

TRADICIÓN CLÁSICA EN LAS LITERATURAS VERNÁCULAS

De Ovidio a Garcilaso: Apolo y Dafne en el soneto XIII

Joaquín Mellado Rodríguez
Universidad de Córdoba

Resumen: El estudio establece, en primer lugar, las fuentes utilizadas por Garcilaso en el soneto XIII; después se aborda su análisis desde diferentes planos: sintáctico, léxico-semántico, rítmico y métrico. El análisis revela la gran cantidad de recursos que Garcilaso pone al servicio de su objetivo y, lo más importante, la forma maravillosa de conjugar y armonizar los diferentes planos para lograr una muy singular obra de arte. En el estudio afloran importantes novedades, a pesar de tratarse de un texto frecuentado por la crítica: entre las principales se encuentran un nuevo establecimiento de su estructura, estudio del ritmo y del sorprendente papel desempeñado por la sintaxis como elemento vertebrador de esa estructura en el poema, junto con la convergencia y armonización de los diferentes planos. Asimismo se determinan las coincidencias y divergencias entre el sujeto lírico del soneto (el propio Garcilaso) y el Apolo de la narración ovidiana del mito de Apolo y Dafne.

Palabras clave: Ovidio y Garcilaso de la Vega. Apolo y Dafne. Soneto XIII de Garcilaso. Estructura. Ritmo. Sintaxis. Recursos estilísticos.

Abstract: This study establishes in the first place the sources used by Garcilaso in his Sonnet XIII; then, it tackles its analysis from different –syntactic, lexical and semantic, rhythmical and metrical– levels revealing the large amount of resources arranged by Garcilaso to fulfil his purpose. Much more, and this is very important, the analysis shows how the author conjugates and harmonizes superbly the different levels up to attain an unequalled masterpiece. Even if the text of the Sonnet has been

* Con este trabajo me sumo al homenaje que tan merecidamente se rinde al Dr. Juan Gil Fernández, mi maestro. Por ello, quiero dejar constancia de mi felicitación al Profesor Maestro por tan feliz y oportuna iniciativa y de mi agradecimiento por invitarme a participar en ella.

frequently visited by the criticism, this study brings attractive novelties out like, among the principals, the establishment of the structure, the study of the rhythm and the surprising role of the syntax as element which gives cohesion to the structure of the poem together with the convergence and harmonization of the different levels. In the same way, this study clarifies the coincidences and divergences between the lyric subject of the Sonnet (the proper Garcilaso) and the myth of Apollo and Daphne according to Ovid's narration.

Keywords: Ovid and Garcilaso de la Vega. Apollo and Daphne. Garcilaso's Sonnet XIII. Structure. Rhythm. Syntax. Stylistics.

Introducción

Como es bien conocido, Garcilaso trata el mito de Apolo y Dafne en dos de sus obras, ambas compuestas en su última etapa: el Soneto XIII, "A Dafne ya los brazos le crecían" –se cree comúnmente que compuesto después de 1533, durante su estancia en Nápoles–¹, y en los vv. 145-168 de su Égloga III, las tres octavas en las que describe el lienzo que pintaba la ninfa Dinámene, obra redactada durante la campaña de Provenza, poco antes de su muerte. En ambos casos su fuente de inspiración es la versión ovidiana, con evidente influencia petrarquista.² Nosotros nos ceñiremos al soneto.

Somos conscientes de que no es la primera vez que se trata el tema en este foro: ya lo hicieron anteriormente y con maestría Esther Artigas Álvarez³

¹ Rafael Lapesa lo sitúa "en el período final del arte garcilasiano", en *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (1ª edic. en *Revista de Occidente*, 1948), p. 186.

² Tales influencias ya han sido identificadas por numerosos autores, entre los que señalamos a María de las Nieves Muñiz Muñiz, "Petrarca e Garcilaso: comparabili e incomparabili", *Esperienze Letterarie*, 9 (1984), 25-53; Antonio Prieto, "El cancionero petrarquista de Garcilaso", *Dicenda*, 3 (1984), 97-115; Antonio Prieto, "La poesía de Garcilaso como cancionero", en *Homenaje a Manuel Alvar*, III, Madrid, Gredos, 1986, pp. 375-385; Francisco Rico, "De Garcilaso y otros petrarquismos", *Revue de Littérature Comparée*, 52 (1978), 325-338; Francisco Rico, "A fianco de Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento", *Studi Petrarqueschi*, 4 (1987), 229-236.

³ Esther Artigas Álvarez, "Dafne: La *Metamorfosis* de Ovidio en Garcilaso", en José M^a Maestre Maestre - Joaquín Pascual Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, I, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses y Universidad de Cádiz, 1993, pp. 295-304.

y Francisco Javier Escobar Borrego,⁴ aunque con muy diferente objetivo.⁵ Tal circunstancia nos permitirá obviar cuestiones ya tratadas y dedicar más atención a nuestro objetivo fundamental, el estudio del soneto, que aborda una vez más el tópico literario del amor no correspondido. Pero este soneto es mucho más que eso: como esperamos demostrar, es un monumento a la perfección, un testimonio de la búsqueda de la calidad suprema. Trataremos de desvelar la metodología seguida por Garcilaso, cómo organiza ese material y lo estructura en esos catorce versos magistrales del soneto XIII; qué recursos estilísticos utiliza nuestro poeta en su búsqueda de la estética, de la perfección literaria conforme a los cánones clásicos; hasta qué punto de perfección llega esta pequeña gran obra literaria y, finalmente, el enorme esfuerzo que se encierra en ella para proporcionarnos ese profundo deleite intelectual inherente a la contemplación y comprensión de la obra de arte.

La versión más completa del mito de Apolo y Dafne y que más éxito ha tenido en la literatura y el arte posterior es, sin duda, la de Ovidio. Existían otras versiones anteriores,⁶ tanto de origen griego, por ejemplo, la de Partenio de Nicea,⁷ como de origen latino, Higino⁸ (64 a.C.-17 d.C), el famoso liberto español de Augusto, o Estacio.⁹ Pero Garcilaso, como ya antes lo había hecho su inspirador Petrarca en el *Canzoniere*, sigue puntualmente la versión ovidiana, como hacen también la mayoría de los numerosos artistas plásticos que recrean este sugerente mito.¹⁰

El relato de Ovidio discurre entre los versos 452 y 567 del libro I de las *Metamorfosis* (116 versos). Con la narración del mito de Apolo y Dafne Ovidio quiere explicar por qué a los vencedores en los juegos píticos se les distinguía con una corona de laurel. Los juegos habían sido instituidos por

⁴ Francisco Javier Escobar Borrego, “El tema de Apolo y Dafne en Garcilaso de la Vega: paralelos pictóricos”, *Calamus renascens* 2 (2001), 223-238.

⁵ La primera, principalmente interesada en poner de relieve lo que Garcilaso toma realmente del mito en su versión ovidiana, con especial atención a la Égloga III (vv. 145-168); el segundo, por su parte, además del esclarecedor estudio de paralelos pictóricos, nos proporciona una interesante actualización bibliográfica.

⁶ Una detallada relación de estas fuentes puede consultarse en M^a Dolores Castro Jiménez, “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, *CFC* 24 (1990), 185-222, pp. 186 ss.

⁷ PARTH. *Fr.* 15.

⁸ HYG. *Fab.* 203.

⁹ STAT. *Theb.* 4, 289-290 y *Silu.* 1, 2, 130-131.

¹⁰ En la versión oral de este trabajo recurrimos profusamente a representaciones del mito en las artes plásticas, especialmente en la pintura, escultura y mosaico, ensayando con ello una suerte de propuesta didáctica que, por razones obvias, no podemos reproducir en esta versión escrita sin el concurso de imágenes a todo color. En consecuencia, adaptamos el texto a las nuevas circunstancias.

Apolo en Delfos para conmemorar su victoria sobre Pitón, el terrible monstruo que asolaba aquellos contornos, al que dio muerte con sus flechas. Según la creencia mitológica, antes de este episodio, los vencedores eran coronados con una ramita de encina, pues todavía no existía el laurel. En Ovidio “el primer amor de Febo fue Dafne, la hija de Peneo”, aunque tal filiación es controvertida tanto en los textos mitológicos como, posteriormente, en las representaciones plásticas inspiradas en ellos. Por ejemplo, Nicolás Poussin, en su conocido cuadro de 1625, nos ofrece una versión netamente ovidiana (cf. imagen nº 1): Apolo, ya coronado de laurel, trata de detener a Dafne en presencia de Eros y del padre de la ninfa, Peneo, el dios-río de Tesalia, que agacha la cabeza como no queriendo presenciar la escena. Por el contrario, en el cuadro de Carlo Maratti (cf. imagen nº 2) contemplamos una versión mixta: en la escena aparecen dos dioses-río: el más anciano, por ser de mayor caudal, el Peneo, y el Lándón, el joven río de la Argólida –esa figura masculina que intenta detener a Apolo–, versión de Partenio de Nicea.

Pues bien, según Ovidio, ese amor apasionado de Apolo no fue casual, sino provocado por la violenta cólera de Cupido. En efecto, Apolo, ufano tras dar muerte a la serpiente Pitón, al ver a Cupido tensando el arco, se había burlado de él. Cupido, enojado, toma de su aljaba dos dardos de efectos contrapuestos: el uno, de oro y punta afilada, produce el amor; el otro, romo y con caña forrada de plomo, lo rechaza. El primero se lo clava hasta la médula al dios Apolo; con el segundo hiere a la ninfa Dafne. Al momento el dios se enamora perdidamente de la ninfa a la que persigue mientras ésta huye despavorida y ruega a su padre, el río Peneo, que le conceda mantenerse virgen durante toda su vida y que cambie su figura tan atractiva. “Apenas acabada la plegaria, un pesado sopor se apodera de sus miembros; sus blandas entrañas se ciñen de una delgada corteza, sus cabellos crecen en forma de hojas, en forma de ramas sus brazos; su pies, un momento antes tan veloz, se aferra con perezosas raíces; su rostro posee una copa arbórea; su belleza sin par permanece en ella. Aún así Febo la ama y, colocada su diestra en el tronco, siente trepidar todavía el pecho bajo la reciente corteza; y estrechando en sus brazos las ramas, como si aún fueran miembros, besa una y otra vez el árbol” (vv. 548-552).

Este es, notablemente resumido, el relato ovidiano. Un tema tan sugestivo como fecundo ha disfrutado de un éxito extraordinario, tanto en la historia de la literatura como en la historia del arte: es notable el número de representaciones en frescos y mosaicos romanos y, como era de esperar, proliferan especialmente a partir del primer Renacimiento. Su éxito en la literatura no fue a la zaga. De una parte porque desde la aparición del *Ovide*

moralisé,¹¹ a Dafne, en su afán por permanecer siempre casta, se la llega a identificar nada menos que con la Virgen María: en las últimas palabras de Apolo, “Y del mismo modo que mi cabeza permanece siempre juvenil con su cabellera intonsa, lleva tú también los honores perpetuos de las hojas” (vv. 564-565), ese verdor perenne de las hojas del laurel se interpreta como una alegoría de la pureza, de la virginidad perpetua de María. Asimismo, se relaciona a Apolo con Jesucristo, el Hijo de Dios, quien se autodefine en el Evangelio como luz del mundo¹² y, como es sabido, también Apolo es considerado el dios de la luz, conocedor de todas las ciencias, que puede curar enfermos y resucitar a los muertos, conocedor del futuro etc.¹³

Pero es con la llegada del Renacimiento y, en concreto, a raíz de la publicación de *Il Canzoniere* de Petrarca, cuando este tema se aborda con mayor intensidad y frecuencia. Como es sabido, todo el *Canzoniere* está dedicado a Madonna Laura, el amor inalcanzable del poeta. Como afirma M^a Dolores Castro,

Laura tiene todas las características de la *domina* del *Dolce stil novo*, la *donna angelicata*: de dulce rostro, pero altiva, fría y distante, a quien se aprecia por los ojos, la boca, los cabellos (siempre rubios) y las manos. A través de Petrarca, Dafne adquiere las características del ideal de mujer renacentista, que se suman a la esquizofrenia propia de la ninfa que se ajusta al tema del amor” no correspondido, inalcanzable, una constante renacentista.¹⁴

Petrarca se identificará obviamente con Apolo, no sólo por ser insistentemente rechazado por la amada, sino porque sólo a través de Laura —por los poemas que ella le inspira y él le dedica—, consigue el laurel del triunfo con que Apolo corona a los poetas.

Nuestro Garcilaso, seguidor de Petrarca en tantos otros aspectos, encontró también en este mito una forma de expresar una parte importante de su biografía amorosa: su rendido amor hacia Isabel Freyre, no correspondido por la distinguida dama portuguesa integrada en la corte del emperador Carlos

¹¹ Obra francesa anónima, escrita en fecha incierta, aunque la crítica moderna la sitúa entre 1317 y 1328 (esta última fecha es la que propone su editor, Cornelis de Boer, *Ovide Moralisé*, Amsterdam, Johannes Muller, 1915-1935). Es una adaptación de las *Metamorfosis* de Ovidio, de unos 72.000 versos. El libro está dedicado a Juana de Borgoña, reina de Francia y esposa de Felipe V el Largo (ca. 1291-1330). Hoy se considera anónimo, aunque fue atribuido a varios personajes de la época.

¹² Jn 8, 12.

¹³ El importante eco del tema en nuestra literatura puede verse en M^a D. Castro Jiménez, *Presencia de un mito...*, *passim*.

¹⁴ M^a D. Castro Jiménez, *Presencia de un mito...*, p. 210.

I.¹⁵ Aunque para Petrarca el tema fue una especie de *leit-motiv*, Garcilaso, como ya se ha señalado *supra*, sólo lo aborda en dos ocasiones: en el conocido Soneto XIII, objeto de nuestro estudio, y en tres octavas de la Égloga III (las octavas 19-21, vv. 145-168), escrita el mismo año de su muerte, el 1536. Entre Soneto y Égloga existen interesantes correspondencias concentradas en la tercera de estas octavas,¹⁶ que no siempre responden a una misma actitud de Garcilaso respecto de la fuente ovidiana. Señalaremos algunas de estas correspondencias, aunque sin detenernos mucho en ello.

De los 116 versos que ocupa la narración de Ovidio, Garcilaso, en el Soneto XIII y en la estrofa 21 de la Égloga III, se refiere sólo a siete de ellos. De una parte los vv. 548-556:

uix prece finita torpor grauis occupat artus,
 mollia cinguntur tenui praecordia libro,
 in frondem crines, inramos bracchia crescunt, 550
 pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,
 ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.

Son los versos en los que Ovidio describe el proceso de la metamorfosis, el momento culminante de la persecución en el que la ninfa está transformándose en laurel.¹⁷ Es el momento en que tradicionalmente se han centrado también la mayoría de pintores y escultores que han tratado el tema.

Garcilaso, por su parte, recrea estos versos de la transformación en los cuartetos del soneto y en los seis primeros versos de la octava 21 de la Égloga (vv. 161-166). Acogiéndose a la fórmula clásica, el Soneto se inicia “*in medias res*”: el poeta, como todo autor renacentista que se precie, presupone un lector culto, conocedor de la intertextualidad, del mito de la ninfa Dafne y el dios Apolo. Entre Soneto y Égloga existen correspondencias que saltan a la vista:

Soneto (vv. 1-8)

A Dafne ya los brazos le crecían
 y en luengos ramos vueltos se mostraban:
 en verdes hojas vi que se tornaban
 los cabellos que ‘l oro escurecían;

Égloga (vv. 161-166)

Mas a la fin los brazos le crecían
 y en sendos ramos vueltos se mostraban;
 y los cabellos, que vencer solían
 al oro fino, en hojas se tornaban;

¹⁵ Con posterioridad a la conclusión de este trabajo ha aparecido la obra de M^a del Carmen Vaquero Serrano, *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, Madrid, Marcial Pons, 2013. En ella la autora demuestra que la Elisa de Garcilaso no es Isabel Freyre, como se viene defendiendo tradicionalmente, sino Beatriz de Sá, la segunda esposa de su hermano, cuya singular belleza cantaron más de veinte poetas a su llegada a la corte portuguesa.

¹⁶ En las octavas 19 y 20 (vv. 145-160) Garcilaso resume los precedentes ovidianos de la metamorfosis de Dafne, ámbito del mito que presupone en el Soneto.

¹⁷ La descripción del proceso adquiere más énfasis en Garcilaso.

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

en torcidas raíces s'estendían
 los blancos pies y en tierra se hincaban;¹⁸

Hasta el punto que especialmente los vv. 161, 162, 165 y 166 de la Égloga son casi copia literal de otros del Soneto:

Soneto

1: A Dafne ya los brazos le crecían
 2: y en luengos ramos vueltos se mostraban
 7: los blancos pies en tierra se hincaban
 8: y en torcidas raíces se volvían

Égloga

161: Mas a la fin los brazos le crecían
 162: y en sendos ramos vueltos se mostraban
 166: los blancos pies y en tierra se hincaban
 165: en torcidas raíces s'estendían

Los tercetos y el v. 167 de la Égloga, que se corresponde con ellos, son totalmente ajenos a la influencia de Ovidio, en cuyo texto Apolo en ningún momento recurre al llanto:

Soneto (vv. 9-14)

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

Égloga (v. 167)

llora el amante y busca el ser primero,

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

De otra parte, los vv. 555-556 de Ovidio

complexusque suis ramos ut membra lacertis
 oscula dat ligno;

son recreados en el v. 168 de la Égloga:

besando y abrazando aquel madero

pero no en el Soneto, donde Garcilaso nos muestra una reacción muy diferente, sin mención alguna al abrazo ni a los besos del sujeto lírico al árbol.¹⁹

¹⁸ Utilizamos la edición de Antonio Prieto, *Cancionero. (Poesías castellanas completas). Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 168.

¹⁹ María Rosso Gallo llama la atención sobre algunas variantes entre el Soneto XIII y la estrofa de la Égloga "que no pueden justificarse sólo como una adaptación a una estructura métrica diferente, sino que deben propiamente considerarse como indicios de una reelaboración lexical y conceptual", en *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, Anejo XLVII del *Boletín de la Real Academia Española*, 1990, 172-177, (p. 174).

Es obvio que Garcilaso elige el tema por el parecido con su propia biografía amorosa: la identificación de Dafne con Isabel Freyre,²⁰ su amor inalcanzable, y de Apolo con el propio poeta. Eso es cierto en lo que afecta a los cuartetos, pero una lectura atenta pone en evidencia que los tercetos reflejan un estado anímico del poeta muy alejado de la reacción del Apolo ovidiano, con el que ahora ya no se identifica Garcilaso. Efectivamente, el Apolo de Ovidio, ante su evidente fracaso amoroso, opta por una solución alternativa muy digna, solución que eleva a la condición de testimonio eterno de la admiración que siente por la ninfa: “Pero, puesto que no puedes ser mi esposa, serás al menos mi árbol; siempre te tendrán a ti mi cabellera, a ti mis cítaras, a ti, laurel, nuestras aljabas; tú acompañarás a los generales lacios cuando una alegre voz proclame el triunfo y visiten los Capitolios durante prolongadas pompas” (vv. 557-565). Pero la reacción del sujeto lírico en los tercetos no apunta ninguna solución al problema, limitándose a confesar su impotencia, decepción y anonadamiento, actitud más próxima a la de Petrarca, con cuya biografía amorosa se identifica más nuestro poeta. También se aprecia el distanciamiento de Ovidio y la influencia petrarquista en otros detalles importantes. Por ejemplo, Ovidio había pasado por alto el color de los cabellos de Dafne; pero la Dafne de Garcilaso, siguiendo la estética renacentista, es rubia, aunque para su descripción el poeta recurra a la hipérbole, como procedimiento estético (v. 4: “los cabellos que ’l oro escurecían”); como rubia es también Laura, la amada de Petrarca, y la Dafne de la mayoría de representaciones iconográficas, aunque algunos pintores la prefieren morena, como John William Waterhouse (cf. imagen nº 3). Asimismo, el “vi” del verso 3º sitúa al sujeto lírico en el centro de la perspectiva narrativa, característica netamente renacentista,²¹ mientras que en Ovidio el autor en ningún momento de la narración suplanta al narrador.

De manera particular nos llama poderosamente la atención que también es rubia la Dafne del *Ovide Moralisé*, donde aparece también la antítesis “pelo rubio” / “hojas verdes”:

Ses crins dorez et flamboians
devindrent fueilles verdoians²²

²⁰ Véase nota 15.

²¹ Vide, a título de ejemplo, el final de la rima XXXIII de Petrarca: *E pareo dir: Perché tuo valor perde? / Veder quest'occhi ancor non ti si tolle.*

²² Vv. 3029-3030, Cornelis de Boer (ed.), *Ovide Moralisé...*, 1, p. 126 (apud Mary E. Barnard, “The Grotesque and the Courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne”, *Romanic Review* 72, nº 3 (1981), 253-273, p. 259, n. 15.

De ahí que resulte obligado preguntarse si Garcilaso llegó a conocer esta obra, dada su rápida y amplísima difusión, tras su publicación en París en 1509 por el impresor Antoine Vérard, aunque nuestros críticos no hayan prestado a tal coincidencia la atención que a nuestro juicio merece.

Análisis del soneto

Como es habitual, según la doctrina más ortodoxa de su origen italiano, el soneto presenta dos grandes apartados, dos bloques intencionadamente diferenciados en multitud de aspectos y recursos: de una parte los cuartetos y, de otra, los tercetos (no tres partes, como defendía Cayol y ha sido comúnmente aceptado):²³

1.- Los cuartetos se refieren exclusivamente a Dafne; en ellos predomina la acción, el colorido, la plasticidad a raudales. Comprenden, como ya hemos señalado, la descripción de la metamorfosis de la ninfa, descripción que ha llamado la atención de la crítica tradicionalmente por su plasticidad y cromatismo.²⁴ También en este aspecto podemos descubrir la influencia de Ovidio, dentro del canon de imitación de los clásicos defendido por Poliziano y “consustancial a la poesía renacentista”, como reconoce Antonio Prieto:²⁵ coincidimos con Mary E. Barnard al subrayar el carácter de espectáculo sumamente visual que ya presentaba la escena ovidiana de la metamorfosis.²⁶ Como se ha señalado frecuentemente, esta plasticidad del soneto fue ya advertida por Fernando de Herrera, pero es Rafael Lapesa quien, con su maestría habitual, la define de manera más explícita en un texto muy conocido y citado por numerosos comentaristas posteriores:

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

²³ Como se comprobará *infra*, no coincidimos con la interpretación de A. Cayol en su conocido trabajo “Un soneto [el XIII] de Garcilaso”, *Garcilaso*, 33 (1946), 12-13. Este autor, en la p. 12, establece tres apartados: a) Los cuartetos, b) El primer terceto, y c) El segundo terceto. Pero, a nuestro juicio, según trataremos de demostrar, ambos tercetos están íntimamente relacionados, formando una sola unidad, como ocurre con los cuartetos.

²⁴ Especialmente gráficas resultan las palabras de Glen Ross Gale: “Garcilaso writes of ‘seeing’, of showing; he directs the reader’s eyes to a graphically spatial and plastically visual scene” (Glen Ross Gale, “Garcilaso’s *Sonnet XIII* metamorphosed”, *Romanische Forschungen*, 80, 4 (1968), 504-509 (p. 509).

²⁵ Antonio Prieto (ed.), *Cancionero...*, p. XVIII.

²⁶ “Ovid’s scene of metamorphosis is a highly visual spectacle, a concrete, physical representation of the assimilation of the human form by the laurel” (M. E. Barnard, “The Grotesque...”, p. 255).

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 el oro oscurecían”²⁷

Siguiendo esta misma idea, A. Prieto da un paso más y llega a sugerir la posibilidad de que Garcilaso, durante su estancia en Italia, pudiera haber contemplado el cuadro de Antonio Pollaiuolo, entonces en Florencia, aunque hoy se conserva en la National Gallery de Londres (imagen nº 4).²⁸

Dafne aparece descrita de acuerdo con el ideal de belleza femenina característico del Renacimiento: es rubia (“los cabellos qu’ el oro escurecían,” v. 4) y de piel blanca (“los blancos pies,” v.7), como la piel de Laura, la amada de Petrarca (“Come ‘l candido pie’ per l’erba fresca”).²⁹

Más recientemente, F. J. Escobar Borrego identifica otras pinturas y grabados italianos de la época como posibles fuentes de inspiración.³⁰

2.- Los tercetos, por su parte, persiguen otro objetivo literario totalmente diferente. Mientras que en los cuartetos se pretendía una descripción física de la metamorfosis progresiva de la amada huidiza, personificada en Dafne, los tercetos nos muestran la situación anímica del amante no correspondido, de Apolo y, obviamente, del propio poeta Garcilaso, que se ve retratado en el dios, al ser rechazado por la dama portuguesa Isabel Freyre;³¹ aunque, como la crítica

²⁷ R. Lapesa, *La trayectoria...*, pp. 157-158. Las cursivas son del propio autor.

²⁸ Antonio Prieto, *Cancionero...*, pp. 27 y 185. Este polifacético artista florentino (Florencia, ca. 1432 - Roma, 1498) no se circunscribió a la pintura y escultura, sino que también destacó en las artes de la orfebrería, el grabado y el esmaltado. Su “Apolo y Dafne” es un pequeño óleo sobre tabla de sólo 29’5 x 20 cm.

²⁹ Canción 165, v. 1.

³⁰ F. J. Escobar Borrego, “El tema de Apolo...”, pp. 226-230, si bien el paralelo con el grabado de Agostino Veneziano ya había sido señalado por M. E. Barnard, “The Grotesque...”, pp. 266s.

³¹ Véase nota 15.

ya ha señalado con frecuencia, en ningún momento aparezcan mencionados sus nombres. En efecto, consumada la metamorfosis de la amada, de lo que da testimonio el verso 11 (“*este árbol*,”³² que con lágrimas regaba”), Garcilaso vuelve la atención al amante frustrado y perplejo, Apolo, a quien el poeta, para poder seguir identificándose con él, obligará a desempeñar un papel muy diferente al que le otorga Ovidio.

El primer terceto sintetiza la reacción de Apolo; pero, si observamos con atención, no es la reacción del Apolo ovidiano quien, aunque frustrado, termina aceptando la situación y ofreciéndose a sí mismo una salida relativamente airosa; basta recordar sus últimas palabras: “Pero, puesto que no puedes ser mi esposa, serás al menos mi árbol; siempre te tendrán a ti mi cabellera, a ti mis cítaras, a ti, laurel, nuestras aljabas ...” (vv. 564-565), esto es, la corona de laurel con que ciñe sus cabellos Apolo y, como dios de la poesía, por extensión, también los poetas premiados, de ahí “laureados”. En efecto, el Apolo de este terceto primero es ya descaradamente el propio Garcilaso, que no se resigna al rechazo de que es objeto por parte de Isabel Freyre.³³ Ante esta situación el poeta no encuentra vía de solución y de ahí la conclusión, el segundo terceto, una reflexión lírica del “yo” emisor, a partir del mito, donde se muestra hundido, profundamente anonadado y al borde de la desesperación.

Efectivamente, como ya hemos visto, los cuartetos dedicados a Dafne trazan una línea que va desde los miembros humanos hasta su transformación en laurel. En los tercetos, por el contrario, se describe el círculo en el que el Apolo-Garcilaso se encuentra irremisiblemente envuelto, sin solución posible: con sus lágrimas hace crecer el árbol y, cuanto más crece el árbol, mayor es su dolor y, en consecuencia, más llora, por lo que más riega...

En el segundo terceto domina la función expresiva o emotiva; se trata de una estrofa atemporal y subjetiva, como lo indica el uso del subjuntivo (*crezca*, v. 13). Es un grito de dolor del poeta, identificado con el amante no correspondido, desesperado al comprender que su trágica situación no tiene salida, pues se encuentra inmerso en un círculo vicioso.

Somos conscientes del riesgo que afronta todo comentarista de llevar la interpretación, el análisis del texto, más allá de la intención del autor; pero tal riesgo, absolutamente ineludible, disminuye progresivamente en intensidad a medida que se incrementa la convergencia de recursos estilísticos de que se sirve el autor: la presencia de un solo recurso estilístico puede inducir a una interpretación discutible; pero nadie duda de la intencionalidad del autor cuando en un solo texto se manifiestan no uno, sino varios e incluso numerosos recursos al mismo tiempo.

³² Es evidente que ya ha culminado el proceso de transformación.

³³ Véase nota 15.

Pues bien, aunque no pretendemos un análisis exhaustivo, no podemos ignorar que en este soneto se da esa amplia convergencia de recursos estilísticos, algunos de los cuales vamos a señalar.

Quizá el primer recurso estilístico que salta a la vista sea

- el **hipérbaton**; aunque, como se ha señalado con frecuencia, la posición de los verbos, al final de la oración y verso —*crecían, se mostraban, se tornaban, escurecían, cubrían, estaban, se hincaban, se volvían*—, puede responder a un intento de aproximar la sintaxis castellana a la latina del original ovidiano, persiguiendo, asimismo, la **similicadencia**.

Como se aprecia a primera vista, la descripción se realiza por medio de pretéritos imperfectos de indicativo con los que concluyen sistemáticamente los ocho versos de los dos cuartetos. El efecto de movimiento que imprime el pintor en el tratamiento de las prendas de vestir, los cabellos flotando al viento, la posición de los miembros de las figuras... (imagen nº 5), lo plasma el poeta recurriendo a este tiempo verbal —el imperfecto de indicativo—, que capta la acción en movimiento, el dinamismo del instante de la transformación, presentada como un proceso en desarrollo y no culminado. Este mismo recurso estilístico se repite en los tercetos, pero ya no de manera sistemática (*hacía*, v. 10; *regaba*, v. 11 y *lloraba*, v. 14).

- Uso frecuente de **epítetos**: *luengos ramos*, v. 2; *verdes hojas*, v. 3; *áspera corteza*; v. 5, *tiernos miembros*, v. 6; *blancos pies*, v.7; *torcidas raíces*, v. 8.³⁴

- Al final del primer cuarteto observamos una **hipérbole**: *los cabellos qu' el oro escurecían*, v. 4.

- En el segundo utiliza una **antítesis**, *áspera corteza*, v. 5 / *tiernos miembros*, v. 6, que subraya el contraste entre la ninfa, descrita aún con formas humanas, y el laurel en el que está transformándose.

- A pesar de no haber sido suficientemente ponderado por la crítica, mayor importancia le confiere nuestro poeta a un recurso combinado (estilístico-sintáctico), pues lo utiliza de manera sistemática en las cuatro estrofas, tanto cuartetos como tercetos; me refiero al **encabalgamiento**: en las cuatro estrofas se produce un encabalgamiento y, sistemáticamente, cada uno de ellos, va complementado por una proposición de relativo. En efecto, frente a los versos 1 y 2, en los que la unidad métrica, el verso, coincide exactamente con la unidad sintáctica, la oración (recurriendo así a la **esticomitia**), los versos 3 y

³⁴ A juicio de María Rosso Gallo, del hecho de que el poeta se sitúe en la perspectiva del espectador (el verbo “vi” del v. 3) “se deriva una representación dinámica, en la que los adjetivos [...] desempeñan una función primordial. Y precisamente en esta peculiar perspectiva estriba la radical innovación de Garcilaso respecto a la fuente ovidiana, donde, como en la Égloga III, la descripción de la metamorfosis se expresa esencialmente mediante sustantivos, que evidencian lo radical (y no lo dinámico) del cambio”, (M. Rosso Gallo, “Soneto XIII”..., 175.)

4, por el contrario, constituyen entre ambos una sola unidad sintáctica, una oración compleja: se produce un encabalgamiento, al separar, de una parte, el núcleo predicado de la oración (*se tornaban*, v. 3) y, de otra, el sujeto (*los cabellos qu' el oro escurecían*, v. 4), donde el núcleo del sujeto (*los cabellos*) va complementado por una proposición de relativo (*qu' el oro escurecían*). Pues bien, lo importante de este recurso es que Garcilaso lo utiliza sistemáticamente en las cuatro estrofas, lo que nos permite afirmar que se ha servido de él intencionadamente como elemento nuclear para organizar la arquitectura sintáctica de todo el soneto:

vv. 3-4: *se tornaban / los cabellos que el oro escurecían*

vv. 5-6: *se cubrían / los tiernos miembros que aún bullendo 'staban*

vv. 10-11: *crecer hacía / este árbol, que con lágrimas regaba*

vv. 13-14: *crezca cada día / la causa y la razón por que lloraba*

Y afectando sólo a los tercetos encontramos:

- **Poliptoton**: de una parte, *llorar - llorarla - lloraba*, vv. 10, 13 y 14; de otra, *crecer - crezca*, vv. 10 y 13, íntimamente relacionados entre sí: porque crece el árbol, llora Apolo y, con su llanto, lo hace crecer más y más, con lo que se acentúa su tragedia y frustración.

- La **anáfora** en el v. 12 (*Oh... oh...*), marcando la **bimembración** del mismo (6 + 5 sílabas). Pero esta anáfora y bimembración presentan una peculiaridad muy singular: paradójicamente están montadas en aparente contradicción con un recurso prosódico que parece tender a anularlas, la sinalefa (*Oh miserable estad(o), / oh mal tamaño*): la anáfora, por un lado, marca la separación de hemistiquios, la bimembración del verso; mientras que la sinalefa, por el lugar donde se produce (exactamente afectando a las sílabas fronteras de esa bimembración –*d(o) / oh*), parece perseguir el efecto contrario. Mediante esta combinación de recursos contrapuestos, el poeta enfatiza la situación paradójica descrita en los dos versos siguientes, la situación trágica en que se encuentra el propio Garcilaso: la metamorfosis de la amada causa su llanto y, cuanto más llora, más contribuye al crecimiento del árbol que provoca sus lágrimas, incrementando así ininterrumpida e irremediabilmente su desgracia.

- Esta trágica circunstancia se ve enfatizada con un recurso léxico muy singular: Garcilaso establece una relación recíproca, pero negativa,³⁵ entre el término *causa* del v. 9, referido al Apolo responsable de la metamorfosis, y ese mismo término –*causa*, en el v. 14–, pero referido ahora al laurel en que se ha metamorfoseado su amada, que provoca la desgracia de Apolo-Garcilaso,

³⁵ Cf. M. E. Barnard, "The Grotesque...", 271.