



MITO Y POESÍA EN LA EDAD DE ORO

Eduardo Francisco HOPKINS RODRÍGUEZ
Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú)
efhopkins@gmail.com

Recibido: 22 de enero de 2021
Aceptado: 18 de febrero de 2021
<https://doi.org/10.14603/8J2021>

RESUMEN:

Este artículo examina los usos de la mitología en la poesía hispánica del Siglo de Oro, estudiando diversos ejemplos de Garcilaso y Quevedo a la luz de reflexiones sobre mitos de mitógrafos como Pérez de Moya o comentaristas como Fernando de Herrera.

PALABRAS CLAVE:

Mitología; mitografía; poesía del Siglo de Oro.

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

MYTH AND POETRY IN THE SPANISH GOLDEN AGE

ABSTRACT:

This article examines how Golden Age Hispanic writers used mythology, analyzing several examples by poets such as Garcilaso de la Vega and Francisco de Quevedo in the light of opinions by mythographers such as Pérez de Moya and commentators such as Fernando de Herrera.

KEYWORDS:

Mythology; Mythography; Golden Age Poetry.



El uso de alusiones mitológicas aparece desde la Antigüedad en la poesía griega¹. Los casos y los personajes de la poesía homérica constituyen ejemplos y referencias tomados constantemente en consideración por poetas griegos posteriores. Homero, además de emplear las divinidades mayores del Olimpo, presenta vicios y virtudes personificados (envidia, ceguera, discordia, exceso, soberbia, etc.) al servicio de los dioses. La literatura latina continúa la tradición estableciendo nuevas relaciones. En la España de la Edad de Oro el sistema de alusiones mitológicas es fundamental para la construcción y comprensión de significados en la poesía lírica. Pérez de Moya anuncia en la portada de su *Filosofía secreta* (1585) que «es materia muy necesaria para el entendimiento de poetas» (1611).

Debemos observar que los poetas españoles del periodo prefieren, de acuerdo con la tradición humanista, usar el término fábula en lugar de mito. De esta forma, enfatizan el aspecto ficticio de estos relatos, separándolos de las narraciones verdaderas. Un interés particular, al respecto, tiene que ver con la problemática religiosa cristiana. Es un tema de amplia discusión en la cultura europea, generalmente resuelto mediante la armonización de las fábulas con la doctrina cristiana. Frente a esta, los dioses del Olimpo, por ejemplo, no son dioses. Dante en *La divina Comedia*, al separarse de Virgilio en el *Purgatorio*, implícitamente señala la distinción entre lo pagano y lo cristiano (Canto XXX, 49-54). En *Infierno*, había dicho: «al tempo degli dei falsi, e bugiardi» (en tiempo de los dioses falsos y engañosos) (Canto I, 72). Y en *Paraíso* especifica: «le genti antiche, nell'antico errore» (los pueblos antiguos, en el antiguo error) (Canto VIII, 6). Fernando de Herrera, comentando el soneto XVII de Garcilaso de la Vega, puntualiza: «fingieron los antiguos» (*Anotaciones*, pág. 401). Juan de Horozco y Covarrubias, en sus *Emblemas morales* (1591), es insistente en especificar la índole ficticia de las fábulas mitológicas: «las fábulas fingieron» (pág. 34); «averse fingido esta fábula» (pág. 242). Se usa “fingir” para señalar que no es verdad cristiana; de esta manera, se especifica una distancia religiosa y moral con respecto al relato mitológico. Frases de este tipo son comunes en la época. Francisco de Rojas y Guzmán, en la presentación del libro de Baltasar Elisio de Medinilla, *Limpia Concepción de la Virgen Señora Nuestra* (1617), comenta:

Mas ya que hemos tocado en la fábula, será justo advertir, que los poetas no fingieron las mismas cosas porque fueran vanísimos, sino a las ya hechas aumentaron color, y

¹ El presente trabajo es una versión del artículo que expuse en el «Coloquio internacional sobre poesía. Clásicos y barrocos. En torno a la obra, el tiempo y las fuentes clásicas de Baltasar Elisio de Medinilla: homenaje a los 400 años de su muerte», en la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina, el 23 de octubre de 2020.

hermosura, porque su licencia se dilata a traducir la verdad con figuras, y ambages: pero con decoro a la voluntad depravada, que la desprecia y aborrece, si bien descubierta, como insinúa en el principio de su Gofredo el Torquato Taso, porque tales mentiras no consisten en el hecho, sino en el nombre. (sin paginación)

Destacamos en esta declaración el aspecto de mito como ficción, así como las intervenciones de los poetas al adoptar los mitos, transformándolos en cuanto a color y hermosura. Todo lo cual corresponde a lo que Rojas llama “licencia” de poetas, definida como traducción, es decir, traslado. Quevedo las denomina «mentiras tan autorizadas» (*Obras*, Epístola 25, pág. 525), por la profusa erudición que suele acompañarlas.

Otis H. Green, al revisar las discusiones ante la problemática de la presencia de figuras de la mitología pagana en la literatura española desde la Edad Media hasta el Renacimiento, concluye que la mayoría de las opiniones apoyan el ámbito ficcional de las participaciones mitológicas bajo el principio de que “fingir no es mentir”, en el sentido de que lo ficticio oculta verdades y virtudes provechosas (1970: 121-122).

Es muy interesante examinar el léxico que los críticos y poetas del periodo utilizan al referirse a las fábulas. Fernando de Herrera dice “toqué”, “puse”, cuando indica que usó un relato de este tipo. Otros escritores dicen “aplicar”. Herrera consigna «declarar la fábula» (*Anotaciones*, pág. 371) para advertir que procederá a explicarla. Cuando Juan Pérez de Moya examina fábulas de tema mitológico recurre a una variada terminología que permite orientar acerca de su forma de leer y considerar estos relatos. A la manera de Herrera, también propone “declarar la fábula”; otras indicaciones aparecen como: «denótase con esta fábula» (*Filosofía*, pág. 138); «en sentido histórico» (*Filosofía*, pág. 138) (alude a una comprensión literal del relato); «es que...» (*Filosofía*, pág. 152) (es decir, ‘significa que’); «nos amonesta que no seamos curiosos» (*Filosofía*, pág. 153); «desto está clara la aplicación de la fábula» (*Filosofía*, pág. 182); «lo demás que acerca desto dize la fábula que aquí no declaramos, sirve de solo ornato» (*Filosofía*, pág. 223) «fingióse esta fábula» (*Filosofía*, pág. 251); «fábulas para exortar» (*Filosofía*, pág. 468); «podemos colegir desta fábula» (*Filosofía*, pág. 494); «en la narración desta fábula se ponen muchas cosas por hermosura y buena disposición, sin alguna significación» (*Filosofía*, pág. 521). Pérez de Moya sintetiza así las principales funciones de las fábulas en la poesía. Es claro que, principalmente, le interesa la significación; cabe su orientación ejemplarizante y también su intervención como ornato sin mayor significado. El mismo

autor, sobre las fábulas mitológicas, dice: «Mitológica es un habla, que con palabras de admiración significa algún secreto natural, o cuento de historia» (*Filosofía*, pág. 2). En cambio, las fábulas genealógicas son «las que tratan del linaje, o parentesco de los Dioses fingidos de la Gentilidad» (*Filosofía*, pág. 3).

En cuanto a la declaración o interpretación de la fábula, es decir, la problemática de la significación, Pérez de Moya propone cinco modos: «Literal, Alegórico, Anagógico, Tropológico, y Físico, o natural» (*Filosofía*, pág. 4). El sentido literal remite a la letra, a lo narrado o histórico. El sentido alegórico, corresponde a lo moral. El anagógico, concierne a lo Divino. El tropológico, se basa en la analogía. El sentido físico, se refiere a aspectos de la naturaleza (*Filosofía*, pág. 4). Pérez de Moya aclara que en su libro examina solamente los sentidos histórico, físico y moral (*Filosofía*, pág. 5).

Otro término interesante para el léxico crítico en torno a las fábulas mitológicas es “reducir”, como se aprecia en la portada del libro titulado *Las transformaciones de Ovidio: Traduzidas del verso latino, en Tercetos, y Octavas Rimas, Por el Licenciado Viana. En lengua vulgar Castellana. Con el Comento, y Explicación de las Fabulas, reduziendolas a Philosophia natural, y moral, y Astrología, e Historia.* (1589). El poema que dedica el Licenciado Martínez Polo al traductor y comentarista de este libro, especifica el proceso de reducción: «Autor de mil mañanas, y mentiras, / eras, liviano, torpe, deshonesto, / mas Viana te ha dado vida nueva / qual él la sabe dar, pues si te miras, / verdadero estás ya, grave, modesto, / y seguro que nadie se te atreva».

Giovam Battista Strozzi en su discurso «Se sia bene il servirsi delle favole delli antichi», concluye su defensa del uso de las fábulas mitológicas en la poesía enumerando sus funciones artísticas y significativas: «servianci delle favole, e de favolosi non per soggetto principale, ma per framesso, per condimento, per passaggio nelle descrittioni de tempi, nelle comparationi, negl' esempli, per dilettere, per recrear gl'animi, per eccitar maraviglia» (págs. 137-138). En suma, para Strozzi, los objetivos de la incorporación de fábulas en poesía son: la intercalación, el adorno, la referencia temporal, la comparación, el ejemplo, el deleitar, el recrear el ánimo, el maravillar. En su discurso, Strozzi acude con frecuencia a la interpretación alegórica y moral de las fábulas mitológicas, siguiendo la lectura cristiana de las mismas. Con lo cual enfatiza el plano del significado.

La fábula mitológica recibe de parte de Pedro de Peralta y Barnuevo una especial distinción como elemento indispensable de la poesía: «esta es la Lengua que se habla en las eminencias del Parnaso, y en lo mejor de las Montañas del Pindo y

de Helicon» (*Lima*, Prólogo). Para el poeta, importa en las figuras mitológicas su valor simbólico y la condensación de contenidos de diversa complejidad. Resuelto, en la práctica y en la teoría de la poesía, el asunto de la adopción en el contexto cristiano de los dioses paganos mediante su transposición a simbología catequizada, concluye que su uso es norma poética obligada: «hase tenido esta Ley por tan precisa, que a varios se ha multado en el aprecio, por no haberla cumplido en el discurso» (*Lima*, Prólogo).

José María de Cossío, en su libro *Fábulas mitológicas en España*, al considerar que la fábula es un relato, una representación, concluye en que, como tal, puede ser aludida, ir implícita en la materia poética o aparecer como ejemplo (1998: 91).

Rosa Romojaro realiza un amplio examen acerca de las funciones del mito clásico en el periodo. Toma en cuenta las posibilidades denotativas y connotativas del mito, y destaca diversas intenciones en los procesos de *imitatio* y de demostración de erudición. Cabe incluir los usos particulares, las preferencias de cada autor, lo que supone recurrencia temática y simbólica implicando indicios personales, constitución de un paradigma mítico personal o una simbología personal (1998: 11-12). Romojaro distingue diferencias en el tratamiento poético de los mitos clásicos en consonancia con épocas o contextos históricos y culturales. Entre las múltiples funciones del mito propone: función tópico erudita (actúa mediante nominación mitológica sustitutiva, perífrasis, locución sinonímica explicativa, alusión, apelación, mitologización, actualización, hipóstasis simbólica); función comparativa (símil, metáfora, alegoría); función ejemplificativa (estructuras alusivas, a manera de avisos; estructuras emblemáticas, como apoyo doctrinal); función re-creativa o metamítica (re-creación estética, innovación mítico literaria); función burlesca (humor, ironía, parodia, sátira) (1998: 13).

En el ámbito español, el mito no solamente es lo aludido, o es parte del decorado del texto, sino que constituye un sistema de significación. Los significados son el resultado de la identificación, por parte del lector, del mito y sus componentes en el poema. El receptor reconoce y asume las significaciones que la tradición mitográfica ha asignado al mito. Finalmente, se requiere entender la forma en que el mito ha sido incorporado al poema y el campo de los significados específicos del texto poético. Aparte de los usos generalizados que siguen los escritores, corresponde entender tanto la técnica de la inclusión del mito, como la frescura de la interpretación personal que le otorga el poeta. Debe tomarse en cuenta que la alusión mitológica puede ser explícita o encubierta. En ocasiones, se alude de manera enigmática o se oculta la referencia. Sobre este último aspecto, un procedimiento

interesante consiste en la dispersión, acumulación e integración de mitemas procedentes de diferentes mitos. La versión propia de un mito, elaborada en un poema sin pretensión significativa personal, es parte de un reto artístico.

Estudiaremos algunos tipos de incorporación mitológica en la poesía de la Edad de Oro, tomando en cuenta varios factores: totalidad, fragmentación, escena, écfrasis, transposición, proyección, participación (la integración o la incorporación al mito), agregación de referentes míticos, auto mitificación, grados de aproximación o distancia respecto del mito, gestos, motivos, iconografía.

El mito se adopta como totalidad, útil para la comparación del caso o situación del yo lírico, a manera de una formulación para amplificar y proyectar el yo (“soy como...”). Por otro lado, los mitos pueden ser fragmentados en bloques mayores o en unidades mínimas. El fragmento significa por sí mismo o por su relación con el mito al que pertenece. Como parte de la fragmentación del mito, los atributos de los personajes tienen un valor metonímico: Eros (alas, vendas, flechas), Orfeo (poder del canto, gesto, infierno), Ícaro (plumas, cera, caída, sol, mar), Némesis (flechas), Fénix (fuego, cenizas).

En los textos dedicados a la contemplación del mito, este es asumido como un espectáculo o un cuadro representando una escena. Aquí el mito es motivo de observación en su desenvolvimiento, pudiendo elegirse la focalización en una parte del relato apropiada a los objetivos significativos del poema. Cuando el mito se examina como representación o relato de índole pictórica, estamos ante una écfrasis² del mito, tal como ha sido configurado en pinturas, grabados, etc. Es pertinente anotar que no necesariamente el poeta se basa en una representación plástica real, concreta, sino que elabora una descripción o un relato a partir de su propia imaginación, basándose en lecturas, etc. Este diseño puede aparecer incorporado dentro del poema, luego se procede a desenvolver su respectiva écfrasis. Es lo que pone en ejecución Garcilaso de la Vega en la «Égloga III» (*Poesía*, versos 105 y siguientes), en el pasaje de las ninfas que pintan y tejen en sus telas relatos mitológicos de amor. Garcilaso destaca la índole pictórica de su modelo mediante los verbos “figurar” y “pintar”:

² James Heffernan explica la écfrasis como «representación verbal de la representación visual» (1993: 3, 4). Entre texto e imagen interviene una serie de mediaciones. Al respecto, Ruth Webb propone que «all descriptions [...] are mirrors that must in some way “distort” their subjects. At the same time, by the very act of selecting, ordering, and presenting material they can act as a sort of commentary on their subjects» (1999: 61).

Estaba figurada la hermosa
 Eurídice, en el blanco pie mordida
 de la pequeña sierpe ponzoñosa,
 entre la hierba y flores escondida;
 descolorida estaba como rosa
 que ha sido fuera de sazón cogida,
 y el ánima, los ojos ya volviendo,
 de su hermosa carne despidiendo.

Figurado se vía estensamente
 el osado marido que bajaba
 al triste reino de la oscura gente,
 y la mujer perdida recobraba;
 y cómo después desto él, impaciente
 por miralla de nuevo, la tornaba
 a perder otra vez, y del tirano
 se queja al monte solitario en vano. (*Poesía*, vv. 129-144)

La lírica se sirve de múltiples formas de transposición, entre las cuales la proyección del yo lírico en el mito constituye una figura fundamental. El sujeto busca la participación, la integración o la incorporación al mito. En ocasiones, es solo un intento, un deseo. Otra modalidad de transposición consiste en la mitificación del caso mediante la integración de componentes o partículas de mitos, más allá de mitos específicos completos o totales. La auto mitificación del yo lírico puede darse con relación a mitos conocidos, de funcionalidad genérica compartida por otros poetas, o con relación a mitos a los que está vinculado de forma más personal. Cuando la transposición va del mito hacia el yo lírico, se produce composiciones de gran intensidad.

El sistema de la alusión al mito o a mitos es una forma de cultismo que remite a convenciones y tradiciones. Aquí cabe el mito como parte del ornato del poema. En sentido más profundo, la alusión produce una amplificación del significado del suceso en el texto, generando resonancias que enriquecen lo poético.

Las gradaciones de aproximación y de distancia con respecto al mito son importantes. El enunciador lírico pone en práctica su mayor o menor cercanía o alejamiento frente al mito.

Es recomendable analizar el método usado en cada poema: paralelismo; mitificación (como proceso); función metafórica, ejemplar o proyectiva; acumulación de referencias mitológicas; representación mítica; perífrasis mitológica; inversión del mito; ocultamiento, dispersión de componentes mitológicos.

Examinaremos, a continuación, algunos poemas de Garcilaso de la Vega y de Francisco de Quevedo con el objetivo de mostrar específicamente cómo operan en cada texto los procesos involucrados con relación a la materia mitológica. Lo usual en la poesía de la Edad de Oro es la simple alusión nominal, comparativa o metafórica, (Dafne, Apolo, Orfeo, Leteo, Marte, Venus, Fénix, etc.). Más importante es la configuración compleja que el mito adquiere para la construcción de significados de gran densidad, intención que va más allá de una simple alusión. Los poemas que analizaremos pertenecen a este grupo. En ciertos casos, se involucra un solo mito. Otras composiciones integran varias unidades míticas. Particularmente, es interesante con respecto a los procesos de significación apreciar la distancia involucrada en el poema con relación al mito, así como la gestualidad específica del relato mítico aludida. Igualmente productivo resulta examinar la fragmentación del mito y la seriación correspondiente en la que se ve involucrado. En los textos elegidos predomina la temática amorosa, lo que determina la selección, la combinación y la significación de los materiales.

En primer lugar, analizaremos producciones de Garcilaso de la Vega.

Garcilaso de la Vega. Soneto XI

Hermosas ninfas, que en el río metidas
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;

ahora estéis labrando embebecidas
o tejiendo las telas delicadas;
ahora unas con otras apartadas,
contándoos los amores y las vidas;

dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando;

que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá de espacio consolarme. (*Poesía*, págs. 185-186)

Garcilaso escenifica brevemente el mito pastoril de las ninfas que habitan bajo el agua contando historias de amor, mientras realizan sus labores. El poeta

desarrolla el tópico de la invocación a las ninfas sumergidas cuando el sujeto lírico solicita ser escuchado desde la orilla, o pide ser consolado estando bajo el agua entre las ninfas. Un detalle tradicional en este tópico consiste en el gesto solicitado a las ninfas de levantar la cabeza para ser mirado y escuchado. El elemento acuático sirve de conexión en “lástima”, aludiendo a las lágrimas de ellas, y en la transformación del amante en lágrimas acompañando a las ninfas en su mundo. El deseo de morir anuncia la incorporación del yo poético al espacio acuático del mito en que las jóvenes intercambian sucesos de amor, añadiendo, de esta manera, un nuevo caso de amor a sus historias. La distancia mítica ha sido eliminada progresivamente.

Soneto XIII

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 aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

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

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba! (*Poesía*, pág. 187)

En este soneto, el yo poético contempla (“vi”) desde una distancia mínima una escena mitológica de metamorfosis. El poeta no da indicios de visualización de una obra pictórica, como sí lo hacía en sus écfrasis de la «Égloga III». Se evita narrar la historia completa, el poema se concentra en el momento de la transformación de la ninfa, que es el motivo generalmente atendido en literatura y arte. El yo lírico no interviene en la escena, pero sí extrae una dolorosa lección: las culpas y penas de amor («la causa de tal daño», «la causa y la razón») incrementan la pasión. El gesto del llanto de Apolo ante Dafne transformada es otro motivo fundamental para la significación de la obra. Observando a Apolo, el yo se reconoce a sí mismo, y en

Dafne descubre a la persona amada. Precisamente, es la monstruosa metamorfosis de su dama, por culpa del yo poético, lo que el sujeto lírico contempla y lamenta. Esta es la mutación que interesa. Es el momento de eliminación de la distancia mítica.

Canción Quinta (Oda a «La flor de Gnido»)

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento;
y en ásperas montañas
con el süave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese,
y al son confusamente los trajese;
no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido;
ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados.
Mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspereza de que estás armada;
y cómo por ti sola
y por tu gran valor y hermosura
convertido en viola,
llora su desventura
el miserable amante en su figura.
Hablo de aquel cativo,
de quien tener se debe más cuidado,
que está muriendo vivo,
al remo condenado,
en la concha de Venus amarrado.

Por ti, como solía,
del áspero caballo no corrige
la furia y gallardía,
ni con freno la rige,
ni con vivas espuelas ya le aflige.
Por ti con diestra mano
no revuelve la espada presurosa,
y en el dudoso llano
huye la polvorosa
palestra como sierpe ponzoñosa.
Por ti su blanda musa,
en lugar de la cítara sonante,
tristes querellas usa,
que con llanto abundante
hacen bañar el rostro del amante.
Por ti, el mayor amigo
le es importuno, grave y enojoso;
yo puedo ser testigo,
que ya del peligroso
nafragio fui su puerto y su reposo.
Y agora en tal manera
vence el dolor a la razón perdida,
que ponzoñosa fiera
nunca fue aborrecida
tanto como yo dél, ni tan temida.
No fuiste tú engendada
ni producida de la dura tierra;
no debe ser notada
que ingratamente yerra
quien todo el otro error de sí destierra.
Hágate temerosa
el caso de Anajérete, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepintió muy tarde;
y así su alma con su mármol arde.
Estábase alegrando
del mal ajeno el pecho empedernido,
cuando abajo mirando,
el cuerpo muerto vido
del miserable amante allí tendido.
Y al cuello el lazo atado,
con que desenlazó de la cadena
el corazón cuitado,

que con su breve pena
 compró la eterna punición ajena.
 Sintió allí convertirse
 en piedad amorosa el aspereza.
 ¡Oh tarde arrepentirse!
 ¡Oh última terneza!
 ¿Cómo te sucedió mayor dureza?
 Los ojos se enclavaron
 en el tendido cuerpo que allí vieron,
 los huesos se tornaron
 más duros y crecieron,
 y en sí toda la carne convirtieron;
 las entrañas heladas
 tornaron poco a poco en piedra dura;
 por las venas cuitadas
 la sangre su figura
 iba desconociendo y su natura;
 hasta que, finalmente,
 en duro mármol vuelta y transformada,
 hizo de sí la gente
 no tan maravillada
 cuanto de aquella ingratitud vengada.
 No quieras tú, señora,
 de Némesis airada las saetas
 probar, por Dios, agora;
 baste que tus perfetas
 obras y hermosura a los poetas
 den inmortal materia,
 sin que también en verso lamentable
 celebren la miseria
 d'algún caso notable
 que por ti pase triste y miserable. (*Poesía*, págs. 174-178)

Garcilaso acude a la convergencia de mitos, tanto de forma genérica, como bajo una amplificación particular. Las distancias respecto de los mitos varían en este poema, yendo desde la alusión hasta la escenificación. La canción plantea como argumento inicial que, si el yo poético tuviera el poder de la música de Orfeo sobre las fuerzas de la naturaleza, no cantaría sobre la guerra (Marte), sino sobre la fiereza de la dama con el objetivo de aplacarla en favor del amigo enamorado. La concha de Venus es un motivo asociado ahora a una emblemática nave-prisión para un galeote de amor. El relato de Anajérete e Ifis, un caso de tardío arrepentimiento de la amada

indiferente, castigada mediante una metamorfosis del cuerpo en mármol, sirve de advertencia dirigida a la destinataria del poema («Hágate temerosa»). No se cuenta toda la historia, pero sí se expone detalladamente el proceso de transformación de la figura femenina, intensificando, de esta forma, la admonición. Garcilaso prolonga la duración del gesto final de Anajérete mirando desde su ventana para siempre el cuerpo de Ifis, quien se había ahorcado ante su puerta («abajo mirando», «los ojos se enclavaron / en el tendido cuerpo que allí vieron»). Aquí resalta la proximidad de la escena mitológica. El soneto culmina avisando que Némesis («no quieras tú, señora, / de Némesis airada las saetas probar») podría transformar también a la dama en otro paradigma poético de “aspereza” culpable, condenándola, como a Anajérete, a «eterna punición» lírica.

Veremos, ahora, algunos métodos de utilización de mitos en dos sonetos de Francisco de Quevedo:

A todas partes que me vuelvo veo
las amenazas de la llama ardiente,
y en cualquiera lugar tengo presente
tormento esquivo y burlador deseo.

La vida es mi prisión, y no lo creo;
y al son del hierro, que perpetuamente
pesado arrastro, y humedezco ausente,
dentro en mí propio pruebo a ser Orfeo.

Hay en mi corazón furias y penas;
en él es el amor fuego y tirano,
y yo padezco en mí la culpa mía.

¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas,
pues, del castigo de enemiga mano,
no es precio, ni rescate l'armonía. (*Poesía*, N° 297)

Observamos asociaciones muy personales con el mito de Orfeo en el momento del gesto de voltear a la salida del Hades para ver a Eurídice («me vuelvo / veo las amenazas de la llama ardiente»). Probar a «ser Orfeo», significa tratar de rescatarse a sí mismo de su infierno de amor, ordenado y presidido por Eros, mediante la poesía («l'armonía»). Pero esto no da resultado, lo que constituye una hipérbole sobre la fuerza superior de Eros, dado el poder extraordinario que se atribuye a la música de Orfeo. El texto manifiesta una reducción de la distancia mítica

en favor de la interiorización del mito de Orfeo. La frase «Castigo de enemiga mano», alude a Eros, «fuego y tirano». El yo poético no puede escapar del acoso del amor. El arte no consuela ni protege. Eros vence a Orfeo, lo expulsa y se apodera del sujeto. Se suprime, de esta manera, toda distancia.

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado. (*Poesía*, N° 472)

Aquí la presencia del mito de Leteo está semioculta, repartida en varios motivos indicados en «no, ... en la ribera, / dejará la memoria», «nadar sabe mi llama la agua fría»³. El mito de Hero y Leandro sostiene, por oposición, la orgullosa afirmación del yo poético en «nadar sabe mi llama la agua fría», frente al no saber, no poder nadar de la llama de la pasión en Leandro. Igualmente, se evoca, esta vez nítidamente, a Eros en el verso «Alma a quien todo un Dios prisión ha sido». Mucho más recóndita, (no detectada por la crítica para este famoso poema de Quevedo⁴), acumulada en fragmentos dispersos y en serie, es la remisión al ave Fénix (ardía,

³ En el soneto «Si hija de mi amor mi muerte fuese» (*Poesía*, N. 460), esta vinculación con Leteo surge explícita: «De esotra parte de la muerte dura, / vivirán en mi sombra mis cuidados, / y más allá del Lethe mi memoria».

⁴ Antonio Ramajo Caño, en 1993, apuntaba en esta dirección, sin desarrollar su idea: «nos preguntamos si en la expresión feliz *polvo enamorado*, en la que se cifra la unión de la muerte (*polvo*) y el triunfo de la vida *post-mortem* (*enamorado*) no se encuentra un sutilísimo recuerdo del mito del ave Fénix, resucitadora en sus cenizas, como el amado resucita, por el calor de la llama amorosa, en las suyas» (1993: 328). Con respecto a este soneto, el tema del Fénix no se toma en cuenta en el amplio estudio de Antonio Gargano dedicado al Ave Fénix en Quevedo: «“Animales soñados”: Quevedo y el ave fénix», publicado en 2015.

llama, fuego, ardido, ceniza, polvo) que sustenta la permanente renovación del voto amoroso en el poema. «Desatar» es un verbo que usa con frecuencia Quevedo, generalmente formando sintagma con ceniza o cenizas⁵. El Soneto «Arder sin voz de estrépito doliente» (*Poesía*, N° 322) trae el verso «¿Y ordenas, Floris, que en tu llama ardiente / quede en muda ceniza desatado / mi corazón sensible y animado, / víctima de tus aras obediente?». (*Poesía*, 452). En metáfora de Góngora, desatar describe una mariposa quemándose: «Mariposa en cenizas desatada» (*Soledad I*, 89). Estamos ante una imagen frecuente en la poesía de la Edad de Oro (Trueblood, 1977; Cabello, 1990, 1991). La idea de retorno del mundo de la muerte hacia la vida concierne al mito de Orfeo, aunque, en esta oportunidad, en versión inversa: la amada, o Eurídice, permanece en la vida, y Orfeo (el amante) en el infierno, no la olvida, pese al Leteo. En todos los casos, estos mitos son parte de una serie de imposibles que el yo poético declara superar gracias a la intensidad del amor. Observamos en el poema la anulación de la distancia mítica: el yo es Orfeo derrotando al Leteo.

Concluimos esta exposición resaltando la importancia del análisis de las formas de elaboración de relaciones mitológicas complejas en textos poéticos, en tanto son parte constitutiva de los sistemas de significación y de composición artística.

⁵ Sandra Romano Martín establece la conexión de «desatar esta alma mía» en Quevedo con «animam...resolveret» en la *Eneida* de Virgilio (IV, 693-5), 1994: 81.

OBRAS CITADAS

- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, Testo Critico della Società Dantesca Italiana, Milano, Ulrico Hoepli Editore-Libraio, 1955.
- CABELLO PORRAS, Gregorio, «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí» (Primera parte), *Estudios Humanísticos. Filología*, 12, 1990, págs. 255-278.
- , «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí» (Segunda parte), *Estudios Humanísticos. Filología*, 13, 1991, págs. 57-76.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998.
- GARGANO, Antonio, «“Animales soñados”: Quevedo y el ave fénix», *La Perinola*, 19, 2015, págs. 15-50. [Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/324062173.pdf> (Consulta: 10 de enero de 2021).]
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016.
- GREEN, Otis H., «Fingen los poetas - Notes on the Spanish Attitude toward Pagan Mythology», en *The Literary Mind of Medieval & Renaissance Spain*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970, págs. 113-123.
- HEFFERNANN, James A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1591.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de, *Lima Fundada o Conquista del Perú*, Lima, Imprenta de Francisco Sobrino y Bados, 1732.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, Alcalá de Henares, Andrés Sánchez, 1611.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras*, Tomo Segundo, Madrid, M. Rivadeneyra, 1859.
- , *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

- RAMAJO CAÑO, Antonio, «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los siglos de oro», *Revista de Filología Española*, Tomo 73, Fasc. 3-4, 1993, págs. 313-328.
- ROJAS Y GUZMÁN, Francisco de, (Introducción), en Baltasar Elisio de Medinilla, *Limpia Concepción de la Virgen Señora Nuestra*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617, (sin paginación).
- ROMANO MARTÍN, Sandra, «Notas sobre la influencia de la *Eneida* en algunos sonetos de Quevedo», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Latinos*, 7, 1994, págs. 75-86.
- ROMOJARO, Rosa, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- STROZZI, Giovam Batista, «Se sia bene il servirsi delle favole delli antichi» (1588), en *Orazioni et altre prose del signor Giovam Batista Di Lorenzo Strozzi*, Roma, Nella Stampa di Lodovico Grignani, 1635, págs. 126-138.
- SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro, *Las transformaciones de Ovidio: Traduzidas del verso latino, en Tercetos, y Octavas Rimas, Por el Licenciado Viana. En lengua vulgar Castellana. Con el Comento, y Explicación de las Fábulas, reduziéndolas a Philosophia natural, y moral, y Astrología, e Historia*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589.
- TRUEBLOOD, Alan S., «La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro», en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Maxime Chevalier, et al., Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977, págs. 829-837.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 2008.
- WEBB, Ruth, «The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings», *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, págs. 59-74.