformación de Dafne, nos transmite una descripción llena de plasticidad: su cuerpo se ve envuelto por una fina corteza, sus cabellos se transforman en hojas, sus brazos en ramas, sus pies quedan fijos convertidos en raíces, su cabeza en la copa de un árbol:

*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.* (vv. 548-552).

Apolo la alcanza en el momento de la metamorfosis y, abrazándola, besa la madera que todavía parece rehuirle (*oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum* v. 556).

Ausonio, en el epigrama 204: *De Daphne tecta cortice*, alude sólo al momento de la metamorfosis:

*Invide, cur prosperas, cortex, operire puellam?
laurea debetur Phoebos, si virgo negatur.*¹⁷

b. *Desaparición o sustitución* producida en todas las ocasiones gracias a la intervención de la Tierra que, abriéndose, la recibe en su interior, haciendo surgir en su lugar un laurel, así en Paléfato y Servio, *Ad Aen.* II, 513: *qua recepta (a) matre est, nec multo post in locum eius arborem lauri nasci*; y *Ad Aen.* III, 91: *Quam terra hiatu facto recepit et pro ea arborem edidit quae Graece nomen suum retinuit, Latine laurus dicitur.*

Higino en cambio parece mezclar ambos finales, desaparición y metamorfosis: la Tierra se abre acogiendo a la ninfa en su interior y metamorfoseándola en laurel: *quae eam recepit in se et in arborem laurum commutavit.*

9. Conclusión

En Ovidio, al alcanzar Apolo a Dafne, ya metamorfoseada en laurel, pronuncia unas palabras finales en las que otorga a este árbol varios honores y privilegios (vv. 557-565). En primer lugar, ya que no puede tenerla como mujer, escoge el laurel como árbol (vv. 557-558) para que adorne su cabellera, su cítara y su carcaj. También, del mismo modo que los cabellos del dios permanecen siempre jóvenes, el laurel tendrá hojas perennes: *utque meum intonsis caput est iuvenale capillis, / tu quoque perpetuos semper gere frondis honores!*" (vv. 564-565). A continuación establece una serie de privilegios relacionados

¹⁷ Recuerda este último verso las palabras de Apolo en Ovidio: "at quoniam coniunx mea non potes esse, / arbor eris certe" dixit "mea". (I, vv. 557-558).

con costumbres romanas y que son aportación exclusiva de Ovidio¹⁸, se trata de la utilización de la corona de laurel para honrar a los generales que desfilaran en el Triunfo: *Tu ducibus laetis aderis, cum laeta Triumphum / vox canet et visent longas Capitolia pompas* (vv. 560-561) y la presencia de este árbol junto con una corona de hojas de encina, en las puertas del palacio de Augusto: *Postibus Augustis eadem fidissima custos / ante fores stabis mediamque tuerbere quercum* (vv. 562-563).

Fulgencio (=Myth. Vat. I, 116 y III, 8,4) y el Myth. Vat. II, 23 (*Ab Apolline in tutelam recepta*) mencionan sólo que Apolo tomó el laurel bajo su tutela.

Con la coronación, que aparece también en Ovidio: *Semper habebunt / te coma...* (v. 559), concluye el episodio en Luciano (*Dialogi deorum* XV): *καὶ νῦν ἀντ' ἐκείνων στεφάνους ἔχω*. Higino: *Apollo inde rānum fregit et in caput imposuit*; Nicandro (*Alexiph.* v. 200): *ἢ πρώτη Φοῖβαιο κατέστεφε Δελφίδα χαίτην*; y Paléfato, *Περὶ ἀπίστων* XLIX.

En Servio (*Ad Aen.* III, 91) Apolo toma el árbol bajo su tutela y, por haber conservado su virginidad, le otorga el don de permanecer siempre verde: *efficeretque ut propter virginitatem servatam semper vireret*¹⁹.

Este mito ha dado lugar a interpretaciones simbólicas (principalmente durante la Edad Media, como más adelante veremos) que podemos encontrar ya en algunas fuentes antiguas, así Dafne se nos presenta como el símbolo de la pureza permanente en el escolio de Servio (*Ad Aen.* III, 91)²⁰, o como símbolo de la veracidad, relacionando el laurel con la adivinación en Filarco: *μαντικὴν ... δόναμιν*; o con la interpretación de presagios en Fulgencio: *At vero amica Apollinis ob hac re vocitata est, quia illi de somniorum interpretatione scripserunt ut Antiphon, Filcorum et Artemon et Serapion Ascalonites promittant in libris suis quod laurum si dormientibus ad caput posueris, vera somnia esse visuros* (=Myth. Vat. I, 116; II, 23; III, 8,4).

Encontramos también explicaciones naturales y racionalistas acerca del hecho de que la ninfa sea hija de un río (del Peneo precisamente) y se metamorfosee junto a sus aguas, ya que los laureles, según Fulgencio, necesitan zonas húmedas: *Et unde laurus nasci possit nisi de fluvialibus aquis? Maxime quia et eiusdem Penei fluminis ripae lauro abundare dicuntur* (=Myth. Vat. I, 116; II, 23; III, 8,4).

Plinio en su *Historia Natural* (XV, 127-135) recoge, al hablar del laurel, una serie de cualidades de esta planta para las cuales el mito de Dafne ha sido explicación etiológica, algunas ya habían aparecido en Ovidio y todas han tenido una importante repercusión en la pervivencia de este mito a lo largo de todas las literaturas. En primer lugar afirma Plinio que era un árbol consagrado a los triunfos y se colocaba en la puerta de las casas de Césares y Pontifi-

¹⁸ G. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, 1904, pp. 113-114; L. CASTIGLIONI, *op. cit.* p. 155.

¹⁹ Cf. Ovidio, *Met.* I, vv. 564-565.

²⁰ Cf. también el testimonio de Tzetzes *Schol. Lyc.* 6: *ἔστι δὲ ἀειθαλὲς καὶ μηδέποτε μαραίνόμενον ἐπεὶ καὶ ἡ κόρη ἄφθατος ἐκ τοῦ Απόλλωνος ἔμεινεν*.

ces. Otras características son: era un árbol de paz que si se agitaba ante los enemigos significaba tregua. Los romanos lo ponían en sus lanzas como demostración de alegría y decoraban con él los *fasces* de los emperadores. Pero las cualidades principales, recogidas por Plinio, que más trascendencia han tenido son las siguientes:

a. Es un árbol siempre verde (*perpetuo viret*), esto parece desprenderse también de las palabras de Apolo en Ovidio con las que se refiere a la perennidad de las hojas del laurel (vv. 564-565) y aparece también en Servio (*Ad Aen.* III, 91):

b. Es el único árbol al que no hiere el rayo (*fulmine sola non igitur*) característica que se refleja constantemente en la tradición posterior. No aparece en Ovidio, pero ya Suetonio al hablar del emperador Tiberio (cap. 69) dice que cuando había tormenta se coronaba con laurel *quod fulmine affari negatur id genus frondis*.

c. Rechaza el fuego, lo que parece que dio lugar a la costumbre de quemar laurel como procedimiento de adivinación y recuerda la afirmación de Filarco de que Apolo honró a Dafne con el poder profético ²¹.

II. LEUCIPO Y DAFNE

Escasas son las fuentes de esta fábula y muy breve también su tradición posterior.

- Partenio de Nicea, en el XV de sus *Περὶ ἔρωτικῶν παθημάτων* comienza hablando de la genealogía de la ninfa y de su carácter. A continuación divide el relato en dos partes y cuenta en primer lugar que estando Dafne un día en la Élide, Leucipo, el hijo del rey Enómao, se enamoró de ella. Como la muchacha no hacía caso a los hombres se disfrazó de mujer para acompañarla cuando iba de caza y pronto se ganó su afecto. Pero Apolo, que también se había enamorado de Dafne y estaba celoso de Leucipo, hizo que la ninfa sintiera el deseo de bañarse en una fuente. Todas sus acompañantes se despojaron de sus ropas a excepción de Leucipo, de modo que, al ver que no quería, rasgaron sus vestiduras y, descubriendo que era un hombre, lo intentaron atravesar con sus lanzas, pero éste desapareció por voluntad de los dioses. Partenio continúa con la fábula de Apolo y Dafne, presentándonos las dos unidas, siendo el desgraciado fin de Leucipo consecuencia de los celos del dios.

- Pausanias, en su *Descripción de Grecia*, en el capítulo correspondiente a Arcadia (VIII, 20) incluye la versión del mito que hemos visto en Parte-

²¹ Cf. Lucrecio VI, vv. 154-155: *Nec res ulla magis quam Phoebi Delphica laurus / terribili sonitu flamma crepitante crematur*; Tibulo II, 5, vv. 81-83: *et succensa sacris crepitet bene laurea flammis / omine quo felix et sacer annus erit. / Laurus ubi bona signa dedit, gaudete coloni*; Virgilio, *Ecl.* VII, 82: *sparge molam et fragilis incende bitumine lauros*; (cf. Plinio el viejo, *Historia Natural*, lib. XV, París, Belles Lettres, 1960, p. 125, nota 4).

nio. En primer lugar localiza la leyenda "que cuentan los poetas" cerca de Licuria, junto a la fuente del Ladón que, según dice, era famoso por la historia de Dafne, de la que se enamoró Leucipo, hijo de Enómao, rey de Pisa. Como ella evitaba a los hombres, el joven se vistió de mujer y así consiguió su amistad, haciéndose pasar por hija del rey. Aquí acabaría el relato, si no fuera porque, según continúa Pausanias, "los poetas que cuentan el amor de Apolo hacia Dafne añaden más a esta historia" (οἱ δὲ τὸν Ἀπόλλωνος ἔρωτα ἐς αὐτὴν ἄδοντες καὶ τὰδε ἐπιλέγουσιν): el dios, celoso, hizo concebir a Dafne y a sus compañeras el deseo de bañarse en el río Ladón, como Leucipo se resistía, lo desnudaron, descubriendo que no era una mujer, y lo atravesaron con sus jabalinas y flechas. Parece evidente, pues, que Pausanias sigue a Partenio o la misma fuente²², aunque se trata únicamente el episodio de Leucipo debía de conocer el de Apolo y Dafne, ya que, según nos dice él mismo, lo habían contado otros poetas. Castiglioni²³ se inclina a pensar que el episodio de Dafne y Leucipo tendría un final feliz que fue sustituido por el de la muerte del joven para poder unir las dos tradiciones.

Tras este estudio de los puntos principales del mito, es importante señalar también que el personaje de Dafne comparte muchas características con otras ninfas que aparecen en las *Metamorfosis* ovidianas, tal es el caso de Siringe (I, vv. 659-712), Calisto (II, vv. 425-530), Aretusa (V, vv. 572-641) y Atalanta (X, vv. 560-680). Los puntos en común entre ellas son los siguientes: belleza singular y voto de castidad; desarrollo paralelo de los episodios: enamoramiento por parte de un dios, Pan en el caso de Siringe; Júpiter en el de Calisto, el río Alfeo en el de Aretusa, y un mortal, Hipómenes, en la fábula de Atalanta; este amor, imposible en todos los casos, da lugar a la persecución y a la fuga²⁴; por último, los episodios de Dafne, Siringe y Aretusa están relacionados por una misma conclusión: la metamorfosis, en planta en el caso de las dos primeras y en río en el caso de la última.

Todas estas ninfas giran en el ámbito de Diana, diosa cazadora y virgen por excelencia; tal relación se establece, bien por pertenecer a su séquito, como sucede con Calisto, bien por la afición a la caza y la intención de permanecer siempre vírgenes, como ocurre con Atalanta y Aretusa, o bien por estos dos últimos motivos y además por el parecido físico con la diosa misma, así Daf-

²² Partenio cita al comienzo de su relato las fuentes de donde lo ha tomado: "de los poemas elegíacos de Diodoro de Elea y de los veinticinco libros de Filarco".

²³ *Op. cit.* pp. 56-57, lo pone en relación con el episodio de Argantón y Reso (Partenio XXXVI).

²⁴ Atalanta y Aretusa corren desnudas lo que puede haber influido para que en algunos cuadros se represente a Dafne huyendo de este modo. En el caso de Atalanta, también la carrera la hace parecer más hermosa (X, vv. 590-596); cf. L. CASTIGLIONI, *op. cit.* pp. 117-164 (en esp. 141); M. BOILLANT, *Les Métamorphoses d'Ovide (Thèmes majeurs et problèmes de composition)*, Berna Frankfurt, 1976, pp. 41-55; ambos añaden paralelismos con otros mitos. Sobre su semejanza con Siringe cf. J. WULFF, *Die ovidische Daphne und ihre Rezeption in der englischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Frankfurt, 1987, pp. 65-76; y nuestro "Pan y Siringe: apariciones en nuestra literatura" *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, t. III, pp. 425-431.

ne y Siringe. Es notable la semejanza entre los episodios de estas últimas. Los rasgos en común entre ambas son, según Ovidio, los siguientes:

1. Localización y genealogía. En el caso de Siringe tenemos situado el mito en los montes de Arcadia, por donde fluye el río Ladón, al que se considera padre de la ninfa. En cuanto a Dafne, ya hemos visto que existen versiones no ovidianas que lo sitúan en esta región y le atribuyen a este padre como río.

2. Relación con Diana. Como ya hemos señalado, ambas tienen las mismas aficiones que la diosa y un gran parecido físico con ella. A Dafne nos la presenta Ovidio como amante de las selvas y la caza (I, v. 476) y menciona el interés con que la ninfa pidió a su padre que le concediera permanecer siempre virgen (I, v. 487). De Siringe dice: *Ortigiam studiis ipsaque colebat / virginitate deam; ritu quoque cincta Dianae / falleret ut posset credi Latonia* (I, vv. 694-696).

3. Desarrollo paralelo del episodio: persecución y fuga. Según ya hemos visto, en ambos casos es un dios el que se enamora de estas ninfas, pero sólo Apolo hace un extenso elogio de sus virtudes ante su amada, pues el episodio de Pan y Siringe aparece repentinamente interrumpido en ese momento, cuando el poeta decide retomar la fábula de Io en la que este mito se inserta (...*"talia verba refert"*... *Restabat verba referre / et precibus spretis fugisse per avia nympham*, I, vv. 700-701). En cuanto a la fuga, ambas ninfas llegan a las orillas de sus respectivos padres, Peneo y Ladón, e invocan ayuda, Dafne a Peneo, Siringe a sus hermanas las náyades.

4. Conclusión: metamorfosis y palabras finales del dios. Ya hemos visto que Dafne, por obra de su padre, se transforma en laurel en el momento en que Apolo, alcanzándola, la abraza (I, vv. 555-556); a continuación el dios dirige unas palabras al árbol concediéndole grandes honores y asegurándole que, en adelante, será su símbolo. Del mismo modo, Siringe se metamorfosea en los brazos de Pan: *cum prensam sibi iam Syringa putaret, / corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres* (I, vv. 705-706); también le habla el dios, pero más brevemente, después de fabricar con el cuerpo de su amada lo que será su símbolo, la siringe o flauta de Pan.

Fuera de las *Metamorfosis* encontramos otra mujer comparable a Dafne en la Camila de la *Eneida*²⁵. Virgilio pone en boca de Diana (XI, vv. 535-584) el relato de la infancia y juventud de este personaje: criada en los bosques y consagrada como sierva a Diana, que le había salvado la vida, tan pronto como aprende a andar, su padre la arma con una lanza, arco y flechas. Muchas madres de las ciudades vecinas la deseaban como nuera, pero ella permanece casta en su servicio a Diana. En el libro VIII (vv. 806-811) nos describe Virgilio la ligereza y velocidad de su carrera:

²⁵ Cf. sobre el personaje de Camila el artículo de V. CRISTÓBAL, "Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano", *Estudios Clásicos* 94, 1988, pp. 43-61; especialmente las pp. 50-51 sobre las semejanzas entre Camila y Dafne.

(...) *sed proelia virgo
dura pati cursuque pedum praevertere ventos.
Illa vel intactae segetis per summa volaret
gramina nec teneras cursu laeisset aristas,
vel mare per medium fluctu suspensa tumentis
ferret iter celeris nec tingeret aequore plantas.*

Esta forma de correr, casi volar, sin tocar apenas el suelo con los pies, se ha utilizado a menudo en las recreaciones del mito de Dafne para describir la huida de la ninfa.

B. COMPENDIOS MITOGRÁFICOS MEDIEVALES Y MODERNOS

Incluimos en este apartado compendios y manuales mitográficos, que actúan de puente entre las fuentes y los tratamientos literarios del mito ya que muchas veces es a través de ellos como éste llega a los autores españoles. No nos limitamos simplemente a los manuales españoles, sino que intentamos, además, indagar las fuentes de éstos en otros compendios en su mayoría de autores italianos.

1. El *Ovide moralisé*, obra francesa de cronología incierta que se sitúa entre los siglos XII y XIV²⁶, de notable importancia ya que se trata, como es sabido, de una adaptación de las *Metamorfosis* y se encuadra dentro de las interpretaciones moralizadoras que se hicieron de los antiguos mitos durante la Edad Media. En el caso del mito de Dafne (I, vv. 2618-3407), sigue, en los elementos básicos, el esquema de Ovidio: tras el episodio de la serpiente Pitón, se origina la disputa de Apolo y Cupido, la venganza de éste y la persecución y fuga de la ninfa que acaba con su metamorfosis en laurel. Sin embargo, en el *Ovide moralisé* la defensa de la castidad adquiere una notable importancia, como afirma Dafne: "*Je n'ai cure de mariage / ains vuel garder mon pucelage: / vierge sui et vierge serai; / ja pour ma biauté nel lerai*" (vv. 2857-2860). Aparece un motivo que en Ovidio no encontrábamos, pero que veremos con frecuencia en los autores españoles: la pertenencia de Dafne al séquito de ninfas de Diana, probablemente por esa confusión con otras ninfas castas de que ya hemos hablado: "*Vierge veult estre et veneresse, / comme Dyane. sa mestresse.*" (vv. 2837-2828).

La hermosura de Dafne, que Ovidio mencionaba rápidamente, aparece aquí meticulosamente descrita, según el canon de belleza que más tarde veremos repetirse en el amor cortés (vv. 2879-2890).

La invocación es aquí al padre y a la Tierra, como en el texto de Ovidio ya comentado: "*Biaus douz pères, securez moi! / Ha, terre, oeuvre, si me tran-*

²⁶ C. BOER, cuya edición (Wiesbaden, 1966) manejamos al citar los textos, sitúa el *Ovide moralisé* en 1328; con este editor coincide M.^a C. ÁLVAREZ MORÁN en su artículo "El *Ovide Moralisé*, moralización medieval de las *Metamorfosis*", *Cuadernos de Filología Clásica* XIII, 1977, pp. 9-32.

gloute, / ou ma face, qui en grant doute / me met d'estre a corruption, / change, et met a perdicion (vv. 3020-3024). Tras la metamorfosis, Apolo le otorga los honores que hemos visto en Ovidio, deteniéndose especialmente en la inmunidad al paso del tiempo (vv. 3054-3059): "*ains vueil qu'en toutes saisons aies / verdour de pardurable fueille*".

A continuación se exponen las distintas explicaciones de la fábula:

a. Explicación real: Peneo es un río donde hay muchos laureles, Dafne es hija de un río y Febo es el sol, cuyo calor, mezclado con la humedad, hace crecer los árboles (vv. 3070-3074).

b. Explicación evemerista, con algún elemento racionalista: Dafne es una joven rica y de familia noble, que quiere permanecer virgen, Febo, enamorado, le suplica y le ofrece regalos, pero, como ella no le hace caso, decide violarla. Ella huye para salvar su honor y corre tanto que muere y es enterrada bajo un laurel (éste es uno de los elementos racionalistas de que hablábamos), por eso se dice que se metamorfoseó y nuevamente encontramos la correlación: castidad — siempre verde: *pour ce qu'elle fue vierge et pure, / si tint cuer et cors sans ordure, / tout son temps et tout son aé, / en la verdour de chasteé*. (vv. 3105-3108).

c. La "sentencia provechosa" (alegoría). Dafne, que quiere vivir casta toda su vida, representa la virginidad (v. 3114), como es hija de un río tiene un carácter frío (*Dané fu fille de froidure, / que l'en note par la riviere* vv. 3116-3117), huye del contacto carnal y es transformada en laurel porque es siempre verde, como debe reverdecer la virginidad y vivir sin fruto (vv. 3194-3200).

d. La siguiente interpretación es también una alegoría, pero no de tipo moral, sino religioso: relaciona a Dafne con la Virgen María y a Apolo con Jesús.

Apolo=Jesús: hijo de Dios, luz del mundo, conocedor de todas las ciencias, puede curar enfermos y resucitar a los muertos (como Apolo el dios de la medicina) (vv. 3221-3231).

Dafne=la Virgen María: siempre virgen, es el laurel siempre verde con el cual Jesús se corona, es decir se cubre con el cuerpo de la que ha sido su madre (vv. 3238-3247).

Así pues en el *Ovide moralisé* se dan al mismo tiempo varios tipos de interpretación medieval del mito: explicación racional, evemerista y alegoría.

2. Entre 1350-1375 Boccaccio escribió su *Genealogia deorum gentilium*, considerada "el principal eslabón que vincula la mitología del Renacimiento a la de la Edad Media"²⁷. Este manual, de espíritu todavía medieval, conoció,

²⁷ J. SEZNEC, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983, p. 186. Cf. también sobre G. Boccaccio la introducción (pp. 9-41) de la traducción de la *Genealogia de los dioses paganos*, ambas a cargo de M.^a C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M.^a IGLESIAS MONTIEL, Madrid, 1983.

como es sabido, una amplia difusión y su presencia en España es notable, según podremos constatar más adelante, gracias en gran parte a la traducción al castellano realizada por orden del Marqués de Santillana ²⁸.

En el capítulo 29 del libro VII: "Sobre Dafne la hija del Peneo", trata brevemente la fábula considerándola suficientemente conocida. Sin embargo, lo más importante en Boccaccio es la interpretación que da a este mito; en primer lugar, una explicación natural, desarrollando la que ya hemos visto en Fulgencio: el hecho de que en las orillas del Peneo hubiese muchos laureles. Según Boccaccio:

Pro Dane quidem humiditas, que circa Penei ripam ex ipso Peneo procedit, summenda est, quam ideo Apollinem dixere diligere, eo quod illam fervore radorum suorum in sublime trahat, eamque non nunquam resolvit in aërem, et ob id humiditas, ut natura fit, quia una queque res fugit et renuit id, per quod de esse ad non esse trahatur, sese ad intrinseca terre trahit, ibi autem cum eam in altum trahere nequeat Apollo, agit in eam, et cum habundet regio illa semine laurorum, et licit lauros, et sic Danes, id est humiditas, Penei filia in laurum versa videtur.

Ya no es por amor hacia la ninfa por lo que Apolo escoge el laurel, Boccaccio da una explicación racional: las ramas de laurel adornan su cítara y sus flechas porque los griegos ornaban a los vencedores de los juegos con ramas y como los juegos más importantes eran los Píticos, que conmemoraban la victoria de Apolo sobre la serpiente Pitón, se utilizó la corona de laurel.

Más adelante expone las características del árbol:

a. *Viret præterea arbor haec perpetuo*: porque como es el árbol de los vencedores y los poetas ilustres, demuestra así que las hazañas se mantienen siempre "con perpétua lozanía".

b. Es el único que no es fulminado (*sola non fulminetur*) porque la gloria de los hombres no puede verse dañada por el rayo de la envidia. Este hecho, que ya habíamos visto en Plinio, a través de Boccaccio y de otros manuales que estudiaremos a continuación, tuvo gran importancia en la literatura posterior.

c. Tiene capacidad de adivinación: porque poniendo sus hojas en la cabeza de alguien que esté dormido verá los sueños verdaderos, tal como afirmaba Fulgencio.

Hemos visto pues, que Boccaccio continúa la idea, tan desarrollada a partir de la Edad Media, que busca una explicación oculta a cada mito ²⁹. En el

²⁸ M. SCHIFF, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Amsterdam, 1970, pp. 334-335.

²⁹ Hay en Boccaccio otros tratamientos del tema de Dafne, carentes de interpretación alegórica y simbólica, así en la *Amorosa visione*, canto XIX se menciona este mito dos veces:

manejo de las fuentes, recurre directamente a ellas a veces, y, en otras ocasiones, las utiliza a través de recopilaciones³⁰.

Dos autores españoles: Alonso de Madrigal y Juan Pérez de Moya escribieron su obra bajo una marcada influencia de la *Genealogía de los dioses* de Boccaccio, observemos a continuación en particular, la explicación de la fábula de Dafne dada por ambos.

3. Alonso de Madrigal, conocido por el sobrenombre de “el Tostado” (1410-1455), tradujo, por encargo del Marqués de Santillana, la *Crónica Universal de Eusebio*³¹ a la que siguió luego una exégesis el *Comento a la Crónica de Eusebio* en la que expone y explica (cap. CCCXLI-CCCLV) el mito de Apolo y Dafne siguiendo, principalmente en su explicación natural, a Boccaccio, en el pasaje que ya hemos visto.³² Comienza, en primer lugar, exponiéndonos la fábula tal como la relata Ovidio (cap. CCCXLI), al que cita como fuente (“la fábula de Apolo y Cupido y como se mudo Dafne en laurel”). En los capítulos siguientes (CCCXLII-CCCLIV) comenta punto por punto la fábula y finalmente, en el cap. CCCLV, explica “el seso natural et verdadero del amor de Apolo a Dane et como fue mudada en laurel”, y es en este pasaje donde sigue a Boccaccio. Se inicia con unas palabras sobre la falta de veracidad que tiene la fábula y la razón oculta de la misma, buscando una interpretación racional:

“La narracion ovidiana es fabulosa por quanto el laurel siempre fue como todos los arboles y no podia la muger tornarse en arbol ni otrosi podia el rio

A, vv. 40-54

Tutto focoso vidi seguitare
quivi Febo Pennea graziosa,
e lei con dolci voci lusingare.
Temendo fuggiva ella impetuosa
quivi da lui e di sopra le spalle
con li capelli sparti piú focosa
entrava in Febo, che'l dolente calle
seguiva, infin che stanca fè dimoro,
piú non potendo, in una bella valle.
Là ritornata in grazioso alloro
sopr'essa il sol la sua luce femava,
facendole col raggio chiaro coro.
Veder pareami, secondo mostrava,
che si dolesse di tal mutazione
e ne'sembianti sen ramaricava

B, vv. 40-54

tutto focoso poscia seguitare
qui Febo vidi Dafne graziosa
e lei con dolci voci lusingare.
timida fuggiava ella e curiosa
di sua virginità sovra le spalle
co'capei sparti, tal che piú formosa
entrava in Febo, che lei'in picciol call
seguiva, infin che faceva dimoro,
piú non potendo, in una chiusa valle.
Là vedea lei'n Tessaglia in verde alloro
cangiare, di cui tanto si ragiona,
e Febo abbracciar lui per piú ristoro,
u' poi per premio etterno quel gli dona,
che a' cesari, poeti e con ragione
a' trionfanti ancor fosse corona.

En el *Trattatello* 159-162, da acerca de este mito las mismas interpretaciones que en la *Genealogía...* (G. Boccaccio, *Tutte le opere*, t. III, ed. Vittore Branca, Mondadori Editore, 1974).

³⁰ Cf. J. SEZNEC, *op. cit.* pp. 186-188; cf. también las fuentes de Boccaccio en la introducción a la traducción de la *Genealogía de los dioses paganos* antes citada, pp. 20-29.

³¹ M. SCHIFF, *op. cit.* pp. 40-43.

³² Sobre la influencia de Boccaccio en la obra de Alonso de Madrigal cf. el artículo de P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y T. GONZÁLEZ ROLÁN, “Las Questiones sobre los dioses de los gentiles del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española”, *Cuadernos de Filología Clásica* XIX, 1985, pp. 85-99.

tener hija; mas por esto los poetas quisieron alguna cosa secreta significar. Entiendese por aqui el natural engendramiento de los laureles cerca del rio Peneo”.

Transcribimos a continuación la explicación natural para que pueda apreciarse su deuda con Boccaccio y la influencia que, como podremos comprobar inmediatamente, ha tenido en Pérez de Moya. Dice el Tostado:

“(…) et por Dane se significa aqui la humedad; la qual es fija de Peneo porque las humedades son de las aguas y mayormente de las grandes aguas como son los rios. Apolo es el sol el qual amo a Dane por quanto el sol por su grande calentura virtual quiere consumir todas las humedades et aqui ha lugar lo que se dize el amor de Apolo y desamor de Dane. Lo qual no es salvo que el sol por su calentura quiere consumir et disolver todas las humedades: Dane que es la humedad fuye como cada cosa dessee conservarse; et ansi tiene Dane grande desamor a Apolo porque cada cosa desama a su contrario (...). La humedad por se conservar fuye ca el sol con sus rayos queriala levantar en alto et consumir, ella viendose afincada de Apolo dixo a la tierra que se abriesse et la tragasse porque ende estando no la puede destruir el sol. Dane fuyendo se torno laurel porque la humedad queriendo escapar encierrase en la tierra: et entónces el sol faziendo ella por via natural conviertela en laurel estando en el lugar la simiente o seminal virtud de laurel et por esto se dixo especialmente de Dane fija de Peneo que en laurel se mudo porque cerca del rio Peneo en Thessalia nascen muchos laureles”.

Explica también, como hemos visto en la *Genealogía de los dioses*, el hecho de que a los poetas se les corone con laurel; porque es un árbol siempre verde “(...) lo qual aun mas parece en los poetas cuyos cantares tienen perpetua verdura: ca nunca fallecen mas cada dia son nuevos et verdes et florescien-tes et duraran para siempre en tanto que en el mundo oviere algunos ingenios que alcanzarlos abasten”.

Encontramos por tanto, en el Tostado, en lo referente al mito de Apolo y Dafne, una mezcla de interpretaciones: evemerista, por un lado, al señalar que los dioses antiguos eran simplemente hombres: “et por esto porque los gentiles a los hombres fazian dioses” (cap. CCCXLII); por otro lado, las explicaciones racionalistas tomadas de Boccaccio.

4. Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* (1585), distingue también varias interpretaciones de una misma fábula y divide el capítulo en tres partes: fábula, sentido natural y moralidad. En el lib. II, art. XIV trata la fábula de Dafne con notable influencia, como ya hemos apuntado, de Alonso de Madrigal (y por lo tanto de Boccaccio a través de éste) en su explicación natural del mito³³, como se puede comprobar comparando ambos textos:

³³ El uso que de la obra de Alonso de Madrigán, en especial del libro *Sobre los dioses de los gentiles*, hace Pérez de Moya fue demostrado por J. FERNÁNDEZ ARENAS en su artículo “Sobre los dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal”, *Archivo Español de Arte*, XLIX, 1976, pp. 338-343. Recientemente han insistido en ello R. LÓPEZ TORRILLOS en su libro *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 40 ss; y P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y T. GONZÁLEZ ROLÁN en el artículo antes citado pp. 90-91.

“Por Daphne se entiende la humedad, la qual es hija de Peneo rio. Apolo es el sol, el que amó a Dafne; por quanto el sol por su gran calor virtual, quiere consumir todas las humedades y aquí ha lugar lo que dize del amor de Apolo y desamor de Daphne, porque cada cosa desama a su contrario; y assi huyendo Daphne, o la humedad del calor de Apolo quiere encerrarse debajo de la tierra para defenderse; Daphne huyendo se torno en laurel porque la humedad queriendo escapar y conservarse dentro de su ser encierrase en la tierra; y entonces el sol con su virtud conviértela en laurel, estando en el lugar de la simiente, o semina virtud del laurel, o de otro cualquiera arbol. Ser Daphne hija del rio Peneo y convertirse en laurel mas que en otro arbol es porque cerca del rio Peneo de Thessalia nacen muchos laureles.”

La explicación moral para Pérez de Moya (tomada de la introducción de la traducción de Bustamante, como más adelante veremos) es que los antiguos querían alabar la castidad “fingiendo que los que la guardaban se convertían en árboles siempre verdes como Daphne en laurel y Lotos en otro arbol así llamado”. Vuelve a aparecer aquí la alusión a la castidad como explicación de que el árbol sea siempre verde, tal como lo hemos encontrado en Servio, Tzetzes y el *Ovide Moralisé* y volveremos a ver más adelante en otros autores españoles. Tuvo esta obra gran difusión, reimprimiéndose muchas veces hasta principios del siglo XVIII.

5. Otro importante manual italiano es el de Natale Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, publicado en Venecia en 1551 y reeditado en varias ocasiones hasta 1581³⁴. Las numerosas ediciones que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid muestran la importancia que tuvo en nuestro país esta obra³⁵ cuya intención señalan R. M^a Iglesias y M^a C. Álvarez: “nosotras pensamos que Conti quería alejarse de la tradición moralizante medieval, que aún prevalece en Boccaccio de alguna forma, y quiere insistir en que su obra tiene como principal función explicar desde el punto de vista de filosofía natural y de la ética, los mitos de los antiguos”³⁶. En cuanto a la utilización de fuentes, la erudición de Conti es mayor que la de los anteriores manuales, utiliza directamente a autores griegos y latinos³⁷.

En el libro IV, cap. 10: “Sobre Apolo”, relata las dos fábulas que acerca de Dafne conocemos: la de la ninfa y Leucipo, siguiendo a Pausanias VIII, 20³⁸, como demuestra el trágico final: “murió a manos de las compañeras de Dafne traspasado por jabalinas y puñales”; y a continuación explica que Apolo se ena-

³⁴ Remitimos para la vida, obra y fuentes de este, hasta ahora, oscuro autor italiano, a la amplia introducción (pp. 7-39) de la traducción de su *Mitología* a cargo de M.^a C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M.^a IGLESIAS MONTIEL, Universidad de Murcia, 1988.

³⁵ M.^a C. ÁLVAREZ y R. M.^a IGLESIAS intr. a la *Mitología* p. 13.

³⁶ Intr. p. 14.

³⁷ Cf. la extensa relación de fuentes, pp. 18-32, de la introducción a dicha traducción de la *Mitología* de Conti.

³⁸ M.^a C. ÁLVAREZ y R. M.^a IGLESIAS: “Pausanias había sido ya traducido parcialmente por Domizio Calderini en 1498, antes de que apareciera la edición *princeps* de Musurus en Venecia en 1516”, *Mitología*, intr. p. 25.

moró de la ninfa “hija del Ladón” y cita como fuente a “Ovidio en el libro I de las *Metamorfosis*”, es posible que la confusión en cuanto a la genealogía de Dafne provenga del testimonio de Pausanias que acaba de citar y que la considera hija del Ladón. A continuación se enumeran las características del árbol:

a. *Haec una est arbor quae fulmine minime tangitur*, al ser el único árbol al que no hiere el rayo recibe el nombre de ἀλεξικακός “que aleja y repele los males”.

b. *Neque timet anni iniuriam, sed semper frondet*, como en el *Ovide Moralisé* el laurel no sufre el paso del tiempo.

c. “Sus hojas, colocadas bajo la almohada de los que duermen, producen sueños verdaderos”, como ya hemos visto que decían Fulgencio y Boccaccio.

d. “Se colgaban coronas de este árbol en los templos de Apolo; los adivinos se coronaban y se decía que se alimentaban con hojas de laurel” tal como aparece en Tzetzes (*Schol. Lyc. 6*) al que Conti cita como Isacio ³⁹.

6. En 1620 se publica, con prólogo de Lope de Vega ⁴⁰, una obra de gran importancia para el conocimiento de la mitología en el Siglo de Oro, el *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. B. Tejerina sostiene que el modelo y fuente de esta obra es la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio ⁴¹, pero no en su lengua original, sino a través de una traducción italiana o castellana. Junto a ésta maneja además otras fuentes citadas en su compendio: Alciato, Giraldi, Natale Conti, y otras más antiguas que también menciona el propio autor: Ovidio, Estrabón, Pausanias, Plinio, etc. En el libro V, cap. XIII habla de Dafne como hija del río Peneo, río de Tesalia y cuenta la historia de Eleucipo (Leucipo), citando como fuente a Pausanias. Tras esto, retrocede y explica el origen del amor de Apolo: menciona la muerte de la serpiente Pitón, la contienda con Cupido y la venganza de éste por medio de las dos flechas. El relato sigue tal y como lo cuenta Ovidio y finaliza diciendo: “y considerando que ya no podía gozar de la ninfa que tanto amava, escogióle por árbol suyo, dedicándole a su divinidad y coronó luego sus sienes con sus hojas. Esta fábula la cuenta muy a la larga Ovidio”. Menciona también que el laurel defiende de los rayos y “por esta ocasión lo plantaban en la puerta de los emperadores romanos como dijo Ovidio” y cita a continuación los versos.

La obra de Vitoria tiene una continuación en la *Tercera parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Fray Juan Bautista de Aguilar (1688). En el capítulo XII: “De algunos ríos que corren en las fábulas que ingeniosos escribieron muchos poetas”, habla del río Peneo de Tesalia, su hija era Dafne y de ella se enamoró Apolo. La historia continúa según el relato ovidiano, menos

³⁹ *Mitología*, p. 28.

⁴⁰ J. M.^a DE COSSIO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, pp. 68-69; J. SEZNEC, *op. cit.* pp. 260-261.

⁴¹ Cf. sobre el tema su artículo “El De *Genealogia deorum gentilium* en una mitografía española del siglo XVII: *El teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria”, *Revista de Filología Moderna* 55, 1975, pp. 499-511.

al final, cuando el dios se corona, el autor apostilla: "No deviendo ser assi, que no se corona el vencido sino el vencedor y en esta batalla en que animosa defiende Dafne su castidad no es el dios Apolo el que vence sino Dafne valerosa, quien triunfa". Queda así claro que las simpatías del autor van dirigidas hacia la ninfa como ejemplo de la defensa de la castidad: "Ilustre, glorioso lauro, de su castidad, será aquel siempre triunfante laurel"⁴². Según Aguilar al laurel no lo hieren los rayos, pero en este caso la explicación es al revés: no es inmune porque Dafne se convirtiera en laurel, sino que, como el árbol no le afecta el rayo, por eso Peneo transformó a Dafne en laurel para librarla del incendio amoroso. Hay, pues, una defensa de la castidad representada en la victoria de la ninfa, lo que supone una concepción moralizante del mito.

Otro tipo de obras que sirvieron para un mejor conocimiento de Ovidio por parte de los autores españoles, fueron las traducciones, de ellas, la de Jorge de Bustamante y la de Pedro Sánchez de Viana fueron las más manejadas.

7. *Las transformaciones de Ovidio en lengua española repartidas en quince libros con las allegorías al fin dellos y sus figuras para provecho de los artífices* de Jorge de Bustamante (primera edición hacia el 1546) es una traducción en prosa que, como su título indica, pretende mostrar que en las fábulas de los dioses antiguos hay ocultas enseñanzas morales: "Para debaxo de la honesta recreación de tan apacibles cuentos contados con alguna similitud de verdad, poder inducir a los curiosos lectores a muchas veces leer la escondida moralidad y provechosa doctrina"⁴³. Según Schevill⁴⁴, se trata de una traducción libre de Ovidio ya que refleja el espíritu de la época en que fue escrita, reflejo que encontramos sobre todo en el vocabulario y las expresiones. Por ejemplo en el libro I, cuando trata el mito de Dafne, al describirla, dice: "Esta Daphne era tan hermosa como Diana hermana de Febo, más no teniendo en nada los ricos atavíos ni composturas la toca traía mal puesta y resuelta a la manera de serrana" (pág. 12 r)⁴⁵.

En el prólogo se explica se explica la alegoría de este mito:

"y loando la virtud de castidad, fingieron los que la guardaban convertirse en árboles siempre verdes, assi como Lotos en un árbol asi llamado y Daphne en laurel, dando a entender por este árbol que siempre está fresca la calidad de los que guardan la limpieza y no maculada virginidad."

⁴² Citamos por la edición de Valencia, 1688.

⁴³ Edición de Amberes, 1595.

⁴⁴ "No translator of a noted classic has ever been a greater fraud than thid, if judged only from the stand point of Ovid's text; no version, however, could better reflect the spirit of the age which was written", *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, 1913, p. 152.

⁴⁵ Recuerdan estas palabras la descripción que Alonso de Madrigal hace de Dafne en el cap. CCCXLV de su *Comento a la crónica de Eusebio*: "... la nimpha traya sola una toca o paño en la cabeça, teniendo los cabellos puestos sin orden, muchos a ella por mujer demandaren ella maldiziendo a los que la demandavan fuya a los montes. De la toca y los cabellos la causa ya diximos pues no amava ni queria ser amada no tenia porque desear parescer hermosa et componer su gesto et su habito."

Alegoría retomada años después por Pérez de Moya, como ya hemos visto.

8. Pedro Sánchez de Viana tradujo las *Metamorfosis* a tercetos y octavas, pero más interesantes son sus *Anotaciones sobre los quinze libros de las transformaciones de Ovidio. Con la Mithologia de las fábulas y otras cosas* (1589): Ya en el prólogo nos expone sus ideas acerca de las fábulas de los griegos: “unas contienen admirables obras de naturaleza assombradas debaxo de alegorías, otras el consuelo de las humanas calamidades e infortunio, otras destierran del ánimo de los hombres las perturbaciones y espantos destruyendo las opiniones poco honestas y otras fueron por razón de otras utilidades inventadas”. Considera que están hechas con la doble finalidad del *prodesse / delectare*: “Mezclando lo útil de la historia, lo delectable de la fábula y lo intelectual de la alegoría”. En el libro I cap. 40 habla de Apolo y Dafne, citando numerosas fuentes: Fulgencio, Servio, Alciato, Plinio. Explica el sistema de adivinación colocando un ramo de laurel bajo la almohada, como decía Fulgencio, y, también según este mismo autor, racionaliza el origen de Dafne diciendo que el laurel nace preferentemente en las orillas de los ríos y anota la abundancia de estos árboles en el valle del Tempe, lo que interpreta como origen de la fábula. También relaciona al laurel con la castidad “la cual quiere ser perpetua, como es la verdura de esta planta” y hace resistencia al fuego del amor como sus hojas y ramos cuando se las hecha al fuego.

C. TRATAMIENTOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

En la Edad Media, al contrario de lo que durante mucho tiempo se ha venido pensando, se mantuvo viva la tradición clásica y, como un importante campo dentro de ella, también la mitología, según acertadamente ha señalado Seznec⁴⁶. Varias son las actitudes que los autores medievales toman ante los dioses antiguos; según veremos a continuación.

1. Alfonso X el Sabio (1121-1284), al enfrentarse con la mitología, utiliza en sus obras una de las interpretaciones más extendidas en esta época, el evemerismo, que, como es sabido, pretende ver bajo las figuras de los dioses, hombres importantes o reyes a los que sus súbditos elevaron a la categoría de dioses, interpretación utilizada también por otro autor medieval, Alonso de Madrigal, cuyo *Comento a la Crónica de Eusebio* sigue un planteamiento similar al de la *General Estoria* del rey Sabio. Según M.^a Rosa Lida: “la nota peculiar de Alfonso consiste en que lo que le escandaliza de las fábulas de Ovidio, ..., no es su irreverencia o su sensualidad, sino su fantasía sobrenatural”⁴⁷, así, al hablar en la primera parte de la *General Estoria* (lib. VI, cap. XXVII) de los dioses o reyes que “los gentiles” consideraban ríos, explica que, en realidad, se pensaba que eran tales porque reinaban sobre tierras muy frías o ha-

⁴⁶ J. SEZNEC, *op. cit.* p. 261.

⁴⁷ “La *General Estoria*: notas literarias y filológicas (I)”, *Romance Philology* vol. XII, 1958-59, pp. 111-142; p. 114.

bitadas por gente casta (relacionando el agua con la castidad), o también porque eran reyes o dioses muy poderosos de las riberas o tierras cercanas a un río. Y continúa, remitiendo como fuente a Juan de Garlandia (“maestre Ihoan”) en sus *Integumenta Ovidii*, hablando de la naturaleza de las hijas de estos dioses o reyes ríos, entre las que menciona a Dafne, aunque omite contar su historia con amplitud:

“Et porque el agua es fria de natura departe maestre Iohan, entre los otros departimientos desto, que el agua es madre dela friura, e la friura madre dela bancura e dela castidad, e diz que por quelas donzellas uirgines fastal tiempo de casar, suelen seer de fria natura e casta mas que enel tiempo de despues, llamaron a algunas dellas essos auctores delos gentiles fijas daquellos dioses e reyes. E ellos non fablaron en sos dichos si non de grandes omnes, quier fuessen de malas constumbres, quier de buenas aquellas duennas o donzellas en quien ellos quisieron poner sos exiemplos encubiertos; assi como era Dampne aqui en amo Phebo, dios del sol, fascas sabio dalas naturas del sol, quela llamaron fija de Peneo a quien llamauan ellos rey e dios”.

Es evidente la interpretación evemerista al decir “ellos non fablaron en sos dichos si non de grandes omnes”, y también encontramos la idea tan extendida en la Edad Media, de que las fábulas antiguas ocultaban una moralización: “ellos quisieron poner sus exiemplos encubiertos”. Pero lo más destacable es la relación entre la castidad y el hecho de ser hija de un río, interpretación que encontramos también en el *Ovide Moralisé: Dané fu fille de froidure, / que l'en note par la riviere* (vv. 3116-3117), cuya dudosa datación nos impide considerarlo fuente segura de Alfonso el Sabio.

2. A lo largo de la obra del Marqués de Santillana (1398-1458) encontramos una serie de alusiones breves al personaje de Dafne⁴⁸. En la *Comedieta de Ponça* (XLI) tenemos una comparación de la hija de Doña Leonor de Portugal con la ninfa, por su castidad “casta Penea”, y con Helena de Troya “la prea de griega rapina”, por su belleza:

“La última fija non pienso la prea
de griega rapina fuesse más fermosa
ni fugitiva é casta Penea
tan lexos de vicijs, nin más virtuosa;” (vv. 321-324)

También aparece Dafne en los *Sonetos fechos al itálico modo* (XII), al comparar la belleza de su amada con la de otras mujeres famosas:

“De la famosa rueda tan çercana
non fue por su belleza Virgínea,
non fizo Dido, nin Dampne Penea,
de quien Ovidio gran loor esplana”. (vv. 5-8)

⁴⁸ Sobre los personajes mitológicos en la obra de este autor, cf. el artículo de M.^a I. LÓPEZ BASCUÑANA: “La mitología en la obra del Marqués de Santillana”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LIV, 1978, pp. 297-330.

De nuevo vuelve a aludir en los *Proverbios o centiloquo* (LIV) en otra enumeración de mujeres hemosas:

"Fermosas con grand sentido

fueron Vagnes,

Diana, Lucreçia é Damnes,

Ana é Dido; (vv. 425-428)

Pasaje que él mismo comenta en sus anotaciones:

"Damnes, fija fue de Peneo e dada al servicio de Diana, deessa de castidad e, segund Ovidio lo pone en el su «Libro mayor», mucho amada de Febo, o Apolo, la qual non consintiendo en el loco amor, segund poetica ficción, non pudiendo resistir a la fuerza del ardiente enamorado, recomendándose a los dioses, e en especial a Diana a quien ella servia, fue tornada en laurel, árbol de perpetua verdor, odorifero é de plaziante sonbra. E la moralidad que sobre esta razon fazen muchos actores, assí Frey Tomás de Cápoa en los «Morales» d'este mesmo libro e «Methamosfóseos», como Johan Vocacio en la «Genealogía de los dioses gentiles», é Maestre Johan el Inglés, describiendo sobre este mismo libro, dexome agora d'ella, por quanto la escritura sería larga e diffusa; mas solamente baste que entre los gentiles fue havida por muy fermosa e de noble fama."

Cita como fuente a Ovidio en su «Libro mayor», al que no sigue directamente ya que coloca a Dafne entre las ninfas al servicio de Diana, y afirma que es a esta diosa a la que invoca en el momento de la huida. Menciona también, aunque no explica detenidamente, que existía una explicación moralizante de este mito para la cual remite a varios autores entre ellos Juan de Garlandia "Mestre Johan, el Inglés" y Boccaccio, de cuya obra, citada también en las anotaciones, la *Genealogía de los dioses gentiles*, provenían buena parte de sus conocimientos mitológicos, ya que, como es sabido, había sido traducida al castellano a instancias del propio Marqués.

3. *Garcilaso de la Vega y Petrarca*: Notoria es la influencia que sobre Garcilaso tuvo la poesía de Petrarca, por ello y porque en este último encontramos el primer tratamiento subjetivo de nuestro mito, hemos considerado interesante detenernos en la obra de dicho autor.

Según afirma T. Mattucci, el poeta italiano se había fijado muy pronto en el personaje de Dafne: "il mito dafneo aveva acceso la fantasia del poeta fin dal primo momento in cui, nello studio attento ed assiduo di Virgilio ed Ovidio, s'era estasiato nelle figurazioni della mitologia classica. Ben presto scoprí la perfetta corrispondenza tra l'amor suo per Laura fuggente é la favola stupenda di Dafne, che si transforma in Lauro"⁴⁹

De entre las constantes alusiones, unas veces al mito de Dafne como Laura, otras como símbolo del laurel, gloria de los poetas⁵⁰, nosotros nos deten-

⁴⁹ *Bucolicum carmen*, intr. trad. y notas T. MATTUCCI, Pisa, 1970, p. 77. Los textos que de esta obra citamos proceden de dicha edición.

⁵⁰ M.^a HERNÁNDEZ ESTÉBAN ha estudiado las distintas alusiones de Petrarca al laurel en su artículo "La fusión mítica de Petrarca en Apolo: Aspectos de la poética petrárquesca", *Analecta Malacitana* VIII, 1, 1985, pp. 123-144.

dremos exclusivamente en dos obras: la *Égloga III* del *Bucolicum Carmen* y las constantes menciones que encontramos en el *Canzoniere*.

- *Égloga III*, escrita hacia 1341, época de enamoramiento de Laura,⁵¹ se puede dividir en dos partes:

- Dafne/Laura, como aparece también en el *Canzoniere*.
- Dafne/Laura inspiradora de la poesía de Petrarca, gracias a cuya presencia encuentra éste materia para sus versos y obtiene el máximo reconocimiento como poeta⁵².

Aparecen en la *Égloga* dos personajes: *Stupeus*, con quien se identifica Petrarca, y cuyo nombre Mattucci explica haciéndolo proceder del latín *stupere*, que indicaría la admiración del poeta hacia Laura/Dafne⁵³, y la ninfa. Como en el mito ovidiano huye sin escuchar las súplicas de Apolo, aquí escapa a los ruegos de *Stupeo*: *Et quis erit precibus finis, mea cura, fugeque? / Fige pedem, Dane, precor et miserere tuorum* (vv. 1-2, este último adaptación de *Met. I*, 504: *nympha, precor, mane...*)... *Vis dolus, insidie cessant; depono pavorem, / et nostros audire, sedens, dignare labores* (vv. 7-8). Pero Dafne, en este caso, tras haber intentado disuadir al poeta (*Que Phebum spremit, quem non spretura putetur? / quere alias curas; fis importunus amando* (vv. 3-4), se detiene al fin para indagar el origen y los motivos de su amor. *Stupeo* retrocede en el tiempo y revive la primera vez que vio a la ninfa:

*Dane, ego te solam deserto in litore primum
aspexi, dubius hominemne deamne viderem;
aurea sic rutilo flagrabat murice palla,
sic celum late insolito complebat odore;
dulcia sidereas iactabant ora favillas,
ardentesque comas humeris disperserat aura.* (vv. 10-15)

Palabras que recuerdan el momento en que Apolo ve a Dafne (Ovidio, *Met. I*, 497-502), y especialmente el v. 15: *ardentesque comas humeris disperserat aura* es una imitación de aquel que utiliza Ovidio para describir la belleza de la ninfa mientras huye; *et levis impulsos retro dabat aura capillos* (v. 530). A pesar de esto, Dafne se mantiene insensible alegando que, aunque su belleza atrajo a muchos (ya Ovidio lo mencionaba: *Multi illam petiere, illa aversata petentes...* v. 478), especialmente a Apolo, ella los rechazó:

*Quot placuit mea forma viris, quot torsit amantes
dinumerare piget; placuit super omnia Phebo.
Aureus ille comam, nitido spectabilis arcu,
ingenio citharaque potens, Iove patre superbus* (vv. 30-33)

Recuerdan estos últimos versos el elogio que Apolo hace de sí mismo en Ovidio (vv. 518-520) especialmente el final del v. 33: *Iove patre superbus* debe de estar inspirado por el principio del ovidiano v. 517: *Iuppiter est genitor!*

⁵¹ T. MATTUCCI, *Bucolicum carmen*, p. 88.

⁵² T. MATTUCCI, *op. cit.* p. 90.

⁵³ T. MATTUCCI, *op. cit.* p. 105.

Como testigo de estas afirmaciones pone Dafne a su padre y a las ninfas que viven en sus aguas: *Ripa senis, memorantque patria sub gurgite Nimphe* (v: 35). Finalmente al no poder corresponder a su amor, la ninfa le invita a que cante los poemas que le ha inspirado (*At tu, si qua recens studium tibi contulit, effer*, v. 74) y Stupeo comienza sus alabanzas al laurel, entre cuyos honores está inmunidad al rayo:

... *te Iupiter altus*
diligit, ac iaculo refugit violare trisulco,
quo ferit omne nemus. Te, quam pharetratus Apollo,
quam celebres arsere dei, nunc Stupeus ardet. (vv. 77-78)

Dafne, conmovida ante sus versos lo lleva hasta el Capitolio y allí, con sus propias manos le ofrece la corona de laurel (vv. 159-162).

- El *Canzoniere*. Es a lo largo de la poesía amorosa de esta obra donde encontramos la fusión mítica de Petrarca en Apolo⁵⁴. Dividido en dos partes: rimas en vida de *Madonna Laura* y rimas tras la muerte de *Madonna Laura*, está dedicado a la exaltación de ésta, su amada, que aparece mencionada de diversas formas (*Sol-lume, aura*), pero es su identificación con el laurel (*lauro*) la que más abunda en todo el *Cancionero*, por el parecido entre ambos nombres *Laura/lauro*, por la semejanza entre la situación afectiva del poeta y el mito de Dafne y, porque a través de *Laura*, como ya hemos visto, el poeta llega a la corona de laurel, que significa el triunfo de los poetas. Dafne se convierte en laurel y *Laura* en la corona de laurel⁵⁵.

La primera parte de la obra termina con un soneto (CCLXIII) dedicado al laurel donde habla de sus cualidades: *Arbor victoriosa triumphale / honor d'imperadori et di poeti*, (vv. 1-2) y mezcla sus propios sentimientos: *quanti m'ài fatto di dogliosi et lieti / in questa mia breve vita mortale!* (vv. 3-4): Habla luego de la mujer oculta bajo la forma del árbol, a la que nada importa salvo su honor (vv. 5-8) y en los últimos tres versos menciona la belleza inigualable de *Laura* a la que ella, como *Dafne*, no da importancia, sino que prefiere permanecer casta: *L'alta beltà ch'al mondo non à pare / noia t'è, se non quanto il bel thesoro / di castità par ch'ella adorni et fregi*. La identificación de *Laura* con el árbol es tal que no se menciona en ningún momento el nombre de ésta ni el de *Dafne*.

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

⁵⁴ M. HERNÁNDEZ ESTÉBAN, *art. cit.* pp. 134-143. Los textos que citamos del *Canzoniere* proceden de la edición de G. CONTINI, Turín, 1982.

⁵⁵ M. BARNARD, *The myth of Apollo and Daphne: some medieval and renaissance versions of the ovidian tale*, p. 159.

*Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non si transformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra. (XXII vv. 31-36)*

Tal como le ocurre a Apolo en la fábula de Ovidio, el amor proviene de una venganza de Cupido, que utiliza también su arco contra el poeta, por haberse resistido:

*Per fare una leggiarda sua vendetta,
et punire in un dí ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta. (II vv. 1-4)*

Como Petrarca identifica el laurel, es decir, Dafne convertida en laurel, con Laura, sus sufrimientos son los mismos que los que Apolo tuvo un día ya que ambos están enamorados de la misma mujer: *L'aura celeste ch'n quel verde lauro / spira, ov'Amor ferí nel fianco Apollo, / et a me pose un doce giogo al collo, (CXCVII vv. 1-3)*. De manera que en el soneto XXXIV le pide protección para el laurel, la mujer que él ama ahora:

*Apollo, s'anchor vivè il bel desio
che t'infiammava a le thesaliche onde,
et se non ài l'amate chiome bionde,
volgendo gli anni, già poste in oblio:
dal pigro gielo et dal tempo aspro et rio,
che dura quanto 'l tuo viso s'asconde,
difendi or l'onorata fronde,
ove tu prima, et poi fu' invescato io;
et per virtù de l'amorosa speme,
che ti sostiene ne la vita acerba,
di queste impression' l'acre disombra;
sí vedrem poi per meraviglia in seme
seder la donna nostra sopra l'erba,
et far de le sue braccia a se stessa ombra.*

Poema que en opinión de M. Hernández ⁵⁶ es clave para comprender la fusión mítica entre Apolo y Petrarca que culminaría en el verso *ove tu prima, et poi fu' invescato io* y en la conclusión *la donna nostra*; identificación Laura/Dafne que da lugar a veces a un triángulo amoroso, como en el soneto CXV en el que aparecen ambos amantes junto a Dafne (*et da l'un lato il Sole, io da l'altro era* (v. 4).

La huida y persecución aparecen a lo largo del *Cancionero* en los intentos de acercamiento a Laura que se mantiene inalcanzable, la desesperación del

⁵⁶ Art. cit. p. 138-139.

poeta es tal que le gustaría poderse transformar: *che, come vide lei cangiar. Thesaglia, / cosí cangiato ogni mia forma avrei* (LI vv. 3-4); y de hecho en la canción XXIII cuenta como el Amor toma como aliada *una possente donna*, ante la cual ya no puede resistirse y se transforma: *e i duo mi transformaro in quel ch'i' sono, / facendomi d'uom vivo un lauro verde, / che per fredda stagion foglia non perde* (vv. 38-40); transformación que se produce siguiendo a Ovidio:

*Qual mi fec'io quando primer m'accorsi
de la trasfigurata mia persona,
e i capei vidi far di quella fronde
di che sperato avea già lor corona,
e i piedi in ch'io mi stetti, et mossi, et corsi,
com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sovra l'onde
non di Peneo, ma d'un piú altero fiume
e'n duo rami mutarsi ambe le braccia!* (vv. 41-49)

Las cualidades del laurel son las que hemos visto ya, pero no todas provienen de Ovidio:

1. Siempre verde. En la canción XXIX se alude a su hoja siempre verde por la castidad, motivo que ya hemos encontrado en fuentes antiguas: *...et come in lauro foglia / conserva verde il pregio d'onestade* (vv. 46-47).
2. Inmune al rayo: *l'onorata fronde che prescrive / l'ira del ciel, quando 'l gran Giove tona* (XXIV vv. 1-2).
3. Premio de emperadores y poetas: *...la corona / che suole ornar chi poetando scrive* (XXIV vv. 3-4).

Encontramos, pues, en Petrarca por primera vez este mito utilizado de una forma subjetiva, en palabras de Girau: "Ici le mythe reprend vie, s'anime de toutes les émotions, de tous les mouvements de l'âme, de toutes les pensées, indicibles ou avouées"⁵⁷; y al "cobrar vida" pasa a ser uno de los motivos principales de la poesía de Petrarca. Es una utilización nueva del mito frente a los usos moralizantes que hemos visto hasta ahora.

Desde una concepción poética paralela a la de éste, Garcilaso incorpora los mitos a su poesía siguiendo las corrientes de su época y adoptando el punto de vista subjetivo que le lleva a identificarse con el personaje mítico, tal como había hecho Petrarca. Según A. Prieto⁵⁸ la poesía de Garcilaso sigue un proceso narrativo (poesía *in ordine*) "donde se advierte su progreso como historia amorosa regida por una sola dama al modo del *Canzoniere* de Petrarca"⁵⁹. Pero mientras el italiano había jugado con el mito de Apolo y Dafne, por el parecido que tenía con su personal historia amorosa, Garcilaso compo-

⁵⁷ *Op. cit.* p. 141.

⁵⁸ Cf. la introducción (pp. 5-67) a su edición de Garcilaso de La Vega, *Cancionero (Poesías castellanas completas)*, Barcelona, 1988. Cf. también del mismo autor, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, 1984, pp. 80-92.

⁵⁹ Introducción al *Cancionero*, p. 39.

ne, aún encontrándose en similar situación, tan sólo dos recreaciones sobre dicho mito de amor inalcanzable, el soneto XIII y la égloga III, vv. 145-178. Para S. Zimic: "La explicación del episodio mitológico garcilasiano no se encuentra así principalmente en sus fuentes clásicas, sino en la intimidad del poeta, porque aquél es tan sólo una metáfora de los mismos sentimientos que Garcilaso ha expresado otras veces en sus obras anteriores con imágenes diversas"⁶⁰. Así pues, teniendo en cuenta la fábula de Ovidio y su situación personal, compone el soneto XIII durante su estancia en Nápoles⁶¹. Soneto que comienza *in medias res* y trata únicamente el instante de la metamorfosis, convirtiéndose en el modelo para el tratamiento de la transformación en autores posteriores, dando lugar a otros sonetos de tema mitológico, entre ellos los dos de Juan de Arguijo sobre Dafne⁶².

"A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban:
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían:

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

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

Tenemos en esta recreación dos fuentes posibles: Ovidio y, según apunta el Brocense en su comentario a la obra de Garcilaso⁶³, la canción XXIII de Petrarca (vv. 41-49) que anteriormente hemos visto. Es más marcada la influencia de Ovidio quien, según R. Lapesa "acentuó la habilidad descriptiva de Garcilaso con los alardes técnicos de las *Metamorfosis*"⁶⁴.

⁶⁰ "Las églogas de Garcilaso de la Vega: ensayos de interpretación", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXIV, enero-diciembre, 1988, pp. 5-107; p. 83, donde más adelante continúa: "Garcilaso utiliza los mitos clásicos como vehículos apropiados, eficaces y, por su notoria genealogía clásica, también de oportuna ambigüedad, para expresar su más íntimo sentir después de remodelarlos con ligeros, pero sutiles cambios". Estas afirmaciones se hacen a propósito de la utilización del episodio mitológico en la égloga III, pero son igualmente aplicables a la recreación en el soneto XIII.

⁶¹ R. LAPESA, *Garcilaso: estudios completos*, Madrid, 1985, pp. 184-185; y A. PRIETO, introducción al *Cancionero*, p. 27.

⁶² J. M.^a DE COSSÍO, *op. cit.* p. 95.

⁶³ A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso y sus comentaristas*, Madrid, 1972, p. 268 nota 15.

⁶⁴ *Op. cit.* p. 95.

In frondem crines, in ramos brachia crescunt (v. 550) corresponde a “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 (v. 549) “de áspera corteza se cubrían los tiernos miembros” (vv. 5-6).

Pes modo velox pigris radicibus haeret (v. 551) “los blancos pies en tierra se hincaban, / y en torcidas raíces se volvían” (vv. 7-8).

Sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus (v. 554) aparece recogido en la expresión “los tiernos miembros, *que aún bullendo ‘staban*” (v. 6)⁶⁵.

Hay, sin embargo, elementos que no aparecen en Ovidio:

– El color del cabello de Dafne no se especifica en las *Metamorfosis*, pero Garcilaso, por influencia de Petrarca y la estética del Renacimiento, describe a la ninfa como rubia: “los cabellos que el oro escurecían” (v. 4).

– El “vi” del verso 3, según Herrera⁶⁶ sólo sirve “para sustentar el verso”, sin embargo nos presenta al poeta como espectador de la metamorfosis, ya R. Lapesa había sugerido que podría haberse inspirado en alguna pintura⁶⁷; por su parte, A. Prieto apunta que el soneto, además de estar inspirado por las corrientes estéticas de su época, puede deberse a la contemplación del cuadro *Apolo y Dafne* de Pollaiuolo, expuesto en la actualidad en la National Gallery⁶⁸.

– Tampoco aparecen en Ovidio los dos tercetos finales del soneto donde se nos muestra a Apolo llorando a Dafne convertida en laurel, versos donde se encerraría la fusión mítica del poeta con el dios⁶⁹. M. Barnard opina que deshacerse en llanto por la amada es un motivo frecuente en la poesía de Garcilaso⁷⁰ como podemos ver en las conclusiones de los sonetos XI, XV, XXV y especialmente en la Égloga I, vv. 308-309; “Yo hago con mis ojos / crecer, lloviendo, el fruto miserable”. Pero también es un motivo que encontramos en Petrarca en el soneto CCXXVIII donde el poeta hace crecer llorando el laurel que tiene plantado en el corazón:

*Vomer di pena, con sospir' del fianco,
e'l piover giú dalli occhi un dolce humore
l'addornâr sí, ch'al ciel n'andò l'odore,
qual non so già se d'altre frondi unquanco.*

⁶⁵ Es curioso observar cómo esta sensación de vida bajo la corteza, conseguida con el verbo “bullir”, la retoma PÉREZ DE MOYA en su *Philosophia secreta*, al describir el encuentro de Apolo con la ninfa ya metamorfoseada: “Apolo, aun a la así mudada no cesó de amar; y puesta la mano sobre la corteza, sintiese debajo los *miembros* calientes *bullir*, abrazada y besaba el árbol, aunque aún el árbol huía de ser besado”. Es indudable que debía de conocer el soneto de Garcilaso.

⁶⁶ A. GALLEGRO MORELL, *op. cit.* p. 349, nota: 92.

⁶⁷ “El soneto perpetúa un momento de la metamorfosis con extraordinario poder de representación visual. Es una perfecta descripción parnasiana, acaso inspirada en alguna pintura.” *Op. cit.* p. 158.

⁶⁸ *Cancionero (poesías castellanas completas)*, pp. 27 y 185.

⁶⁹ A. PRIETO, *Op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ *Op. cit.* p. 218.

En la égloga III, escrita en Provenza en 1536, mediante continuas “écfrasis”⁷¹ cuatro ninfas nos relatan con sus bordados otros tantos amores desgraciados: el mito de Orfeo y Euridice (vv. 129-144); la fábula de Apolo y Dafne (vv. 145-178); los amores de Venus y Adonis (vv. 179-192) y, por último, en el bordado de Nise se narra la muerte de la ninfa Elisa a quien lloran sus compañeras y Nemoroso (vv. 193-224), todas tienen en común la muerte repentina de uno de los amantes, pero el último bordado pretende referirse en realidad a la muerte de Isabel Freyre.

El mito de Apolo y Dafne aparece brevemente descrito siguiendo a Ovidio:

“Dínamene no menos artificio
mostraba en la labor que había tejido,
pintando a Apolo en el robuso oficio
de la silvestre caza embebecido,
Mudar presto le hace el ejercicio
la vengativa mano de Cupido,
que hizo a Apolo consumirse en lloro
después que le enclavó con punta d’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, porqu’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 vecer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces s’estendían
los blancos pies y en tierra se hincaban;
llora el amante y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero.”

Vemos el esquema ovidiano distribuido en tres estrofas:

– I.^a estrofa: Apolo cazando y Cupido vengativo con sus flechas de oro para el dios y de plomo para la ninfa⁷².

⁷¹ Sobre la técnica de composición y esquema de esta égloga, cf. R. LAPESA, *op. cit.* pp. 158-166; A.K. PATERSON, “Ecphrasis in Garcilaso’s *Égloga Tercera*”, *Modern Language Review*, LXXII, 1977, pp. 73-92; y S. ZIMIC, “Las Églogas de Garcilaso de la Vega: ensayos de interpretación”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año LXIV, enero-diciembre, 1988, pp. 5-107.

⁷² Fernando de Herrera (A. GALLEGO MOREL, *op. cit.* p. 579, nota 803) en su comentario, explica la diferencia entre las flechas de oro y las de bronce, concluyendo: “Ovidio trata esta opinión con algunos versos en la fábula de Dafnis”. Con una confusión de nombres: Dafne/Dafnis, bastante frecuente según más adelante veremos.

— II.^a estrofa: Dafne huyendo como en Ovidio “con el cabello suelto al viento” (*et levis impulsos retro dabat aura capillos*, v. 530), perseguida por Apolo quien refrena su persecución esperando que ella se detenga.

— III.^a estrofa: la metamorfosis, introducida por ese categórico “Mas a la fin...”, sigue al soneto casi con las mismas palabras y concluyendo también con el llanto del dios:

A propósito de la conclusión en ambos casos, soneto y égloga, M. Barnard ha señalado que marca una notable diferencia entre la actitud de Ovidio ante la fábula y la de Garcilaso pues mientras en el primero Apolo se conforma con la metamorfosis pensando que el laurel ha de ser premio para glorias futuras, Garcilaso se siente cercano a la desesperación que provoca el llanto de Apolo⁷³ en sus dos versiones.

4. En el manuscrito 7.982, *Flores de varia poesía* (f.º 246v), de la Biblioteca Nacional de Madrid, se conserva una estancia anónima con dedicatoria “Estancia de D. D.º d. M.º”, que Giraud fecha hacia el siglo XVI⁷⁴.

En los primeros cuatro versos se expone lo esencial de la fábula: hermosura de Dafne, metamorfosis, castidad y se alude también al perseguidor, aunque no especifica quién es. En la segunda parte, el autor pasa al plano subjetivo, aplica el mito a su situación personal y en él confluyen Dafne y Apolo, pues, siendo perseguidor, se metamorfosea al mismo tiempo.

Hermosa Daphnes tu que convertida
fuiste en verde laurel de casto miedo
por no esperar aquel qu'n la huida
te havía de alcanzar o tarde o cedo;
O tu del vencedor nunca vencida,
Ayudame pues ves que ya no puedo
que siguiendo a Marfira me convierto
en fuego, en yelo, en hombre vivo y muerto.

5. La *Fábula de Dafnes y Apolo* de Gregorio de Silvestre (1520-1569), escrita en ochenta quintillas dobles, sigue en los elementos principales a Ovidio, pero introduce algunas interpolaciones.

Nos presenta al principio de la fábula a los personajes, haciendo un breve resumen del argumento:

De Febo el pecho atrevido
de Dafnes la perfeccion;
la vengança de Cupido,
uno y otro coraçon
disformemente herido.
El duro aborrecimiento
de Dafnes, en el correr,

⁷³ “The Grotesque and the Courtly in Garcilaso’s Apollo and Daphne”, *Romance Review* 72, 1981, p. 268: “Garcilaso is close to the scene of loss and thus lends it his own torment”.

⁷⁴ *Op. cit.* p. 356, Este manuscrito es igual al B.N. Ms. 2.973.

Y de Apolo el seguimiento,
se representan a ser
de esta historia el argumento. (f.º 152r-152v)

Comienza entonces con el episodio de la serpiente Pitón, la disputa con Cupido y la venganza de éste. Continúan los motivos ovidianos: la preocupación de Dafne por la caza, el ruego de su padre Peneo para que se case con la advertencia de que es demasiado bella, el empeño de aquélla por permanecer casta, los sufrimientos de Apolo y la persecución; de nuevo nos aparece Dafne más hermosa en la carrera, mientras el dios le dirige sus súplicas y le explica quién es:

Yr al viento amor lo quiso
los cabellos esparciendo
y la ropa con aviso
ondeando y descubriendo
cebo, al amor de improviso. (f.º 165v)

También la invocación es totalmente ovidiana:

Socórreme padre mío,
si de Dios tienes la suerte
socórreme por quien eres
en aqueste passo fuerte,
y quando mas no pudieres
en otro ser me convierte. (f.º 170r)

Se produce a continuación la metamorfosis que tiene notables influencias de Garcilaso:

Apenas salido avían
las bozes de su tristura,
quando los pies que excedían
a la nieve en la blancura
en rayzes se torcían,
y aquella extraña belleza
del cuerpo donde acabó
su poder naturaleza,
mudarse en tronco se vió,
y cubrirse de corteza.

Aquellos brazos tan bellos
en ramas se convirtieron
y en las hojas los cabellos
que con el sol compitieron
y el triumpho sacaron ellos. (f.º 170r-170v).

En las palabras finales Apolo le da el nombre de laurel y aparte de los honores que le concede en la fábula ovidiana, encontramos una novedad: que

permanezca siempre verde como demostración de la hermosura de la ninfa que hay en su interior:

Tu apariencia, tu frescura
será indicio verdadero
de qual' fue tu hermosura,
y para esto solo quiero
perpetuar tu verdura. (f.º 171r-171v)

No le otorga Apolo la inmunidad al rayo, detalle muy repetido, pero no ovidiano, según ya hemos visto, Sin embargo, Silvestre, hablando de la imagen de Dafne que ha quedado grabada en la muerte del dios, ya había dicho al principio de la fábula:

Beldad y gracia infinita,
en un corazón fiel
es labor que no se quita
como es hoja de laurel
que está contra el rayo escrita. (f.º 161r)

Es probable que no aparezca en las palabras finales del dios porque no aparecía en Ovidio, pero lo incluye en medio de la fábula porque era un detalle generalizado en las recreaciones de este mito.

También es un recurso muy utilizado comparar a Dafne fugitiva con aquellas ninfas con las que hemos visto que tenía parecido. Y así Apolo, mientras la persigue, le pide que no sea como Calisto:

(...) no digan que eres
la hija de Licaón,
ya que naciste tan bella
no la quieras imitar
en ser osca, como ella,
pues que no puedes dexar
de seguirla, en ser estrella. (f.º 166r-166v)

6. Dentro de la *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre, colección de églogas ambientadas en un paisaje poblado de ninfas, dioses y pastores que se lamentan por amores imposibles, la égloga IV, nos presenta a Palemón quien sufre de amor por la ninfa Dafnis del séquito de Diana, amante de la caza y contraria a los sentimientos del pastor. Palemón canta sus penas, mezcladas con breves alusiones a fábulas, con un procedimiento que recuerda al que hemos visto en la égloga III de Garcilaso⁷⁵. En Francisco de la Torre aparecen los siguientes mitos ovidianos: Faetón, las Heliades, y finalmente Dafne:

luego cantó de aquel laurel essento
de aquella Daphnis, la ninfa dura

⁷⁵ Cf. V. CRISTÓBAL, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, 1980, p. 99, señala las influencias de Virgilio, Ovidio y Garcilaso en las ocho églogas que componen la *Bucólica del Tajo*.

cuyo ligero y presto movimiento
de Apolo fue pesada desventura.

En pocas palabras encontramos todos los motivos de la fábula:

Metamorfosis: → “laurel essento”; oposición al amor: → “ninfa dura”; carrera: → “ligero y presto movimiento”.

Se produce aquí la confusión en el nombre de la ninfa, posiblemente por influencia de las églogas de Virgilio, en las que aparece el pastor Dafnis (cuyo nombre proviene del hecho de haber nacido o haber sido encontrado entre laureles), quien comparte con la Dafne ovidiana algunas características como son: su modo de vida en los montes, lejos de los hombres, su afición por la caza, acompañando a Diana, y su extremada belleza ⁷⁶.

7. Alonso Pérez publica en 1563 su *Segunda parte de la Diana*, que es continuación de la *Diana* de Jorge Montemayor y se encuentra dentro de la novela pastoril, uno de los géneros literarios más utilizado durante el Renacimiento. El tema pastoril que hasta ese momento se había limitado a la lírica, tiene su origen en la Antigüedad Clásica, en los modelos de Teócrito y Virgilio, pero es Sannazaro con la publicación a principios del XVI de su *Arcadia*, el que configura el esquema de la novela pastoril ⁷⁷; los protagonistas son pastores que comentan sus problemas amorosos: amores frustrados o no correspondidos; la acción se sitúa generalmente en un lugar ideal donde conviven dioses y hombres. En este género se sitúa la novela de Alonso Pérez y a la vez, inserta en ella, la “Fábula de Pitón, Apolo y Dafne”, cuyo tema se ajustaba muy bien al de las novelas pastoriles. No está concebido como un poema exento, sino que se utiliza nuevamente el tópico de la “écfrasis”, ya que se trata de un relato que uno de los personajes, Parisiles, hace de una historia que vio escrita en un templo.

Las fábulas de Pitón y Dafne aparecen unidas tal como sucedía en las *Metamorfosis* y la narración carece de originalidad ya que sigue fielmente el relato ovidiano llegando a veces a ser casi una traducción en verso, como sucede por ejemplo en los versos en que se describe el enamoramiento de Apolo. Dice Ovidio:

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

dice Alonso Pérez:

“Calidissimo tiene el pecho Apolo,
en amor de esta hembra de la tierra.
Desea el dios gozarla, y luego viene

⁷⁶ Cf. V. CRISTÓBAL, *op. cit.* en el capítulo “Mitología bucólica: leyenda de Dafnis”, pp. 298-439; donde se estudian con detenimiento las fuentes y la leyenda de este “héroe bucólico” y también la confusión de nombres, Dafnis/Dafne, que se encuentra ya en la antigüedad y que se vería posibilitada por la indiferencia genérica de los nombres.

⁷⁷ J. B. AVALLE ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid, 1975, p. 74.

tras el deseo junta la esperanza
 más aquí sus oráculos le engañan.”

La metamorfosis se produce siguiendo las pautas de Ovidio y Garcilaso:

“Apenas puso fin al ruego Dafne
 quand'un temblor pesado ocupó luego
 los miembros delicados de su cuerpo.
 Ciñó corteza dura el blando pecho,
 creció el cabello de oro en hoja verde,
 y en largos ramos los sus cortos brazos,
 el pie que poco antes fue ligero,
 fixo quedó en reyzes inmóviles
 y quedó un mismo lustré en toda ella.
 Apolo en carne amó a esta ninfa
 y agora el mesmo l'ama vuelta en árbol.”

Hay elementos que no aparecen en Ovidio y que son modificaciones de Alonso Pérez:

1. Apolo se da cuenta de que Cupido es el culpable de su amor y le dirige un extenso discurso en el que reconoce el poder de este dios sobre los otros.

2. La descripción de la ninfa, simplemente esbozada en Ovidio, es aquí mucho más detallada con evidentes influencias de la estética renacentista, y tópicos de la belleza femenina:

“Sus cabellos enmienda dan al oro,
 y como a mayor tesoro se 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 azucena.
 La aurora tiene pena viendo aquella:
 sus ojos más que estrella resplandecen;
 sus labios no merecen ser loados,
 mas ser de mi tocados solamente,
 el cuello refulgente nada deve
 al blanco de la nieve, cualquier cosa
 juzgo que la natura por dechado
 nos ha esta dexado de sus obras”.

3. Las palabras finales de Apolo siguen en parte a Ovidio y en parte a Plinio, al mencionar la inmunidad ante el rayo:

“El rayo que no hace diferencia
 de cosa alguna, y todo lo despoja,
 no tocará tu hoja
 guardando una manera de obediencia,
 pondrante en enzinales

por defensión del rayo y su potencia
 por honra de las casas imperiales
 delante te pondrán de sus portales.”

Así pues, como se ve, son escasas las novedades que Alonso Pérez aporta al tratamiento de la fábula, la principal es que siguiendo fielmente a Ovidio introduzca el detalle referente a la inmunidad del laurel ante el rayo, tal vez para explicar las palabras de las *Metamorfosis* (I, vv. 560-563) en los que se dice que el laurel será guardián de la mansión de Augusto y protegerá la corona de encina situada en ambos quicios.

Tras estos ejemplos de apariciones del mito de Dafne en textos literarios españoles hasta el Renacimiento, constatamos lo que ya apuntábamos al principio: que es Ovidio y sus *Metamorfosis* (I, 452-567) la fuente a la que recurren los diferentes autores.

Hemos podido también comprobar que las características con las que Plinio en su *Historia Natural* (XV) define el laurel –árbol siempre verde y al que no hiere el rayo- se reflejan muy a menudo en la tradición posterior pudiendo proceder de Plinio directamente, o bien, a través de la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio.

Tras estas aclaraciones sobre las fuentes, queremos puntualizar nuestra intención es acercarnos al mito como un elemento conscientemente utilizado en la literatura, es decir, el mito: “tecnicizzato –secondo la definizione di Kerényi- e cioè evocato intenzionalmente dall'uomo per conseguire determinati scopi”⁷⁸.

Dos factores propician las diferencias entre los distintos textos en relación con los elementos del mito que nos ocupa, nos referimos aquí a la época y al género en que se produce la recreación. Hemos podido apreciar cómo los autores de época medieval conducen los elementos del mito hacia una utilización moralizadora o racionalizadora del mismo: así en los manuales de esta época y en el Marqués de Santillana. Los autores renacentistas, por su parte, recurren a este mito como ejemplo del concepto del amor renacentista en el que basan sus composiciones; el mito como ejemplo adquiere diferentes niveles, según si se trata de una simple versión o no; así Petrarca es el primero que llega a la identificación entre el personaje poético y el personaje mítico (metáfora), mientras que Garcilaso utiliza el mismo subjetivismo, como podemos apreciar en el último terceto del soneto XIII, sin llegar a la completa “fusión mítica”, estamos así ante el mito como ejemplo (comparación) del amor inaferrable.

Desde estas diferencias, el género también obliga, por su propia estructura y función, a elegir ciertos elementos del mito; Garcilaso, por ejemplo, en su soneto escoge la metamorfosis, el momento más significativo, mientras que

⁷⁸ Furio JESI, *Letteratura e mito*, Turín, 1968, p. 36; quien alude a D. KERÉNYI, “Dal mito genuino al mito tecnicizzato”, *Atti del Colloquio Internazionale su tecnica e casistica*, Roma, 1964, pp. 153-168.

en la égloga hace una utilización más amplia. Las fábulas mitológicas, por ser un género épico como la fuente ovidiana, narran el tema en toda su amplitud, podríamos incluso pensar que el mito se convierte en éstas en un fin en sí mismo.

Por último, si observamos los elementos de literatura como prestigio –de ahí la confusión entre Laura/*lauro* de Petrarca como amada o como coronación del poeta- y pensamos a la vez que toda la literatura necesita modelos ya prestigiados que necesariamente ha de buscar dentro de su propia cultura, podremos intentar encontrar la explicación de esta forma de recurrir al mito y a la Antigüedad Clásica en el Renacimiento, el mito, como hemos dicho, puede llegar a entenderse como un fin en sí mismo. El Renacimiento sustenta el prestigio de sus artes sobre estos elementos, diferenciándose así del *corpus* cultural de la Edad Media, en el que, como hemos visto, el recurso al mito tiene unas funciones bien distintas.