

Apolo y Dafne en el discurso poético del ms. 2973: algunos aspectos lingüísticos y temáticos

M^a José Rodríguez Mosquera

Universidad de Barcelona. Facultad de Filología y Comunicación. Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación. Barcelona, España

rodriguezmosquera@ub.edu

Apollo and Daphne in the poetic discourse of ms. 2973: some linguistic and thematic aspects

Fecha de recepción: 20.01.2021 / Fecha de aceptación: 11.06.2021

Tonos Digital, 41, 2021 (II)

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es aproximarnos, por un lado, el mito de Apolo y de Apolo y Dafne y, por otro, su presencia directa en el manuscrito *Flores de Baria Poesía*. Asimismo, se destaca la importancia del elemento mitológico en los textos del siglo XVI, su función, su léxico y su valor connotativo en el contexto lingüístico.

Palabras clave: Lenguaje connotativo; Lengua poética; Léxico; Apolo y Dafne; *Flores de Baria Poesía*.

ABSTRACT

The objective of this work is to approximate, on the one hand, the myth of Apollo and Apollo and Daphne and, on the other, their direct presence in the *Flores de Baria Poesía* manuscript. Likewise, the importance of the mythological element in the texts of the 16th century, its function, its lexicon and its connotative value in the linguistic context.

Keywords: Connotative language; Poetic language; Lexicon; Apollo and Daphne; *Flores de Baria Poesía*.

1. INTRODUCCIÓN

La mitología y la literaria van unidas desde épocas muy tempranas y sirven de vehículo para dar a conocer la historia de unos seres que se han convertido en fuente inagotable de inspiración para las artes y las letras. Ya desde la cultura helénica el mito ha estado presente en todos los géneros literarios y ha sido un pilar fundamental para los autores del siglo XVI, quienes de manera unitaria, como mera alusión, ejemplo o comparación, o de manera burlesca se sirven de estos personajes de la mitología clásica como materia fundamental o componente ornamental para sus textos, lo que demuestra que el mito es una fuente inagotable de inspiración a lo largo de todas las épocas.

En la Edad de Oro el mito no se emplea solo como mero elemento estético y decorativo de los textos poéticos y teatrales, sino que también tiene la finalidad de expresar el estado anímico del yo lírico, así como la descripción fisionómica y espiritual de la dama y su actitud y conducta, de ahí que los autores recurran, además de a las corrientes italianas, a la cultura griega y romana para reproducir, de manera más o menos literal, un episodio que les sirva para expresar aquello que quieren transmitir. Los escritores de este periodo, tomando como modelo a los clásicos, sobre todo a Virgilio y Ovidio, compusieron obras de teatro, fábulas y versos de carácter mitológico que ponen de manifiesto la cantidad de mitos que han adoptado de la cultura helenoromana y los vastos conocimientos que tuvieron que adquirir para poder entender y comprender las diferentes obras y luego plasmarlos en sus composiciones y adaptarlos a sus intenciones literarias. En palabras de Vicente Cristóbal (2000: 31).¹

(...) el mito clásico ha sido absorbido devotamente por las literaturas europeas y, entre ellas, por la española: por el prestigio de la cultura clásica, los mitos transmitidos en la literatura de Grecia y Roma se han convertido así en mitos de la literatura occidental.

La mitología, por lo tanto, se convierte en un manantial de conocimiento para los autores -tanto para los de primera fila como para los más secundarios-, quienes

¹ Para un estudio teórico y bibliográfico de la influencia de la mitología clásica en la literatura española, véase el artículo de Vicente Cristóbal «Mitología Clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2000, 18, pp. 29-76. Aunque hay una extensa bibliografía sobre esta temática, aquí solo citaremos a modo de ejemplo algunos trabajos que resultan interesantes al respecto: María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975; Rosa Romojaro Montero, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Barcelona, Anthropos, 1998; Juan Antonio López Pérez (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2007; VVAA, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Alcañiz-Madrid, CSIC, 2002-2015, 5 vols.

beben de él para su creación y producción escrita, dotándola, en muchos casos, de un lenguaje poético sutil y refinado. Desde el Renacimiento

los mitos interesarán desde ahora como materia o almacén de una búsqueda perfección formal, al tiempo que como expresión de toda una gama de situaciones en las que el hombre, con sus pasiones, limitaciones y afanes, era el núcleo y el punto de convergencia (Cristóbal, 2000: 36-37).

Según Rosa Romojaro en referencia a la función tópico-erudita del mito afirma que:

Las fórmulas míticas de esta función están basadas en tópicos morfológicos y sintácticos que se repiten como clichés míticos sintagmáticos desde las obras de los mitógrafos clásicos hasta el Barroco, producto de la imitación formal de los modelos literarios (1998: 17).

Además de las funciones puramente literarias, el empleo de los diferentes mitos en los textos posee también una función lingüística: la interpretación connotativa de los nombres propios en el lenguaje poético, ya que la mitología empieza a adquirir en este periodo un valor simbólico que contiene «un significante de nuevas sonoridades rítmicas y un significado de luz y color, que ponía al poeta en contacto con la naturaleza y con una visión distinta de la vida» (Moragón, 1978: 42) y que abre un amplio abanico de significados en el discurso poético para expresar los sentimientos del yo lírico, la idealización de la amada o la creación de metáforas. Incluso, el empleo del lenguaje adquiere valores distintos al puramente etimológico para adaptarse a las necesidades del poeta y así dotar al discurso de mayor expresividad y viveza.

A continuación, centraremos nuestro trabajo en dos partes: por un lado, en el mito de Apolo y Dafne o en el dios Apolo y, por otro lado, en la presencia directa de este en el manuscrito *Flores de Baria Poesía*, publicado en 1577 en México.

2. APOLO Y DAFNE

A través del relato del Libro I de las *Metamorfosis* (vv. 452-567)² de Ovidio es como se ha transmitido el mito de Apolo y Dafne en la literatura española y el que más influencia ha tenido, a pesar de que otros autores hayan tratado sin tanto éxito el mito de la ninfa.³

² Para este trabajo tendremos en cuenta la edición que han llevado a cabo las profesoras Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias en 2003 sobre el texto de las *Metamorfosis* de Ovidio, pp. 215-221.

³ Además de Ovidio, la historia ha sido tratada por otros autores, Partenio de Nicea y Pausanias, cuyos relatos se funden en uno solo: la de Apolo y Dafne y la de esta y Leucipo. Véase al respecto el interesante artículo de M^a Dolores

El mito ovidiano relata cómo Apolo, orgulloso tras su victoria sobre la serpiente Pitón, mantiene un enfrentamiento con Cupido porque lleva unas armas que no le corresponden «"¿Qué tienes tú que ver, niño jugueteón, con las armas de los valientes? (...)"» (Ovidio, 2003, I: 215, vv. 457-458) y le pide que se dedique a encender el fuego de los amores «"(...) Tú date por satisfecho mientras provocas con tu antorcha no sé qué amores y no aspire a las alabanzas que me pertenecen"» (Ovidio, 2003, I: 216, vv. 461-462).

Ante la actitud déspota de Apolo, Cupido le responde en tono amenazante que su arco también lo atravesará a él, y, una vez en el Parnaso, el hijo de Venus saca de su aljaba dos tipos de flechas: una de oro, de punta afilada que provoca el amor, y una de plomo con punta roma que pone en fuga el amor. Dispara y clava a Dafne la de plomo y a Apolo la de oro, creando así sentimientos contradictorios entre los dos porque la bella ninfa huirá de él, mientras que el dios quedará prendado profundamente de ella: «al punto uno ama, la otra huye del nombre del amante feliz» (Ovidio, 2003, I: 216, vv. 474-475).

Desde ese momento Dafne despreciaba a cualquier pretendiente y vivía libre en los bosques, con solo una cinta que sujetaba sus cabellos desordenados. Rehúye del amor y le pide a su padre, igual que hiciera Júpiter con Diana, que le conceda el don de permanecer virgen eternamente «"Permíteme, queridísimo padre, gozar de eterna virginidad: antes le concedió esto a Diana su padre"» (Ovidio, 2003, I: 217, vv. 486-487). Sin embargo, Apolo queda enamorado y siente que su corazón «arde en todo su pecho y alimenta con su esperanza un amor estéril» (Ovidio, 2003, I: 217, vv. 495-497), contempla y admira la hermosura de la ninfa: sus cabellos desaliñados, sus ojos brillantes, su boca, sus dedos, sus manos, sus brazos, sus antebrazos e imagina otras bellezas ocultas; pero ella «más rápida que la ligera brisa» (Ovidio, 2003, I: 217, v. 503) huye sin detenerse ante los ruegos del amante.

Apolo detiene a la ninfa y le explica que él es un dios, que conoce el pasado, el presente y el futuro, que domina el canto y la música, que es un buen lanzador de flechas –aunque reconoce que la de Cupido es la que más heridas le ha provocado–, que ha inventado la medicina y que conoce el poder de las hierbas; pero de nada le sirven sus conocimientos porque no puede curar la herida que le ha causado el Amor: «"(...) ¡ay de mí, pues el amor no puede curarse con hierba alguna y no sirve de nada a su dueño la ciencia que a todos beneficia!"» (Ovidio, 2003, I: 218, vv. 522-524). A

pesar de sus intentos por seguir hablándole a Dafne, esta huye aterrorizada sin dejar que termine sus palabras y en su carrera cada vez se vuelve más hermosa: «el viento desnudaba su cuerpo, los soplos que salían a su encuentro agitaban el vestido que oponía resistencia y una ligera brisa con su empuje le echaba hacia atrás los cabellos, y su hermosura se ve aumentada con la huida» (Ovidio, 2003, I: 219, vv. 527-530).

El joven dios la persigue «ayudado por las alas del amor» (Ovidio, 2003, I: 219, v. 540) con la esperanza de alcanzarla, pero ella, vencida por el cansancio y a punto de ser atrapada por Apolo, le pide ayuda a su padre, el río Peneo: «"¡Ayúdame, padre", exclama "si los ríos tenéis poder divino! ¡Haz desaparecer con un cambio esta figura, con la que he gustado en demasía!"» (Ovidio, 2003, I: 219, vv. 545-547). En cuanto finaliza su ruego, su cuerpo se transforma en fina corteza, sus cabellos se transforman en hojas, sus brazos en ramas, sus veloces pies en estáticas raíces y su cabeza en copa de árbol.

En ese instante de metamorfosis, Apolo apoya su mano en el tronco y siente cómo su pecho tiembla todavía, abraza sus ramas, da besos a la madera que aún lo rechaza y pronuncia unas bellas palabras que otorgan al laurel varios honores:

«"Y, puesto que no puedes ser mi esposa, en verdad serás mi árbol. Siempre te tendrán, laurel, mi cabellera, mi cítara, mi aljaba. Tú acompañarás a los alegres generales, cuando una alegre voz cante el triunfo y el Capitolio contemple largos desfiles. Tú misma como la más leal guardiana de la casa de Augusto estarás en pie ante las puertas y protegerás la encina que está en medio, y, del mismo modo que mi cabeza es la de un joven con los cabellos sin cortar, lleva tú también siempre los honores perpetuos"» (Ovidio, 2003, I: 220-221, vv. 558-565).

Finalmente, tras el breve discurso de Apolo, el laurel agitó la copa como si asintiera con la cabeza.

Por otro lado, aparte del texto de las *Metamorfosis*, que fue el que más predominó, encontramos con frecuencia en los textos del Renacimiento y del Barroco referencias solo a Apolo ejerciendo de pastor, guardando a sus bueyes. Pero un día el dios Hermes, que había inventado la lira, se los roba. En ese instante, Apolo quedó tan maravillado con el instrumento que le cedió sus rebaños al joven a cambio de la lira. Además, Hermes había inventado la flauta y Apolo se la compró por una vara de oro y le enseñó el arte adivinatorio. A partir de este momento, Apolo también quedará representado como el dios de la música y de la poesía en el monte Parnaso y se cree que inspira tanto a los poetas como a los adivinos (Grimal, 1981: 37).

3. EL MITO DE APOLO Y DAFNE EN EL MANUSCRITO 2973

El manuscrito *Flores de Baria Poesía*, primera antología de carácter petrarquista llevada a América desde España o compilada allí, aparece firmado en México en el año 1577 y, actualmente, se conserva en la Biblioteca Nacional de España con signatura 2973, igual que la respectiva copia que llevó a cabo Don Antonio Paz y Melia en el siglo XIX y cuya signatura es 7982.

Tal como aparece en la tabla que figura después del título, el códice está dividido en cinco libros por materias: «lo que se pudo recoger a lo divino», «lo que trata de amores», «lo misivo», «lo de burlas» y «cosas que no pudieron aplicarse a ninguno de los demás libros». De estos cinco libros tan solo se conservan el primero y el segundo, los otros tres nunca llegaron a compilarse o, por el contrario, si se ha hecho, se han perdido. Los dos libros que se conservan suman un total de 400 folios con tamaño 21 X 29: el primero ocupa –siguiendo la numeración del códice 2973– desde el folio 2 hasta el 53 y el segundo desde el 54 hasta el 400. En su interior se conservan un total de 359 composiciones de las cuales 241 aparecen con el nombre de su autor –treinta y un escritores en total– y 118 son anónimas⁴.

Al ahondar en el contenido del manuscrito apreciamos que la temática mitológica está muy presente a lo largo de *Flores de Baria Poesía*, ya sea con función comparativa, con función ejemplificativa, con valor connotativo o como tema argumental –puede aparecer desarrollado completamente o solo parte de él–. A continuación, nos centraremos en la mención directa de Apolo y Dafne en nuestro códice, en el que figuran un total de de cuatro composiciones: 96, 146, 352 y 331, y cuyos autores son, respectivamente, Juan de la Cueva, Fernando de Acuña, Jerónimo de Herrera y Diego de Mendoza⁵.

La composición que se centra en el mito ovidiano propiamente dicho de Apolo y Dafne es la estancia de Diego Hurtado de Mendoza (Anónimo, 1577: folio 370). En este poema (331), cuyo primer verso lee «iHermosa Daphnes, tú que conuertida», el poeta granadino recrea el momento en que la bella ninfa, tras una petición a su padre, el río Peneo, se metamorfosea en laurel porque tiene miedo de que Apolo la

⁴ Para un estudio detallado del códice, véase al respecto la tesis doctoral de M^a José Rodríguez Mosquera titulada *Flores de Baria Poesía (México, 1577). Estudio y análisis del manuscrito*, Universidad de Barcelona, 2013.

⁵ Las composiciones que reproducimos en este trabajo aparecen señaladas por el número y el folio que figura en el manuscrito 2973 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Asimismo, para mantener una mayor fidelidad con el códice original, se mantienen las grafías de este, aunque en algunos casos se recurre a la copia de Paz y Melia (signatura 7982) para suplir los huecos que presenta el original, pero todo lo que se toma de la lectura del estudioso siempre se indica en cursiva para diferenciar el texto original de la copia del siglo XIX. En algunas composiciones aparecen puntos suspensivos porque el manuscrito 2973 ya era ilegible en el siglo XIX para Paz y Melia.

alcance y ella no quiere a ningún pretendiente, solo desea sentirse libre en los bosques:

fuiste en uerde laurel *de casto miedo*
por no esperar a aquel *que* en la huida
te auía de alcançar *o tarde* o çedo!

En estos cuatro versos iniciales queda retratado lo esencial de la fabula: la belleza de la ninfa, su metamorfosis y su perseguidor que, aunque no se explicita su nombre, seguramente, se refiera al dios Apolo.

En los siguientes cuatro y últimos versos, Hurtado de Mendoza pasa a un plano más íntimo, más subjetivo, y aplica el mito del poeta de Sulmona, con leves modificaciones, a su estado personal y en el que confluyen Apolo y Dafne. El yo lírico suplica a la ninfa que le ayude «¡Ó tú, del uençedor nunca uençida, / ayúdame, pues ues que yo *no puedo!*» mientras el perseguidor sigue a la esquiva Marfira (sobrenombre pastoril de Marina de Aragón) y se metamorfosea (en Ovidio la transformación la sufre la hermosa ninfa, no Apolo), como queda reflejado en el último verso antitético: «Que siguiendo a Marfira *me conuierto* / en fuego, en yelo, en hombre *uiuo* y *muerto*».

En las siguientes tres composiciones que figuran en el manuscrito no se recrea el mito completo, o parte de él, de Apolo y Dafne, como sucede en esta estancia de Diego Hurtado de Mendoza, sino que solo se menciona a Apolo y se toman ciertas características suyas para ejemplificar el estado anímico del yo lírico.

La primera composición (96), cuyo primer verso lee «Robó mi alma un coraçón altivo», es una elegía del sevillano Juan de la Cueva (Anónimo, 1577: folios 85-87). En ella refleja cómo el yo lírico sufre la falta de afecto de una dama desdeñosa y fría que rehúsa el amor en todas sus dimensiones «que despreçia el amor con su grandeza / y se yela de uerme en fuego uiuo».

Los constantes ruegos y lamentos del enamorado quedan enfatizados con adjetivos y sustantivos de semántica dura: «dureza», «cruenza», «duro diámante», «armado», «fuego», «alma en fuego», «duro preçepto», «Muerte, prisión, tormento, ansia y fatiga», «oluido, saña, ira, angustia y llanto», «enemiga», «cruel quebranto», «angustia inmortal», «mal sin medio», «congoxa inmensa», «triste canto», «amargo llanto», «enemigo», «tormento», «castigo», «tantos tormentos», «peligrosa guerra», «duro», «yelo armado» o «intractable muro».

El desdén amoroso que sufre el yo lírico causado por la dureza, la crueldad y la falta de piedad y de empatía de su dama, lo llevan a que recurra a elementos

mitológicos para demostrar el dolor y la pena que padece, de ahí que se sienta como un Delio (Apolo) porque su amor es imposible, la dama simboliza el amor frustrado e inalcanzable, como le sucediera al dios con la bella ninfa Dafne. Asimismo, se compara con Orfeo porque no logra con su canto ablandar el fiero y tirano corazón de su amada:

por donde agora estoy tal qual *me veo*:
prouando amargo llanto, un çigno hecho,
un Delio amante, un *doloroso* Orptheo,

El yo poético se siente como un volcán ardiente, su pecho es un huracán de sentimientos, que contrasta con la actitud gélida de la dama que lo deja completamente desolado y apenado:

un Etna ardiente, y un Tipheo mi pecho,
contra un elado Cáucaso que sigo,
que en lágrimas y en fuego me á deshecho,

Finalmente, termina la elegía haciendo hincapié en que él continuará, igual que hiciera Apolo con su música y su poesía, cantando al amor, aunque nunca sea correspondido. Además, aquí Apolo también simboliza la luz del sol, característica propia del dios griego Helio porque este era la personificación del astro rey:

Y el corazón, que *siempre está* seguro
de esquiubeza, *desdén* y yelo *armado*,
hecho a mi *amor un intractable muro*,
de mis *uersos será siempre* cantado,
en quanto *al mundo diere* luz Apollo,
y no fuere de espíritu priuado
este cuerpo mortal, en amar solo.

En la misma línea sigue la siguiente composición (146), una oda de Fernando de Acuña (Anónimo, 1577: folios 135-139) en la que el yo lírico menciona a Apolo para que le otorgue destreza con la cítara, la misma que posee Orfeo (el de Tracia) para que su canto se escuche de un extremo a otro y así poder expresar sus sentimientos y no las hazañas del pasado⁶:

Si Apollo tanta graçia
en mi rústica çítara pusiesse
como en la del de Traçia,
y quando se mouiese
desde el un polo al otro se oyesse,
y a los desiertos fríos

⁶ En este trabajo no profundizaremos en las influencias poéticas de esta composición. Para ello, pueden consultarse los siguientes textos: Gregorio Cabello Porras, «Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la “nueva lengua poética”», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2008, vol. 26, pp. 5-61; Joaquín Pascual Barea, «El epigrama latino de Garcilaso de la Vega a Hernando de Acuña: edición crítica y traducción, autoría y comentario literario», en J. Pascual Barea, J. M. Maestre, L. Charlo Brea, eds., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz-Madrid, Laberinto, 2002, III, 3 pp. 1049-1096; Rusell P. Sebold, «Hernando de Acuña: su poética y su “sabrosa historia del alma”», *Revista de Literatura*, 2006, enero-junio, vol. LXVIII, nº 135, pp. 77-99.

pudiesse dar calor, y refrenasse
el curso de los ríos,
las piedras leuantasse
y tras el dulce canto las lleuasse,
jamás se ocuparía
en claros hechos de la antigua historia;
mas solo cantaríá,
para inmortal memoria
el tiempo de mi pena y de mi gloria.

A partir de estos versos iniciales, el yo lírico se centra en cantar a su amada ausente, Galetea, y nos recrea un paisaje lleno de naturaleza, un locus amoenus perfecto en el que, incluso, el canto de los ruiseñores responden a los pastores: «se cubrían / los prados ante ti de tiernas flores», «y en árboles se oían / cantar mill ruiseñores, / respondiendo en el canto a los pastores», «passando renouauas / al llano la uerdura», «fresca ribera», «monte», «dulçe primauera» o «seluas». El dolor que sufre el yo poético por la ausencia de Galatea «Con ésta ua la *pena* / que siento, Galathea, *en no mirarte*,» también lo vemos reflejado en el del dios Apolo cuando se produce la metamorfosis de Dafne en laurel.

En esta oda, Fernando de Acuña recurre con frecuencia el hipérbaton, aunque, probablemente, el empleo de los verbos al final del oración y del verso podría responder a un intento de aproximar la sintaxis española a la latina, similitud: «pusiesse», «mouiese», «oyesse», «refrenasse», «leuantasse», «lleuasse», «ocuparía», «cantaría», «alegrauan», «inclinauan», «cubrían», «oían», «escuchauas», «renouauas», «gustaua», «hallaua», «uiendo», «muriendo», «passado», «esperado», «deleitaua», «resonaua», «llamaua», «oyendo», «*corriendo*», «*mirarte*», «*buscarte*».

Asimismo, en la elegía de Jerónimo de Herrera (352), cuyo primer verso reza «Suspiros míos, tristes y cansados» (Anónimo, 1577: folios 395-396), apreciamos el sufrimiento y el desasosiego del yo lírico por el amor no correspondido de Melisa, una dama desdeñosa y esquiva que rehúye continuamente de su pretendiente:

Quanto más de mí huye, *más me inflama*
y quanto más da *muerte con su mano*,
a mi dulce Melisa, yo más llamo.

El yo poético recurre a la figura de Apolo, representado en este caso como Helio, dios del sol, para poner de manifiesto su estado anímico, pues aunque este deje iluminado el cielo «Podrá dexar Apollo soberano / la bella lumbre de el roxo Oriente», él nunca verá la luz porque no tiene consuelo ni alivio para su triste y apenado corazón, solo le puede rogar a su amada que le ayude a aminorar el mal que sufre:

Melisa mía, *en quien Amor contenta*

las fuerzas del cansado sufrimiento,
en esta soledad *do Amor augmenta*
el fuego, *remitid al mal que* siento.

Desde el punto de vista léxico, observamos en esta elegía un predominio del vocabulario abstracto que sirve para manifestar el estado de ánimo del poeta y el comportamiento y actitud de la amada, lo que le confiere un tono más triste y melancólico: «Suspiros», «tristes», «cansados», «tierno», «dura», «deshecho», «dulce», «Trocóse», «mudada», «resplandece», «firmamento», «alma», «amor», «cansada», «pena», «llanto», «tormento», «bruma», «importuna», «hórrida», «fría», «esperança», «contento», «compañía», «quiero», «adoro», «amo», «alegría», «inflama», «muerte», «dulçe», «escureçer», «desamparar», «corriente», «razón», «ygnorança», «inútil», «uano», «frágil», «eterno», «consuelo», «oscuro», «uida», «alma», «memoria», «fantasía», «uictoria», «gloria», «despojos», «bien», «passión», «sufrimiento», «soledad», «mal».

En estas tres últimas composiciones, notamos cómo la mitología se emplea como emblema y paradigma del amor no correspondido, imposible y frustrado por la crueldad y frialdad de la dama, pero también como distintivo del éxito literario. Podríamos considerar a las destinatarias de los poemas como auténticas Dafne porque rechazan y dejan sin esperanza alguna al yo poético, que representaría a Apolo cuando el fuego del amor lo consume después de recibir el flechazo de Cupido.

Asimismo, el hecho de que los autores recurran a elementos mitológicos para la creación de sus poesías responde a una función tópico erudita, que están fundamentadas, siguiendo a Romojaro (1998: 17), en tópicos morfológicos y sintácticos que se van repitiendo como estereotipos desde época clásica hasta el siglo XVII como imitación de los prototipos literarios. Así, por ejemplo, en la oda de Fernando de Acuña vemos la nominación mitológica sustitutiva porque acude al mito de Apolo para hacer referencia a un nombre de uso común, el sol, igual que sucede en la elegía de Juan de la Cueva, en ella Apolo es quien da luz –sol- al mundo y Tipheo sustituye a otro fenómeno de la naturaleza, el huracán. Del mismo modo sucede en la elegía de Jerónimo de Herrera, en la que el amanecer aparece personificado en Aurora.

Estas referencias a momentos concretos del día, amanecer o anochecer, responden a perífrasis temporales, es decir, Apolo (Sol) y Aurora (amanecer) pasan a desarrollar una acción mítica en el discurrir del tiempo. Además, en estas composiciones literarias encontramos una recategorización –o mitologización- de un

nombre común abstracto en un nombre propio que personifica el mito, como sucede, por ejemplo, con el término "Fortuna" en Jerónimo de Herrera que pasa de un nombre común abstracto a un nombre propio, la diosa de la suerte: «Trocóse Amor, Fortuna es ya mudada», o, en la misma elegía la palabra "Amor": «Melisa mía, *en quien Amor contenta*», «en esta soledad *do Amor augmenta*».

En los cuatro poemas analizados, queda reflejado, por lo tanto, la frecuencia con la que los poetas de esta época recurren a seres mitológicos y los adaptan, según sus intereses, como tópicos, como elementos comparativos y, sobre todo, como marca de erudición para ofrecer una mayor riqueza expresiva y un carácter más universal.

4. CONCLUSIONES

El empleo de la mitología grecolatina es un semillero inagotable de inspiración para los escritores de todos los tiempos y, en especial, para los poetas de la Edad de Oro. Estos, como hemos podido comprobar, se han servido de los seres mitológicos para recrear parte de la fábula o para expresar su estado anímico tomando una serie de características propias del mito y así utilizarlos en sus composiciones de manera comparativa o como mera función erudita para dotar a los escritos de un tono más cultista.

En este período, como podemos observar, el lenguaje mitológico adquiere también numerosas interpretaciones dentro del discurso. El poeta debe estar familiarizado con los diferentes mitos y sus significados simbólicos con el fin de precisar el elemento lingüístico que sea más adecuado y que le permita o bien reducir la fábula, sin obviar por ello su valor conceptual, o bien presentar el mito como una valoración sémica en el que se apoya, mediante una comparación, el mensaje intencional del poeta (Moragón, 1978: 45).

El mito se convierte, por lo tanto, en un espejo de los sentimientos del yo lírico con su propio lenguaje y donde los nombres pueden llegar a adquirir una nueva connotación poética con su atribución sémica y su ambigüedad (sobre todo, esta connotación se dará en el Barroco). Según Manuel Moragón (1978: 58), «(...) el lenguaje, sobre todo el poético, se ve constantemente forzado a la elasticidad mental del hombre, perdiéndose incluso su valoración etimológica, pero aumentando la expresividad metafórica del discurso».

Los textos en lengua española del siglo XVI son los que demuestran un mayor interés por recobrar el legado de la Antigüedad, de ahí que intenten imitar la literatura de los clásicos y recuperen los mitos como materia culta para acercarlos a los lectores. Un ejemplo de imitación y de éxito de los seres mitológicos de la cultura griega y romana lo tenemos en las composiciones anteriores, en las que autores como Juan de la Cueva, Fernando de Acuña, Jerónimo de Herrera o Diego Hurtado de Mendoza recurren al mito de Apolo o Apolo y Dafne para componer sus poemas, lo que demuestra la importancia y la recepción del mito en el Renacimiento:

En el Renacimiento surgió un nuevo interés por la mitología antigua, percibida como un conjunto de alegorías poéticas de carácter moral, como manifestaciones de sentimientos y pasiones de la personalidad humana en su proceso de emancipación y también como expresión alegórica de verdades religiosas, científicas y filosóficas (Meletinski, 2001: 11).

El mito de Apolo o Apolo y Dafne ha servido de materia literaria para los poetas áureos, ya que, tomando como modelo en la mayoría de casos a Ovidio, han compuesto hermosos poemas, muestra de ello son los que figuran en el código mexicano *Flores de Baria Poesía* en los que se hace referencia explícita al dios Apolo y al mito ovidiano del dios y la ninfa.

5. Bibliografía

Cabello Porras, G. (2008). Las *Varias poesías* (1591) de Hernando de Acuña: de Garcilaso a Boscán. El tránsito del humanismo militar a la «nueva lengua poética». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 26, 5-61.

Castro Jiménez, M^a. D. (1990). Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento. *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, 185-222.

Cristóbal López, V. (2000). Mitología Clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 18, 29-76.

Flores de Baria Poesía. Re / coxida de varios poetas españoles. Divídesse en cinco / Libros como se declara en la tabla que inmediatamente va / aquí scripta. /

Recopilosse en la ciudad de México. Anno / del nacimiento de NRO Salvador Ihucristo de 1577./ Annos. Manuscrito 2973, Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.

_____, Manuscrito 7982 (siglo XIX). Copia de *Flores de Baria Poesía* realizada por Antonio Paz y Melia, Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid.

Grimal, P. (Ed.). (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Recuperado el 6 de mayo, 2020 de <https://atirolimpo.files.wordpress.com/2017/01/pierre-grimal-diccionario-de-la-mitolog3ada-griega-y-romana.pdf> [Versión electrónica].

Lida de Malkiel, M.R. (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel.

López Pérez, J.A. (2007). *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Madrid: Ediciones Clásicas.

Meletinski, E. M., (2001). *El Mito*. Madrid: Akal.

Moragón Maestre, M. (1978). La connotación del mito clásico en el lenguaje poético del Barroco. *ITEM. Revista de Ciencias Humanas*, 3, 41-60.

Ovidio Nasón, P. (2003). *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias. Madrid: Cátedra.

Pascual Barea, J. (2002). El epigrama latino de Garcilaso de la Vega a Hernando de Acuña: edición crítica y traducción, autoría y comentario literario. En J. Pascual Barea, J. M. Maestre, L. Charlo Brea (Eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán* (pp. 1049-1096). Alcañiz-Madrid: Laberinto, III, 3.

Rodríguez Mosquera, M^a. J. (2013). *Flores de Baria Poesía (México, 1577). Estudio y análisis del manuscrito*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Barcelona: Barcelona.

Romjaro Montero, R. (1998). *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*. Barcelona: Anthropos.

Sebold, R. P. (2006). Hernando de Acuña: su poética y su «sabrosa historia del alma». *Revista de Literatura*, 135(68), 77-99.

VVAA (2015). *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Alcañiz-Madrid: CSIC, 5 vols.