

EL TEMA DE APOLO Y DAFNE EN GARCILASO DE LA VEGA: PARALELOS PICTÓRICOS

Francisco Javier Escobar Borrego
Universidad de Sevilla

This paper explores the parallels between Garcilaso de la Vega's poetry and several Italian paintings of Apollo and Daphne. Those paintings by members of Marcantonio Raimondi's famous school were widely known at the time of Garcilaso's Neapolitan phase. One of Antonio Veneziano's engravings bears resemblance to Garcilaso's famous XIIIth. sonnet ("A Dafne ya los brazos le crecían"); similarly some of the Master of the Dice's engravings may be compared to the nymph Dynamene's tapestry in Eclogue III, 145-168.

Entre los mitos que recibieron un especial tratamiento por parte de Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536) se encuentra, como se sabe, el de Apolo y Dafne.¹ Dicha fábula, desarrollada ampliamente por Ovidio en su *met.* 1, 425-567,² proporciona la materia argumental del conocido soneto

¹ Sobre la pervivencia de este mito en la poesía garcilasiana, véase: J. Neira, "Quevedo y Garcilaso: dos actitudes ante el mito clásico", *Cuadernos del Norte*, 1 (1980), 5-10; J. Cammarata, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Madrid, Porrúa, 1983, 56; J. Álvarez Barrientos, "Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario", *Revista de Literatura*, 46 (1984), pp. 57-72; S. Guillou-Varga, *Mythes, Mythographies et Poésie Lyrique au Siècle d'Or Espagnol*, París, Atelier National, 1986, 400-404; M.ª D. Castro Jiménez, "Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento", *Cuadernos de Filología Clásica*, 24 (1990), 212 ss.; E. Artigas Álvarez, "Dafne: la Metamorfosis de Ovidio en Garcilaso", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, ed. de J. M.ª Maestre Maestre y J. Pascual Barea, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, I, 295-304; e I. Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos, 1997, 130 ss y 158 ss.

² Además de Ovidio, otros autores de la Antigüedad trataron la leyenda. Entre ellos: Partenio de Nicea, *Περὶ ἐρωτικῶν παθημάτων*, XV; Estacio, *Thebais*, 4, 289-290 y *Silvae*, 1, 2, 130-131; o Luciano, *De saltatione*, 47-48 y *Dialogi deorum*, II, 20, XV y XVI. Un recorrido por estas fuentes ofrece M.ª D. Castro Jiménez, "Presencia de un mito ovidiano ...", *cit.* 186 ss.

XIII (“A Dafne ya los brazos le crecían”) y de las tres octavas de la *Égloga* III (vv. 145-168), en las que la ninfa Dinámene teje un tapiz representando la desdichada historia de los dos protagonistas.³ Ambos textos presentan un estrecho vínculo tanto por su naturaleza de *ἔκφρασις*⁴ como por una similitud de motivos asociados al mito, por ejemplo, la transformación de Dafne en laurel. Además, la datación de estas piezas se remonta en ambos casos al período napolitano de Garcilaso, entre 1532-1536, con cierta inclinación por parte de los estudiosos hacia los años 1535-6.⁵

Más allá de la indiscutible filiación ovidiana, la identificación de las fuentes literarias de estas piezas no ha estado exenta de debate por parte de la crítica.⁶ Por otro lado, los diversos indicios de *ἔκφρασις* han hecho

³ Estas piezas pueden leerse en la edición de B. Morros (por la que citaremos): Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, 231-232 y 28-29, respectivamente.

⁴ Según está documentado en los προγράμματα, la *ἔκφρασις* era en la Antigüedad cualquier tipo de descripción. Aquí (y en lo sucesivo) nos valemos del término en el sentido *lato* de descripción de una obra artística; *vid.* E. L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge / Massachusetts, Harvard University Press, 1979. En cuanto a la función de la *ἔκφρασις* en la *Égloga* III garcilasiana, véase: A. K. G. Paterson, “*Ékphrasis* in Garcilaso’s *Égloga tercera*”, *Modern Language Review*, 72 (1977), 73-92.

⁵ R. Lapesa, por ejemplo, fecha el soneto XIII en “el período final del arte garcilasiano” en relación con *Ég.* III, 153-168; *cf.* *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985, ed. corr. y aum., 186. A. Prieto, por su parte, viene a compartir esta hipótesis situándolo junto a otras recreaciones míticas como el soneto XI; véase su edición de Garcilaso, *Poesías completas*, Barcelona, Planeta, 1984, 168. También B. Morros, sin proponer ninguna fecha en concreto, afirma que el soneto pertenece al período napolitano (*ed. cit.* 28). En cuanto a la *Égloga* III, la crítica, en general, se inclina a pensar que fue compuesta durante una campaña militar, concretamente, en la expedición a Provenza, iniciada en el verano de 1536 (un estado de la cuestión ofrece B. Morros, *ed. cit.* 512 ss.). E. Mele, en cambio, sin aducir argumentos, sitúa la *égloga* entre 1532-1534; *vid.* “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”, *Bulletin Hispanique*, 25 (1923) 364.

⁶ Se acepta de forma casi unánime la huella del relato ovidiano, pero existen también otras hipótesis. Ya el Brocense, en sus *Anotaciones* (1574), señala cómo presuntamente Garcilaso imita en el soneto XIII a Petrarca en su *Canzoniere*, XXIII, 41-60 (aunque sería más exacto decir 38-49); *cf.* *Garcilaso de la Vega y sus Comentaristas*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, 268. B. Morros, por su parte (*ed. cit.* 390), ve en los tercetos de dicho soneto varias reminiscencias de Sannazaro: “Far potess’io vivace or questa pianta / con le lagrime mie ...” (*Rime*, I, 25-26). En cambio, M.ª D. Castro Jiménez señala la influencia del soneto CCXXVIII de Petrarca (vv. 5-8) en el que el poeta, al llorar, hace crecer el laurel; *vid.* “Presencia de un mito ovidiano ...”, *cit.* 301. En cuanto al tapiz de Dinámene, el propio Brocense en sus *Anotaciones* señala la deuda del texto garcilasiano para con el de las *Metamorfosis*; *vid.* *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas ... cit.* 275. Un análisis de la pervivencia del relato ovidiano en dicho pasaje ofrece E. Artigas Álvarez (*vid.* “Dafne: la *Metamorfosis* de Ovidio en Garcilaso”, *cit.*).

pensar a algunos estudiosos en la más que probable existencia de una fuente gráfica.⁷ Siguiendo esta línea de indagación, proponemos en estas páginas varios paralelos pictóricos para tales composiciones que vienen a coincidir en su difusión con los años del período napolitano de Garcilaso.

Como bien se sabe, la pervivencia y recepción de las fábulas mitológicas durante el Renacimiento se produjo gracias a diversos cauces de transmisión.⁸ Por una parte, la continua edición de textos clásicos (con frecuencia ilustrados, como en el caso de Ovidio)⁹ y las diversas traducciones que de ellos se hicieron colmaban las apetencias de lectores eruditos y romancistas. Además, gozaban de gran acogida los conocidos tratados mitográficos como la *Genealogia Deorum* de Boccaccio (1350-1375), el *De Deis Gentium* de Lilio Gregorio Girardo (Basilea, 1548) o los *Mythologiae sive explicationum fabularum Libri Decem* de Natale Conti (Venecia, 1551).¹⁰ Pero también los temas mitológicos suponían una rica y atractiva fuente de inspiración para los artistas plásticos del XVI. Además, la materia mitológica, que experimentaba una mayor divulgación mediante este

⁷ Así lo afirman, aunque sin aducir ninguna fuente pictórica para el soneto, R. Lapesa (*La trayectoria poética ... cit.* 158), E. L. Rivers (Garcilaso, *Obras completas con comentario*, Madrid, Castalia, 1981, 101, n. 3), J. F. Alcina (Garcilaso de la Vega, *Poesía completa*, Madrid, Austral, 89, n. 3) y B. Morros (*ed. cit.* 28, n. 3). A. Prieto señala la relación del soneto con el cuadro *Apolo y Dafne* (1475) del florentino Antonio de Pollaiuolo que se encontraba en Florencia y hoy en la National Gallery; cf. Garcilaso de la Vega, *Cancionero (Poesías castellanas completas)*, Barcelona, Bruguera, 1982, 168. J. Álvarez Barrientos, por su parte, sugiere también la posibilidad de que Garcilaso conociera una xilografía de Durero o de algún discípulo sobre el mismo tema; *vid.* "Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo ...", *cit.* 61, n. 12. Para las octavas referidas a Dinámene no se ha propuesto hasta ahora, que sepamos, ninguna fuente pictórica concreta. Si lo hizo, en cambio, A. Porqueras Mayo pero para el pasaje de Nise; cf. "La ninfa degollada de Garcilaso (Égloga III, 225-232)", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, 1970, 715-724. Dicha hipótesis, basada en un cuadro de Pietro de Cósimo (h. 1462-h. 1521) sobre el mito ovidiano de Céfalo y Procris, fue rebatida por A. Blecua, *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Ínsula, 1970, 174-176.

⁸ Entre la abundante bibliografía sobre el tema destacamos: J. Seznec, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983; R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1995, 27 ss.; J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996; y E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1998, ed. corr. y aum.

⁹ Hemos consultado dos ediciones ilustradas del texto latino ovidiano en la Biblioteca General Universitaria de Sevilla: una de 1510 (Mediolani, sign. 189 / 127) y otra de 1527 (Lugduni, sign. 34 / 184). En ambos casos, el número de ilustraciones es escaso y ninguna de ellas corresponde al mito de Apolo y Dafne.

¹⁰ Para estos tratados mitográficos, cf. M.^a C. Álvarez Morán y R. M.^a Iglesias Montiel, "Los manuales mitológicos del Renacimiento", *Auster*, 3 (1998) 83-98. M.^a D. Castro Jiménez, por su parte, realiza un recorrido por los principales compedios medievales y modernos que abordan el mito de Apolo y Dafne; *vid.* "Presencia de un mito ovidiano ...", *cit.* 198 ss.

cauce, se prestaba a una colaboración interdisciplinar: poesía, pintura y grabado.

Un curioso ejemplo de tal proceder lo proporcionan, sin duda, los ciclos de grabados italianos realizados a partir de bocetos o pinturas y que solían incorporar en la parte inferior de cada uno de ellos una octava explicativa, normalmente de un poeta anónimo. Recientemente hemos tenido ocasión de estudiar uno de esos ciclos, en concreto, el de la *Fábula de Psique* (ca. 1532, Roma, Antonio Martínez de Salamanca). Se trata de una serie de treinta y dos grabados calcográficos llevado a cabo por Benedetto Verino (conocido también como el *Maestro del Dado*) y Agostino Veneziano a partir de unas pinturas del flamenco Michele Coxie (1499-1592).¹¹ Dicho ciclo constituye la fuente poético-pictórica de diversos poemas en España y Francia sobre el tema, entre ellos, la *Historia de Psique, traducida* del sevillano Gutierre de Cetina (h. 1517-h. 1557).¹² Precisamente, nos interesan estos dos grabadores italianos como artífices de los paralelos pictóricos que vamos a proponer.

El soneto XIII y un grabado de Veneziano

El conocido soneto XIII (“A Dafne ya los brazos le crecían”) ofrece, entre otras cosas, una adjetivación peculiar que no pasó desapercibida a

¹¹ Hay ejemplos de la serie completa de los grabados en la Biblioteca de Palacio (*vid.* M. Velasco Aguirre, *Catálogo de Grabados de la Biblioteca de Palacio*, Madrid, Gráficas Reunidas, 1934, 382); y, en la Biblioteca Nacional (Sala de Goya), casi todos (5º estado retocado, ER / 1620). Una reproducción moderna ofrece S. Boorsch, *The Illustrated Bartsch*, 29, Nueva York, Abaris Books, 1982, 195-226.

¹² Damos la noticia en nuestro artículo “Una fuente italiana desconocida para un poema de Gutierre de Cetina: *La Historia de Psique, traducida*”, *Archivo Hispalense* 253 (2000), 73-80. Asimismo, acometemos un estudio tanto del ciclo de grabados como de la *Historia de Psique* en un capítulo de nuestro libro *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2002. El poema anónimo del ciclo fue traducido también en Francia por Claude Chappuys (1500-1575), autor de las diez primeras octavas; Antoine Héroët (n. 1492?), que realizó las diez siguientes, escribiendo con el pseudónimo de *La Maison Neuve*; y Michel de Saint-Gelais (1491-1558), que completó el poema con otras diez octavas. Faltan en esta traducción dos octavas, la 21 (“*In questo, per trovar l’alato amante*”) y la 22 (“*Indi meschiate uarie biade, e poi*”). El texto de la traducción puede leerse en A. Héroët, *Oeuvres poétiques*, ed. de F. Gohin, París, Libraire E. Droz, 1943. Posteriormente, Jean Maugin, en su libro *L’amour de Cupido et de Psyché* (París, Jeane de Marnef, 1546), adapta el opúsculo impreso por Martínez de Salamanca al público francés, respetando las octavas de Héroët y de Saint-Gelais. En cambio, traduce él las dos que faltaban por trasladar y las inserta entre las de Héroët y las de Saint-Gelais. El opúsculo ha sido editado por M. A. Screech y R. Calder (Nueva York, Johnson Reprint Corporation, 1970).

un fino y atento lector como Fernando de Herrera.¹³ En nuestros días, ha sido Rafael Lapesa quien mejor ha ponderado la plasticidad del soneto, con la consiguiente superación del modelo ovidiano en cuanto a verosimilitud poética:¹⁴

El arte de Garcilaso nunca se muestra más poderosamente plástico que en el soneto XIII, *A Dafne ya los brazos le crecían*. Ovidio había acertado a presentar conjuntamente los dos extremos de la transformación de la ninfa en laurel: *mollia cinguntur tenui praecordia libro: / in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*, pero los *mollia praecordia* no tienen en el verso latino la sensación de vida palpitante que da el endecasílabo “los tiernos miembros, *que aún bullendo estaban*”. Garcilaso añade todas las indicaciones de color: “verdes hojas”, oro en la cabellera; y sustituye adjetivos cuyas cualidades llevan implícita la idea de tiempo por otros referentes al color y la forma; donde Ovidio escribe *pes modo tam velox pigris radicibus haeret*, dice Garcilaso:

los blancos pies en tierra se hincaban
y en *torcidas* raíces se volvían.

El soneto perpetúa un momento de la metamorfosis con extraordinario poder de representación visual. Es una perfecta descripción parnasiana, acaso inspirada en alguna pintura:

en verdes hojas *vi* que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.

En ese contexto de emulación ovidiana, tiene gran relevancia, sin duda, la presencia del adjetivo *torcidas* aplicado a *raíces* (v. 8), epíteto de

¹³ En sus *Anotaciones*, Herrera alude a la utilización de epítetos por Garcilaso en el soneto XIII: “En este soneto y transformación hay muchos epítetos, que algunos son propios, variedad de *brazos* y *ramos*, *hojas* y *cabellos*, *cortezas* y *miembros*, *pies* y *raíz*, porque en el árbol los *brazos* son los *ramos*; los *cabellos*, *hojas*; los *miembros*, *corteza*; los *pies*, *raíces*. Los atributos que dio son largura a *ramos*, aspereza a *corteza*, terneza a *miembros*, torcido a *raíces*; y después de tratadas sus partes, nombra el todo, que es el *árbol*”. Citamos el texto modernizando ortografía, acentuación y puntuación por la ed. facs. de J. Montero, Sevilla, Universidades de Córdoba, Huelva y Sevilla, 1998, 138. La secuencia brazos = ramas, cabellos = hojas, pies = raíces, inspirada en el relato ovidiano y presente también en textos italianos como el de Molza (*Ninfa Tiberina*, XVI, 1-2), resulta lógica. Sin embargo, los epítetos utilizados por Garcilaso parecen sugeridos más bien por la contemplación de una imagen pictórica. Contra el pasaje herreriano arremetió vehementemente el *Prete Jacopín* en sus *Observaciones*, lo que motivó la irónica respuesta de Herrera; cf. J. Montero, *La controversia sobre las “Anotaciones” herrerianas*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1987, pp 139-140 y 240-241, respectivamente. Por otra parte, A. Blecua muestra también su desacuerdo con el juicio del *Divino*: “... aquí está defendiendo Herrera una postura estética que no se da en Garcilaso”; *vid. En el texto de Garcilaso ... cit.* 51.

¹⁴ Cf. *La trayectoria poética ... cit.* 157-158 (los subrayados son de Rafael Lapesa).

gran plasticidad y que no está presente en el relato ovidiano relativo a Dafne: “*pigris radicibus*” ‘raíces perezosas’ (*met.* 1, 551).¹⁵ Sin embargo, Garcilaso pudo haber contaminado el texto latino con el también ovidiano de la metamorfosis en árbol de Mirra, joven que experimenta cómo una raíz *obliqua* (‘torcida’) se extiende entre sus uñas: “... *ruptosque obliqua per ungues / porrigitur radix, / longi firmamina trunci ...*” (*met.* 10, 490-491).¹⁶ Al margen de esta posible contaminación textual, dicha imagen nos lleva a preguntarnos si Garcilaso pudo haber conocido alguna versión pictórica que tratase con viveza y variedad de matices la transformación de Dafne. La respuesta, como veremos, podría ser afirmativa, aunque no sea posible asegurar con absoluta certeza que no existan testimonios gráficos similares al que vamos a proponer. Veámoslo.

El grabador italiano Agostino Veneziano, que solía firmar sus obras con las iniciales A. V., fue uno de los grandes artífices de la escuela romana de Marcantonio Raimondi (1480-1534).¹⁷ Discípulo de éste y gran colaborador del *Maestro del Dado* (con el que realizó, como hemos señalado,

¹⁵ Citamos el texto latino por la edición de A. Ruiz de Elvira: P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, I, Madrid, C. S. I. C., 1992, 29. Dicha imagen garcilasiana fue imitada, como recuerda A. Blecua, por Hurtado de Mendoza en la metamorfosis de Mirra (“los dedos en raíces retorció”, v. 76) inserta en la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*. También Gregorio Silvestre recrea esta imagen en su *Fábula de Apolo y Dafne*: “en raíces se torcían ...” (Granada, 1582, f. 132 vº); cf. *En el texto de Garcilaso ... cit.* 53-55.

¹⁶ *Ed. cit.* 193-194. La consumación de la metamorfosis de Mirra (*met.* 10, 492-494) se expresa en términos similares a los de la de Dafne: “... *ossaque robur agunt, mediaque manente medulla / sanguis it in sucos, in magnos braccia ramos, / in paruos digiti; duratur cortice pellis ...*” (*ed. cit.* 193).

¹⁷ Raimondi, uno de los más célebres grabadores italianos del *Cinquecento*, tomó como modelo la pintura de Rafael -y, a la muerte de éste, las obras de Baccio Bandinelli y Giulio Romano-, para desarrollar su labor artística. Fue admirador de los artistas nórdicos y colaborador en Roma de Peruzzi y Rafael. Las estampas mitológicas de Raimondi fueron frecuentemente modelos para la pintura, por ejemplo, la titulada *Quos ego*, realizada a partir de un dibujo de Peruzzi o Rafael, que sirvió como modelo para el tema de Troya. Resultan especialmente interesantes los grabados que realizó a partir de los dibujos de Romano en los que se representaban parejas en distintas posturas amorosas, y que fueron glosados por Aretino en sonetos (cfr. Pietro Aretino, *Sonetos sobre los “XVI modos”*, ed. de P. L. Ávila, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1999). Sobre Raimondi, *vid.* H. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique, suivie d’un catalogue raisonné des oeuvres du maître ... Ouvrage accompagné de nombreuses illustrations*, París, Librairie de l’art, 1888; A. M. Hind, *A History of Engraving and Etching. From the 15th. Century to the Year 1914*, Londres, Constable and Company, 1923, 91-97; e I. H. Shoemaker y E. Brown, *The engravings of Marcantonio Raimondi*, Chapel Hill, UNCAR, 1981. En cuanto a su escuela de grabadores, en la que se encuentran Veneziano y el *Maestro del Dado*, *vid.* J. D. Passavant, *Le peintre-graveur*, V, Nueva York, Burt Franklin, 3 ss. y 49-66; y del mismo autor, *Le peintre-graveur*, I, 248-252.

el ciclo de la *Fábula de Psique*), centró su labor como grabador de buril entre los años 1515 y 1533. Como el *Maestro del Dado*, también llevó a cabo diversos grabados calcográficos de asunto mitológico. Entre éstos, destaca el de la transformación de Dafne en laurel con fecha de 1515 (se aprecia en la parte superior izquierda del grabado) y basado, al parecer, en un dibujo de Baccio Bandinelli (1493-?).¹⁸

Dicho grabado, que –a diferencia de lo que ocurre otras veces– no va acompañado de una octava, recrea con notable naturalidad la metamorfosis ovidiana de Dafne.¹⁹ Concretamente, la ninfa muestra sus brazos en forma de largas ramas rugosas y sus pies aparecen clavándose en la tierra a modo de “torcidas raíces”, como en el soneto.

Además de las “torcidas raíces”, otras imágenes del poema garcilasiano podrían estar sugeridas por la plasticidad del grabado de Veneziano (o quizás otro similar). Concretamente, “luengos ramos” (v. 2) refleja la largura de los brazos de Dafne en el grabado; la imagen “d’áspera corteza” (v. 5) parece también evidenciar las rugosidades del árbol plasmadas por Veneziano; y la de “los tiernos miembros que aún bullendo ’estaban” (v. 6) evoca una metamorfosis plástica y realista similar a la del grabado.²⁰

¹⁸ Dicho grabado puede verse en *The Illustrated Bartsch*, 26, ed. de K. Oberhuber, Nueva York, Abaris Books, 1978, 319. Cabe decir además que existe una copia de este grabado realizada quizás, como apunta Oberhuber, por el propio Veneziano; *vid. The Illustrated Bartsch ... cit.* 26, 318.

¹⁹ El grabado responde al interés que suscitó el relato ovidiano en el taller de Raimondi. De hecho, se conservan otros grabados sobre el mito realizados por discípulos del egregio grabador. Además del ciclo realizado por el *Maestro del Dado* (del que hablaremos), cabe destacar el grabado de Gian Giacomo Caraglio (1498-1570) que representa la transformación de Dafne mientras que Apolo intenta abrazarla. Basado, al parecer, en un dibujo de Perino del Vaga y con una octava explicativa de un autor anónimo en la parte inferior del mismo, recuerda en cierta medida la transformación de Dafne por el *Maestro del Dado*, una de las escenas del mencionado ciclo. Sin embargo, la de Caraglio la supera en cuanto a realismo y variedad de matices, acercándose más al grabado de Veneciano; cf. *The Illustrated Bartsch*, 28, ed. de S. Boorsch y J. Spike, Nueva York, Abaris Books, 1985, 95.

²⁰ Ya los comentaristas antiguos de Garcilaso ofrecen diversas interpretaciones sobre los *miembros*. Herrera, por ejemplo, relaciona los *miembros* con la *corteza*, al tiempo que destaca la dialefa que realiza el toledano para sugerir la aspereza de los mismos (*ed. cit.* 138-139). El *Prete Jacopín*, en sus *Observaciones*, tras censurar a Herrera por haber comparado los *miembros* con la *corteza*, le hace la siguiente argumentación sobre el término: “¿No sabéis que *miembro* es nombre genérico, que conviene assí a los braços, piernas, cabeça i manos, como a los otros miembros del cuerpo? Oíd el segundo disparate, que no es menor que el passado. Dezís que la corteza es los miembros del árbol; aora dezidme: si la corteza en el árbol es semejante a los miembros en el ombre, luego todos los miembros son de una manera, porque la corteza de una manera es en todo el árbol, sin hazer diferencia más que en ser por unas par-

La obra de Veneziano también podría dar sentido a otro elemento destacado del soneto, el indicio de ἔκφρασις “vi” (v. 3). De hecho, Garcilaso, integrándose en su composición como sujeto poético y sirviéndose del mito como *exemplum* y trasunto literario de su estado amoroso, podría compararse con Apolo, que en el grabado está contemplando la metamorfosis de la ninfa, en consonancia además con el código simbólico petrarquista Apolo = amante no correspondido y poeta de inspiración platónica; Dafne = amada desdeñosa, poesía inalcanzable y también gloria artística.²¹ De esta manera, Garcilaso habría establecido una sutil conexión entre la fórmula “vi” de los cuartetos (sujeto poético = Apolo) y otra posible marca de ἔκφρασις en el primer terceto, pero con *variatio* mediante *deixis ad oculos* y dirigida al lector: “Aquel ...” (v. 9).²²

tes más gruesa i por otras más delgada. Yo apostaré que si a un niño de seis años le preguntan esto, que hará la corteza del árbol semejante al pellejo sin caer en los yerros que vos”; cf. J. Montero, *La Controversia ... cit.* 139-140. Según afirma B. Morros (*ed. cit.* 28, n. 6), los *miembros* corresponden en medicina a los órganos y partes del cuerpo humano. Los de Dafne, en particular, quedan cubiertos por una corteza tras la metamorfosis en laurel. La imagen garcilasiana “los tiernos miembros que aun bullendo ‘estaban”, no presente en el relato ovidiano, fue imitada, entre otros, por Juan Pérez de Moya en el encuentro de Apolo con Dafne: “... Apolo, aun a la así mudada no cesó de amar; y como puesta la mano sobre la corteza sintiese debajo *los miembros calientes bullir ...*”; cf. *Philosophía secreta*, ed. de C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, 268 (la cursiva es nuestra).

²¹ En su *Égloga* III del *Bucolicum Carmen* y en diversos pasajes del *Canzoniere* (p. e., V, VI, XXX, LX, etc.), Petrarca ofrece, por primera vez, un tratamiento subjetivo del mito de Apolo y Dafne. Esta fusión mítica se ve claramente, entre otras piezas, en el soneto XXXIV, con el que se iniciaba la primera redacción del *Canzoniere* (1342). En dicho poema, el poeta se compara con Apolo al tiempo que identifica a su amada con Dafne: “Apollo, s’ anchor vive il bel desio / che t’ infiammava a le thesaliche onde ...”; cf. Francesco Petrarca, *Cancionero*, I, ed. biling. de J. Cortines, Madrid, Cátedra, 1984, p. 218. Sobre esta convención simbólica petrarquista, véase: M. Hernández Esteban, “La fusión mítica de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poética petrarquesca”, *Analecía Malacitana*, VIII, 1 (1985) 123-144; y M.ª D. Castro Jiménez, “Presencia de un mito ovidiano ...”, *cit.* 208 ss. También Garcilaso se identifica con el personaje mítico, como hace Petrarca para aludir a su situación. Además, hay que recordar que el indicio de ἔκφρασις “vi” (son. XIII, 3) está presente en varios versos claves de Petrarca sobre el mito: “Giovene donna sotto un verde lauro / vidi piú biancha et piú fredda che neve” (XXX, 1-2, *ed. cit.* 208) y “e i capei vidi far di quella fronde” (XXIII, 43, *ed. cit.* 178); en éste último el poeta, a diferencia de Garcilaso, contempla su propia metamorfosis en laurel.

²² El efecto *patético* con el que culmina la equiparación entre *exemplum mythologicum* y estado amoroso del poeta queda resaltado todavía más, como señala J. Cammarata, por la escena de las lágrimas de Apolo: “The final tercet of the sonnet opens with a bimember verse in exclamatio. These emotive cries personalize the myth to reveal the kingship Garcilaso feels with Apollo in his amorous pain. The use of the imperfect tense points to the continuous, ongoing process of Apollo’s grief. The myth is a metaphoric extension for the loss of the beloved. The final tercet reveals the myth as an exemplum of Garcilaso’s own sad feelings because he equates the condition of grief-stricken Apollo with his own personal state”; cf. *Mythological Themes ... cit.* 56.

El tapiz de Dinámene (Ég. III, 145-168) y unos grabados del *Maestro del Dado*

El pasaje de Dinámene, por su propia naturaleza, también presenta evidentes indicios de ἔκφρασις para recrear el mito: “pintando a Apolo ...” (v. 147) o “... Apolo en la pintura parecía” (v. 156). Además, determinados elementos de dicho texto, como la epítesis, podrían estar sugeridos - como en el caso del soneto- por la contemplación de una “pintura”: “cabello suelto” (v. 153), “blanco pie” (v. 154), “templase el movimiento” (v. 157), “con menos ligereza” (v. 158), “y los cabellos ... / en hojas se tornaban” (vv. 163-164), etc. Tal hipótesis, creemos, gana en verosimilitud si cotejamos el texto con testimonios artísticos como los grabados del *Maestro del Dado*, de los que hablaremos a continuación.

Benedetto Verino, conocido como el *Maestro del Dado* (por firmar sus grabados con un dado), fue hijo del mencionado Raimondi. Continuador de la escuela de su padre, Verino inició su andadura profesional ca. 1532, llevando a cabo, entre otros trabajos, varios ciclos de grabados calcográficos de asunto mitológico. Además del ya mencionado de Psique y Cupido en colaboración con Veneziano, cabe destacar otro de cuatro grabados sobre la fábula de Apolo y Dafne (ca. 1532). Dicho ciclo está basado, al parecer, en unos dibujos de Giulio Romano (1498/9-1546) y lleva en la parte inferior de cada grabado una octava explicativa de autor anónimo, cuya fuente es el relato de Ovidio (*met.* 1, 452-567).²³

²³ El ciclo de grabados puede verse en S. Boorsch, *The Illustrated Bartsch ... cit.* 29, 176-179. Cabe precisar además que pese a que los estudiosos han venido señalando la influencia de Giulio Romano en estos grabados, Suzanne Boorsch manifiesta sus dudas al respecto y propone más bien como modelo a Baltasar Peruzzi (1481-1537); cf. *The Illustrated Bartsch ... cit.* 29, 176-179. En cuanto al texto italiano de los grabados lo transcribimos aquí fielmente teniendo a la vista la reproducción de Boorsch:

[1] Vccide Phebo il gran Phiton serpente
Et altier di suo forza. Amor disprezza
Che nellaria fanciul dice impotente
Quellarco non conuiene a tua bassezza.
Ma di tanta aroganza poi si pente
Che con quellarco il fere el cuor gli spezza
Sendo in Parnaso in tra le noue suore
Tal che per Daphne poi si strugge e muore.

[3] Qui Phebo Daphne seguitar vedete
Che lei del stral di piombo e lui dun doro
Hauea ferito il cuore hor comprendete
Quanto a volersi ber disigual foro.

[2] Eccol fiume Penneo che la sua figlia
Daphne piu volte in matrimonio volse
Leghar che sendo bella a merauiglia
Chella stessi per boschi assai gli dolse.
Lei la bbraccia e lo pregha e lo consiglia
Che la lassi star casta ondei non tolse
Piu tale impresa e con le Nimphe poi
Dice ua figlia pur doue tu vuoi.

[4] Hor Penneo che la figlia in arbor sente
Per far di castitade essempro etremo
Par di gran doglia uscito de la mente
E muglia e geme in el gran boscho interno

Siguiendo una técnica habitual en este tipo de grabados, el primero de ellos presenta una superposición de escenas con un efecto dinámico en la acción que vienen a coincidir con varios hitos fundamentales de la fuente ovidiana. Así, la escena principal, en la parte central inferior, representa a Apolo con sus atributos de caza -que según Ovidio sólo había usado contra gamos y rebecos (*met.* 1, 441-442)- dando muerte a Pitón, mientras que al fondo se contempla a Dafne cerca de un bosque y unos animales silvestres. En la parte superior del grabado, encontramos dos pequeñas escenas: a la derecha, Cupido se enfrenta con la mano levantada a Apolo, quien le había ofendido anteriormente (*met.* 1, 452 ss.);²⁴ y a la izquierda, el dios alado clava su flecha con punta de oro a Apolo, como sucede en *met.* 1, 466 ss.

Frente al dinamismo del primer grabado, el segundo, en cambio, recrea el punto de la fábula en el que Dafne ruega a su padre, el río Peneo (antropomorfizado aquí), que le permita disfrutar de la virginidad durante toda su vida (*met.* 1, 474 ss.). El tercero retoma de nuevo la superposición de dos escenas con un efecto de vivacidad y dinamismo en la acción. La escena principal, en la parte central, representa la persecución de la veloz Dafne, con el cabello movido por el viento, por Apolo que acusa, como contrapunto, cierto estatismo (momento que corresponde a *met.* 1, 502). La secundaria, en la parte derecha del grabado, muestra a Dafne con los brazos transformándose en ramas, sus cabellos en hojas y sus pies hundidos en la tierra (recreación gráfica de *met.* 1, 548 ss.).²⁵ Tras la enorme tensión que evoca este grabado, vuelve el remanso y la calma en el último, ya que Peneo, en la quietud de su soledad y acompañado de otros ríos, lamenta la desgracia de su hija (pasaje que corresponde a *met.* 1, 557 ss.).

Como se ve, los grabados primero y tercero recrean los momentos decisivos del mito, presentan mayor dinamismo por la superposición de

Zeffir la scope onde con maggior sete

La segue e lei si converte in alloro

Poi chel padre Penneo gran fiume venne

Per tal scampo a preghar pur poi lo tiene.

I circostanti fiumi alui presente

Ven non per consolarlo e assai ferno.

Inaco sol resto per Io doglioso

Pero nuna spelonca era nascoso.

²⁴ Sobre el enfrentamiento entre Cupido y Apolo, véase: W. S. Nicoll, "Cupid, Apollo and Dafne (Ovid, *Met.* I, 452 ss.)", *Classical Quarterly* 30 (1980) 174-182.

²⁵ El grabado presenta dos esferas contrapuestas desde el punto de vista del movimiento: en la parte izquierda Apolo muestra cierto estatismo, al tiempo que Peneo descansa sentado; y a la derecha, Dafne huye por el desabrado camino para transformarse posteriormente en laurel.

escenas y se centran en los protagonistas principales. Son estos (u otros testimonios similares que pudieron circular en la época) los que posiblemente inspiraron el pasaje de Dinámene a un Garcilaso interesado sólo en los hitos fundamentales de la fábula. Veámoslo.

El tapiz de la ninfa presenta una secuencia dinámica de acciones seleccionadas por Garcilaso con un criterio similar al que siguen estos grabados: evocación de Apolo como cazador (vv. 145-148), discordia entre éste y Cupido (vv. 149-150), enamoramiento de Apolo (vv. 151-152), persecución de Dafne por Apolo (vv. 153-160) y transformación de ésta en laurel (vv. 161-168). Una vez elegidas estas acciones, Garcilaso, como también hizo Cetina en su mencionada *Historia de Psique*,²⁶ las adapta en el marco de un poema narrativo en octavas de asunto mitológico al estilo italiano, pero organizándolas conforme a una estructura tripartita, a saber: presentación (causa por la que Apolo se enamora de Dafne, vv. 145-152), nudo (huida de la ninfa, vv. 153-160) y desenlace (metamorfosis de Dafne en laurel, vv. 161-168).²⁷

La *dispositio* de la primera octava (vv. 145-152) responde en lo esencial a la superposición de las tres escenas del grabado primero. Los cuatro primeros versos, al igual que la imagen central del grabado, recrean a Apolo como cazador embebecido ('absorto').²⁸ Sin embargo, Garcilaso, interesado sólo en los elementos capitales de los mitos que trata en la *Égloga* III, prescinde del detalle de Pitón, al igual que margina la figura

²⁶ Aunque con una diferencia: si a Cetina le interesa no sólo el grabado sino también las octavas italianas para traducirlas (cf. "Una fuente italiana desconocida ...", *cit.*), Garcilaso se desentiende de éstas para más bien recrear las plásticas y dinámicas imágenes de los grabados.

²⁷ Si bien es verdad que Garcilaso recrea los tres momentos más conocidos del relato ovidiano, cabe señalar también que al mismo tiempo se distancia de éste, prescindiendo del principio, del final y de otros motivos notables; por ejemplo: el episodio de la serpiente Pitón (*met.* 1, 434-451); la genealogía de Dafne y su caracterización (*met.* 1, 452, 460, 480 y 487); el enamoramiento de Apolo y su sintomatología (*met.* 1, 490-502), las palabras del dios a Dafne para conquistarla (*met.* 1, 504-505); la petición de ayuda por parte de la ninfa (*met.* 1, 545-547); y las palabras finales de Apolo en las que concede al laurel diversos privilegios (*met.* 1, 557-558). Por otra parte, J. Álvarez Barrientos ha visto una estructura anular en el pasaje de Dinámene, ya que Garcilaso adelanta, con la mención de las flechas de oro (v. 152), la consecuencia final; cf. "Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo", *cit.* 62.

²⁸ Este epíteto, que no se encuentra en el modelo ovidiano, refleja la actitud de Apolo en el grabado. En cambio, otros elementos en la recreación del dios como cazador podrían estar sugeridos por el relato de las *Metamorfosis*; por ejemplo: la construcción "robusto oficio" (*Ég.* III, 147), inspirada quizás en el "*cum fortibus armis*" ovidiano (*met.* 1, 456); *vid.* E. Artigas Álvarez, "Dafne: la *Metamorfosis* de Ovidio en Garcilaso", *cit.* 289-290.

secundaria de Peneo (grabados segundo y cuarto).²⁹ Los versos 149-152 evidencian, a su vez, una división bipartita que podrían encajar en lo sustancial con las dos escenas de la parte superior del grabado. Así, Garcilaso alude, en primer lugar, a la vengativa mano de Cupido (v. 150) para indicar la desavenencia de éste y Apolo; y seguidamente, menciona el flechazo del primero al segundo (v. 152). Como paralelo, en la escena de la derecha del grabado, se ve cómo Cupido levanta la mano al encararse con Apolo, mientras que en la de la izquierda, aquel le dispara al soberbio dios una de sus flechas.

Las dos octavas siguientes (vv. 153-160 y 161-168) presentan notables similitudes con las dos escenas del grabado tercero. En la primera, como en la imagen central, Dafne huye con el cabello suelto, mientras que Apolo “en la pintura parecía / que, porque’ lla templase el movimiento, / con menos ligereza la seguía” (vv. 156-158). En la segunda octava, que viene a coincidir con la escena de la derecha, los miembros de Dafne experimentan la metamorfosis: sus brazos se convierten en ramas, sus cabellos en hojas y sus pies se hincan en la tierra (vv. 161-165). Aunque no se aprecia en la imagen la transformación en raíces, Garcilaso pudo haberse valido del grabado mencionado de Veneziano o de otro similar.

En resumidas cuentas, el dinamismo narrativo-espacial de la pintura se traduce en temporalidad poética. Prueba de este dinamismo lo constituyen, además de la presencia de tiempos verbales imperfectos con valor durativo,³⁰ diversos elementos de las octavas que evocan movimiento y consecución en las acciones: “Mudar presto ...” (v. 149), “después que ...” (v. 152), “corría” (v. 154), “templase el movimiento” (v. 157), “con menos ligereza la seguía” (v. 158), “él va siguiendo, y ella huye ...” (v. 159), “Mas a la fin” (v. 161), etc. Probablemente tampoco sea casual que la ninfa que teje estas acciones se llame Dinámene (δύναμις ‘fuerza’), de manera que Garcilaso, además de su deuda con el *De Partu Virginis* de Sannazaro,³¹ podía ver en este mito grandes posibilidades expresivas en cuanto a fuerza y a movimiento. Es más, podría decirse que Garcilaso, como también Cetina en su *Historia de Psique*,³² imita la técnica -casi cinematográfica,

²⁹ Por esta razón, no los incluimos en este trabajo. El lector interesado podrá verlos en *The Illustrated Bartsch ... cit.* 29, 177 y 179, respectivamente. Cabe decir además que Garcilaso prescinde también de las Musas que en el grabado acompañan a Apolo en el Parnaso.

³⁰ Analizados por A. K. G. Paterson, “*Épiphraisis* in Garcilaso’s *Égloga tercera*”, *cit.* 83.

³¹ Como recuerda A. Blecua, *En el texto de Garcilaso ... cit.* 159.

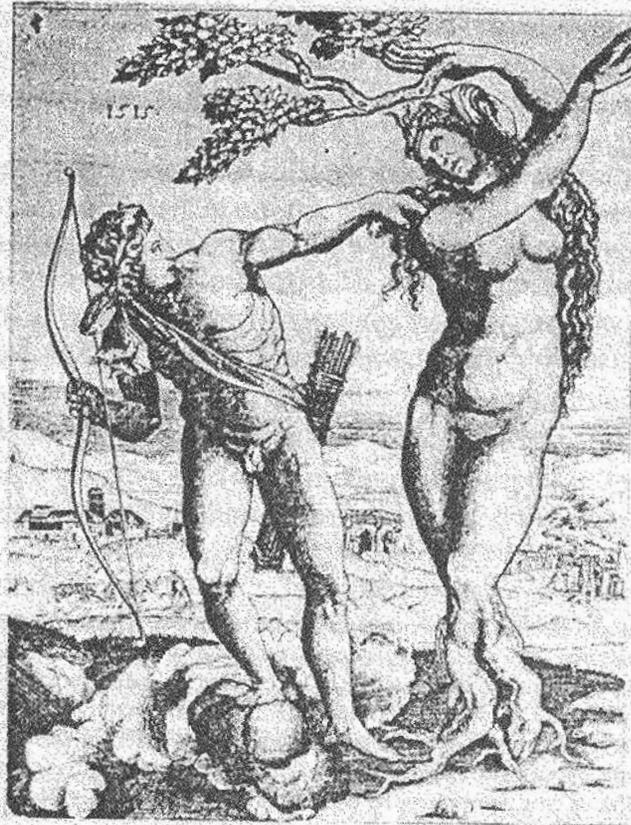
³² *Vid.* “Una fuente italiana desconocida ...”, *cit.*

avant la lettre— que sugiere la superposición dinámica de imágenes. Repárase, además, en la ruptura argumental y en el fragmentarismo que ello implica —perceptible también en la *Historia de Psique*— y que se observa claramente en el débil engarce de las octavas primera (vv. 145-152) y segunda (vv. 153-160), frente a la fuerte ligazón de la escena de la huida de Dafne (vv. 153-160) y de su metamorfosis (vv. 161-168), como sucede en el grabado tercero. Da la impresión, por tanto, que estamos ante escenas aisladas (como en los grabados) y con un principio *in medias res*. Sin embargo, como hemos señalado, dichas escenas constituyen las más representativas del mito.³³ Por otra parte, parece como si Garcilaso, haciendo valer el tópico de *ut pictura poesis*, hubiese querido inmortalizar la transformación de la ninfa como en una representación gráfica y en un plano de atemporalidad mítica.³⁴ Su intención de eternizar esta metamorfosis podría tratarse incluso de un código en clave simbólica, ya que el laurel (Dafne) posee el valor de perpetuidad en la misma fuente ovidiana (“*tu quoque perpetuos semper gere frondis honores!*”, *met.* 1, 565) y el propio Petrarca lo consideraba inmortal y eterno como la poesía.³⁵

³³ Como resultado de este fragmentarismo, según apunta E. Artigas Álvarez, la fábula aparece descontextualizada: “En Garcilaso, la figura de Apolo y de la ninfa Peneida surgen del estatismo animado del segundo de los tapices, una pintura que aprisiona en el acrónico ahora del poeta una realidad del pasado. El episodio está tomado *in medias res* y, como luego veremos, ni siquiera se nos ofrece la secuencia final. Se recogen, bien es cierto, los tres momentos esenciales de la narración ovidiana, pero la fábula en su conjunto queda reducida a una magistral evocación en tres tiempos: se ha descontextualizado”; cf. “Dafne: la *Metamorfosis* de Ovidio en Garcilaso”, *cit.* 297.

³⁴ A este respecto, J. Álvarez Barrientos alude a la intención mitificadora y atemporalizadora de Garcilaso en el soneto XIII. Señala también que “la deuda del poeta con Ovidio es poca y mucho lo propio, si se presta atención al modo en que presenta la escena, a su movimiento y plasticidad ...”; cf. “Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo”, *cit.* 60-61.

³⁵ *Ed. cit.* 29. Entre las propiedades atribuidas al laurel se encuentran la de no ser herido por el rayo y la de rechazar el fuego (cf. Plinio, *Hist. Nat.* 15, 127-135). Esto permitió a Petrarca establecer una equiparación entre la naturaleza inmortal del laurel, mencionada por Ovidio (*met.* 1, 565), y la de la poesía. El propio Petrarca elogió las cualidades del laurel y su simbolismo en el discurso de su coronación en Roma como *poeta laureatus* el 8 de abril de 1341; cf. K. Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, Barcelona, Crítica, 1989, 21.



Apolo contempla la transformación de Dafne (grabado de Agostino Veneziano)



Vende Phebo a etan Pitonno scy-mir
Et alio' di suo forza Amor asprezza
Che nell'ora fontau' die impon' ote
Quel l'ato non conuente a sua balza

Ma di tanta arroganza pu' si pena
Che non quell'ora il ser' di core gli apreca
Sonda in perenne in tra le noue stera
Tel die ser' Daphne non li frustra e madre

Grabado primero del ciclo de Apolo y Dafne por el *Maestro del Dado*: Apolo da muerte a Pitón



Qua Phoebus Daphne sequitur uidentem
Ehe lei del fredo di piombo e lui del fuoco
E la uonta fredo il Cuore her non si recede
Quante a uoltra uer disfogal pare

Zeffo la hoore onde con maggior fier
La segue e lei si conuente in Alloro
Poi che l'adre pinnos gran fiamme uolano
Per tal fa uopo appropiar piu pu l'oro

Grabado tercero del ciclo de Apolo y Dafne por el *Maestro del Dado*: Apolo persigue a Dafne.