

# Una lectura barroca de la mitología: la figura de Apolo en la poesía de Quevedo

## A Baroque Reading of Mithology. The Figure of Apollo in Quevedo's Poetry

Ginés Torres Salinas  
Universidad de Granada  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Literatura Española  
Campus de Cartuja  
18071 Granada  
ginestorres@ugr.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 24, 2020, pp. 207-233]  
DOI: 10.15581/017.24.207-233

### RESUMEN:

*En el presente trabajo se pretende hacer un estudio exhaustivo de la figura de Apolo en la poesía de Francisco de Quevedo. Tradicionalmente se han estudiado al respecto dos sonetos, «Bermejazo platero de las cumbres» y «Tras vos un alquimista va corriendo»; sin embargo, con nuestro trabajo pretendemos ampliar los textos objeto de estudio a toda la obra poética de Quevedo. Nuestro propósito es mostrar cómo en la gran mayoría de ellos la lectura quevedesca del mito de Apolo rompe con la tradición renacentista —especialmente con la imaginería solar neoplatónica— para leerlo desde una perspectiva plenamente barroca.*

### ABSTRACT:

*In this work we intend to make an exhaustive study of Apollo's figure in Francisco de Quevedo's poetry. Traditionally, two sonnets have been studied in that way, «Bermejazo platero de las cumbres» and «Tras vos un alquimista va corriendo». With our work we intend deepen the study of texts from complete Quevedo's poetic work. Our purpose is to show how, in the vast majority of them, the Quevedesque reading of Apollo's myth breaks with the Renaissance tradition —especially with the Neoplatonic solar imagery— to read it from a fully baroque perspective.*

PALABRAS CLAVE: APOLO, QUEVEDO, NEOPLATONISMO, MITOLOGÍA  
KEYWORDS: APOLO, QUEVEDO, NEOPLATONISM, MITHOLOGY

Aunque se ha señalado que Quevedo efectúa en su literatura un «empleo extremadamente sintético del mito», hasta el punto de que las referencias mitológicas en su obras no son numerosísimas, sino puntuales la mayoría de ellas<sup>1</sup>, no son pocos, según se tendrá oportunidad de comprobar a lo largo de estas páginas, los estudios que se han ocupado del componente mitológico en los textos líricos del poeta y en el contexto del Siglo de Oro español. Es en tal marco en el que se quiere situar este trabajo, que versará sobre la presencia de la figura de Apolo, de amplísima circulación durante todo el periodo, a la que contribuyó no poco la emblemática<sup>2</sup>, en la poesía de Quevedo<sup>3</sup>. No es el primero que intenta hacerlo, según mostrará la bibliografía que lo acompaña<sup>4</sup>, si bien sí tratará de hacer un recorrido más exhaustivo por dicho corpus poético que el que tradicionalmente se ha llevado a cabo, centrado sobre todo en los sonetos «Bermejazo platero de las cumbres» (*PO*, núm. 536) y «Tras vos un alquimista va corriendo» (*PO*, núm. 537)<sup>5</sup>, deteniéndonos en determinados poemas en los que tal vez la figura del dios solar no sea el eje de la composición, pero en los que igualmente podemos encontrar determinadas alusiones hacia el mismo que complementan, matizan y perfilan la imagen mostrada por tales sonetos.

No será nuestro objetivo desentrañar el sentido de unos textos a los que la literatura científica ha dedicado sustanciosos análisis, sino estudiar cómo la presencia de la figura de Apolo en los versos de Quevedo, el tratamiento que a este se le da, supone una profunda diferencia con el imaginario renacentista del hijo de Zeus y Leto. Diferencia cuyo análisis nos mostrará hasta qué punto el mundo de Quevedo, literario, imaginario, ideológico, es otro totalmente, plenamente barroco<sup>6</sup> y cómo

1. Sepúlveda, 2003, p. 40.

2. Véase, por ejemplo, Bermejo, 1994.

3. Nos limitaremos, por razones de espacio, solamente a su obra lírica; sin embargo, pueden verse también, por ejemplo, las imágenes presentes en la comedia *Cómo ha de ser el privado*, o ciertas alusiones presentes en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*.

4. Véanse, de todos modos, los trabajos de Alonso, 1987, pp. 527-531; Neira, 1980; Torres Nebreira, 1981; Álvarez Barrientos, 1984; Nicolás, 1986, pp. 28-50; Barnard, 1987, pp. 130-164; Guerrero Salazar, 2002, pp. 330-344; Sepúlveda, 2003, pp. 47-48; Arellano, 2003, pp. 234-236 y 427-532; Cabañas Martínez, 2005; Maldonado Araque, 2010.

5. Se utilizará la edición de José Manuel Bleuca de la *Poesía completa* de Francisco de Quevedo, pues en ella aparecen ciertos comentarios del estudioso, a los que hacemos referencia. De manera puntual, y así se señalará, haremos referencia a la edición de la misma poesía en Castalia, con su correspondiente cuerpo de variantes. A ella remitirán los números de los poemas indicados en el cuerpo del artículo. Para el segundo de esta pareja de sonetos, véase también la versión anterior a esta, recogida por Bleuca en su edición crítica en Castalia, mucho más explícita y obscena. A algunos de sus versos recurriremos a lo largo del trabajo, haciendo referencia a la *versión anterior* para ello.

6. No entraremos aquí, por cuestiones evidentes, a tratar de delimitar qué debe entenderse por Barroco o barroco, así como los numerosísimos matices que la cuestión ofrece. Baste consignar que nos situamos en una tradición que entiende el término, no desde su originario sentido en el campo del arte, sino desde una perspectiva más amplia que lo concibe como una formación ideológica histórica que, pese a ciertas concomitancias de superficie que puedan entenderse como continuadoras, se enfrenta de manera

este mundo modula la imagen que de Apolo encontramos en los versos de nuestro poeta. Conviene señalar al respecto que tales versos pertenecerán tanto a lo que podríamos calificar como poesía *seria* como a la poesía *burlesca* del autor, las cuales, es bien sabido y ha sido analizado con extensión, presentan profundas diferencias; sin embargo, en todos ellos podemos encontrar, creemos, un sustrato que, más allá de la intención burlesca, paródica o lúdica que pueda aparecer en el segundo de los grupos, encuentra arraigo en la visión barroca del mundo que proyecta Quevedo, pues sigue siendo producida por la misma lógica productiva última que caracteriza el mundo literario del poeta.

#### LAS QUINTILLAS DE DAFNE Y APOLO

En 1605 aparece en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa un poema de, al menos, 1603, en el que un joven Quevedo reproduce en forma de quintillas una 'Fábula' que se ocupa de los amores «De Dafne y Apolo», según reza el título de la composición 209, «Delante del Sol venía».

Fueron estos amores motivo predilecto del imaginario renacentista, cuya máxima expresión en nuestra literatura la encontramos en el conocidísimo soneto XIII de Garcilaso. Conviene atender a las claves de lectura renacentistas que conoce la mitología clásica para comprender mejor el texto de Quevedo. La poesía del Renacimiento halló en ella un fértil vivero de temas a los que recurrir, una «*Officina poética*»<sup>7</sup>, auténtico archivo de motivos que, en no pocas ocasiones, lo era un sentido puramente físico<sup>8</sup>. Se trata de una mirada a los mitos, la renacentista, que

radical a los nuevos modos de producción y de lectura del mundo propios del anterior Renacimiento, como bien ha explicado Rodríguez, 1990, pp. 358-364 y 2013. Así, coincidimos también con Maravall, 1983, pp. 55, 63, en entender el término como «una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que ha entrado en dura y difícil crisis», que afecta no solo a la economía, sino también «a una serie de “novedades”, dicho con el lenguaje de la época, que la técnica, la ciencia, el pensamiento filosófico, la moral, la religión, trajeron por su parte», lo que, entre otras cosas, y esto nos interesa para nuestro trabajo, desemboca, según explica Rodríguez de la Flor, 2002, pp. 23, 34-35, en que «se cancela la ilusión central que soporta el orden humanista; es decir, la confianza en los libros, en que ellos representan una verdad a conquistar sobre el mundo», de modo que «los productores simbólicos hispánicos se entregan a una ironización y a la deconstrucción continuada del propio mundo», que afecta directamente, lo veremos, a la figura de Apolo de que se ocupan estas páginas.

7. García de la Concha, 1986, pp. 84-85.

8. Sobre las lecturas de Fernando de Herrera escribió Francisco de Rioja: «Y todo, en orden al conocimiento de la habla castellana, en que leyó, con gran diligencia y observación, los escritores antiguos y modernos, notando las palabras y modos de decir que tenían o novedad o grandeza, y poniéndolos aparte en cuadernos para que le sirviesen cuando escribía», en Herrera, 2006, pp. 480-481. Vilanova, 1951, p. 696, se lamenta de que «Constituye una pérdida irreparable la desaparición de esos cuadernos de locuciones y versos a imitar, que hubiesen constituido un índice completo de las fuentes poéticas de Herrera»; cuadernos que también habría usado Ronsard, según explica Seznec, 1987, p. 253: «Con estos diversos tratados, y con estas lecturas febriles y apasionadas de los textos

debe enmarcarse en un clima de «paganización humanista»<sup>9</sup> que contrasta con la imagen medieval de los mismos. Según explica Cammerata, «The mythology of the ancients was perceived as symbolical material capable of revealing hidden truths through allegorical interpretation»<sup>10</sup>; buena muestra de la cual sería la aparición de un *Ovidio moralizado*, a través del cual los autores del medievo «dan un carácter moral especialísimo al tratamiento de estas ficciones», que deja de lado «el sentido directamente poético de estas fábulas», para «buscar una moralidad en cada una»<sup>11</sup>. La lectura medieval de tales fábulas medievales se pondrá al servicio de una lectura sacralizada del mundo, advertida por Solalinde, quien apunta que las *Metamorfosis* ovidianas «son parangonadas con la Biblia, y, como a la Biblia, se les busca el sentido oculto que puedan tener, ayudándose de glosadores medievales»<sup>12</sup>, lo que supone una desnaturalización de la raíz productiva de dichos mitos, ya que los autores «amplían la materia de las fábulas que por una parte convierten en reflexión moral o teológica, que las hace perder su carácter»<sup>13</sup>. Como señala Sez nec, en la Edad Media

la mitología tiende a convertirse en una *Philosophia moralis* [...] Tiende incluso a conciliarse con la teología: el genio alegórico de la Edad Media, que, renovando la tradición de los Padres, percibe en los personajes y en los episodios del Antiguo Testamento prefiguraciones de la Nueva Alianza, entrevé en los personajes y en los episodios de la Fábula, prefiguraciones de la verdad cristiana. En efecto, a partir del siglo XII, en que la alegoría se convierte en el vehículo universal de toda expresión piadosa, la exégesis mitológica de esa orientación adquiere asombrosas proporciones<sup>14</sup>.

La aproximación renacentista a los episodios mitológicos tendrá un sentido de «reintegración»<sup>15</sup> de tales narraciones a su carácter primitivo, de manera que se «Aprecia ahora la sustantiva belleza de tales asuntos y no los reduce a apólogo o moralidad»<sup>16</sup>. Esta lectura renacentista abre la posibilidad a una «significación sentimental de los mitos»<sup>17</sup>, un

antiguos, Ronsard se había fabricado, al parecer, un cuaderno de mitología, un repertorio personal». Véase, también al hilo de esta cuestión, la amplia difusión de manuales mitográficos como la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio, estudiada por Soria Olmedo, 2008, pp. 13-29. Para el papel de la mitología clásica en el Renacimiento, véanse, por ejemplo, y además de los ya citados, Cossío, 1952; López Torrijos, 1985; Guillou-Varga, 1986; Sez nec, 1987; y, ahora, Colón Calderón y Ponce Cárdenas (eds.), 2013.

9. Prieto, 2002, p. 53.

10. Cammarata, 1983, p. 10.

11. Cossío, 1952, p. 11.

12. Solalinde, 1930, p. 14.

13. Cossío, 1952, p. 16.

14. Sez nec, 1987, p. 81.

15. Sez nec, 1987, p. 157.

16. Cossío, 1952, p. 74.

17. Cossío, 1952, p. 76.

«enlace erótico mitológico»<sup>18</sup>, que propicia el uso de los mitos para la «identificación of an emotional dilemma»<sup>19</sup>. Serán sonetos como el XII y el XIII de Garcilaso, los tapices de la tercera égloga o el IX de Aldana algunos de los mejores ejemplos líricos de una actitud que entiende el uso de las fábulas paganas «como espejo de identificación entre el yo y los protagonistas mitológicos», merced al «relieve que cobra el análisis del estado interior del yo»<sup>20</sup>, ya que en él, como en algunos más de sus textos, el mito es

«interpretado» (adaptado) desde la nueva dialéctica animista [según la cual] Garcilaso despoja a tal horizonte helénico de toda moralidad (los *ejemplos* de los antiguos concebidos como algo aprovechable para la vida del cristiano) característica de las interpretaciones feudalizantes<sup>21</sup>.

El mito de Apolo y Dafne en Garcilaso ha sido así leído tanto como un ejemplo «de los tormentos de un amor insatisfecho»<sup>22</sup> como desde una lectura literaria según la cual «al llorar y escribir sobre la amada Dafne (el laurel) crece también su propia poesía que merece el laurel, o sea, la gloria. En Petrarca, Laura y el laurel se identifican a veces con su propia escritura y quizá en Garcilaso suceda algo semejante»<sup>23</sup>.

Si regresamos ahora a las quintillas de Quevedo, percibiremos un cierto contraste entre estas y el tratamiento renacentista del mito. No se puede negar que existen ciertas concomitancias con la imaginaria petrarquista, especialmente en la luminosa caracterización física de la ninfa: «y en ir delante tan bella / nueva aurora parecía» (vv. 4-5);

Ojos que en esa beldad  
alumbraís con luces bellas  
su rostro y su crueldad,  
pues que sois los dos estrellas (vv. 51-54);

De la rubia cabellera  
que floreció tantos mayos,  
antes que se convirtiera,  
hebras tomó el Sol por rayos (vv. 81-84).

Sin embargo, incluso en un poema como este, temprano y en apariencia próximo al canon petrarquista, se puede percibir una lógica textual distinta a la de los textos renacentistas, especialmente al del referente inmediato establecido por Garcilaso, cuestión que advirtió con tino Cossío cuando, en su comentario del texto, indicó que «ni rastro de

18. Fucilla, 1960, p. 6.

19. Turner, 1976, p. 58.

20. Rosso Callo, 2001, pp. 25-26.

21. Rodríguez, 1990, p. 200.

22. Jiménez Heffernan, 2017, p. 136.

23. Alcina, 1989, p. 61.

él se conserva ni advierte en Quevedo»<sup>24</sup>. Si comparamos la actitud de Apolo en estas quintillas con la que presenta en el soneto de Garcilaso, todo lo que en este era contención y serena tristeza —«Aquel que fue la causa de tal daño, / a fuerza de llorar, crecer hacia / este árbol, que con lágrimas regaba»— en la composición quevedesca se transforma en furor, incluso pasión sexual de tintes violentos, ante la frustración que le produce la metamorfosis de Dafne, lo que emparentará el poema, como veremos, con los sonetos 536 y 537: «Mas viéndola tan cruel, / dio mil gritos doloridos» (vv. 11-12), «Mas, viendo su movimiento, / dio las razones que canto, / con dolor y sin aliento» (vv. 36-38), «“Di, por qué mi dolor creces / huyendo tanto de mí / en la muerte que me ofreces?”» (vv. 41-43),

Con mil abrazos ardientes,  
 ciñó el tronco el Sol, y luego,  
 con las memorias presentes,  
 los rayos de luz y fuego  
 desató en amargas fuentes (vv. 86-90).

Una lectura atenta de las quintillas nos mostrará cómo, en realidad, en Quevedo el uso del mito funciona según la misma lógica que Juan Carlos Rodríguez observó para la lectura barroca del neoplatonismo, «donde sobre una infraestructura organicista se “deposita” una fantasmagoría platonizante»<sup>25</sup>; esto es, sobre la base de una figura, la de Apolo, que conoció particular y concreta fortuna y significación en el Renacimiento, Quevedo proyecta toda una serie de valores que lo alejan de la *reintegración* de la que hablaba Seznec, para ser leído desde una perspectiva plenamente barroca.

No de otra manera analiza Mary Barnard el desenlace del episodio en las quintillas quevedianas. Si en el soneto de Garcilaso la resolución, ya se indicó, podía hacer referencia a los desgraciados amores del poeta o incluso, en la estela de Petrarca, a su propia práctica poética, en la composición que nos ocupa la estudiosa norteamericana advierte la existencia de «a Christian resolution to the poem», pues «the pagan maidenhood becomes Christian purity; the Quevedian nymph runs to safeguard her *honestidad*»<sup>26</sup>. No se aleja Barnard de la propuesta de Otis Green de un Quevedo en que «los elementos caballerescos casi destruyen la doctrina platónica», en que «el amor cortesano tiene carácter sagrado y cultiva su propia religión de amor»<sup>27</sup>, acercándolo a las coordenadas del amor cortés de signo caballeresco. Efectivamente, Quevedo lleva el poema a una dimensión mucho más cercana al Barroco. Eso es justo lo que sucede en este poema. La huida de Dafne se basa en una

24. Cossío, 1952, p. 253.

25. Rodríguez, 1990, p. 106.

26. Barnard, 1987, p. 137.

27. Green, 1969, pp. 293-297.

premisa fundamental: la conservación de su honestidad. Si en la metamorfosis ovidiana la huida de la ninfa se debía a los efectos de la flecha de plomo lanzada por Cupido y a su voluntad por permanecer en un estado de virginidad de raigambre pagana y casi panteísta, probablemente por su parentesco con la actitud de Diana, en el caso quevediano la precipita la conservación de su honestidad, entendida en términos específicamente barrocos. Cuando Apolo la persigue, el poeta nos dice que «corre el llanto por no vella; / corre el aire por oílla, / y el río por socorrella» (vv. 28-30), tanto es así que corre más que ellos de modo «que ya, por llevar triunfante / su honestidad adelante, / a todos los deja atrás» (vv. 33-35). En la transformación, que no deja de ser, explica Barnard, «and act of Providence»<sup>28</sup>, advertimos «un honesto temblor» (v. 91) y una vez culminada esta

El río, que esto miró,  
movido a piedad y llanto,  
con sus lágrimas creció,  
y a besar el pie llegó  
del árbol divino y santo (vv. 101-105).

La ninfa acaba así siendo ejemplo de castidad y honestidad, no paganas sino cristianas y cercanas a la noción de honra que atraviesa la literatura barroca. Hasta tal punto es así que su transformación da lugar a un laurel que es definido como «árbol divino y santo», leyéndose el mito desde una óptica muy bien delimitada por Juan Carlos Rodríguez, según la cual «Quevedo tiene que espiritualizar lo material, porque para él la materia y los cuerpos son siempre despreciables y solo una gracia paulina puede salvar el alma»<sup>29</sup>, tal son la intervención de Júpiter y el hecho de que el cuerpo de la ninfa quede santificado en dicha gracia providencial, según una lógica productiva ausente por completo en el soneto de Garcilaso.

No quiere esto decir, sin embargo, que esta lógica se encuentre ausente por completo de los versos de Quevedo, si bien de manera residual si la comparamos con estas quintillas y con los poemas que analizaremos después. Es el caso del soneto «Lisi, en la sombra no hallarás frescura», (*PO*, núm. 505). Los ojos de la dama, «dos ardientes luminares» son tan luminosos, según el canon petrarquista<sup>30</sup>, que se asemejan al Sol. La dama se sienta a descansar en un laurel<sup>31</sup>, lo que en

28. Barnard, 1987, p. 141.

29. Rodríguez, 2013, p. 108.

30. Véase nuestros Torres Salinas, 2013 y 2019 para, respectivamente, la importancia de la poética neoplatónica de la luz y su comparación con el Sol en la caracterización de la dama petrarquista en el Siglo de Oro.

31. Véanse también, al respecto del laurel, a pesar de que en ellos no aparece referencia alguna a Apolo, los poemas «En estos versos de mi amor dictados» (*PO*, núm. 392) y «Qué de robos han visto del invierno» (*PO*, núm. 399).

un principio debería provocar el rechazo de Dafne, que si huyó de un solo sol, de Apolo, debería cuidarse más si cabe de dos:

Del antiguo recato y compostura  
han olvidado a Dafne estos lugares,  
pues de dos soles tuyos, singulares,  
quien huyó de uno solo se asegura.

Sin embargo, al ver que la luz de la dama excede a la del astro y la supera —«Mas viéndole en tus ojos dividido, / para poder estar en ti dos veces, / otras tantas le mira en ti vencido»—, la ninfa acaba estableciendo una suerte de vínculo con la dama: «Y siente que, como ella, le aborreces, / pues a su sombra y tronco has retraído / los rayos que le niegas y le ofreces». Esta imagen de los ojos como soles, esto es, la comparación con Apolo, aparece de nuevo en el poema «Después de gozar la gloria» (*PO*, núm. 418), que «Muestra lo enamorado en lo ausente»:

¿Qué puede causarme enojos,  
si, en cualquier parte del suelo,  
me alumbran desde ese cielo  
los dos soles de tus ojos?  
Mas en todo se parecen  
tus luces a las de Apolo:  
que abrasan de lejos sólo  
y en su esfera resplandecen (vv. 21-28).

#### LA VENA SATÍRICA

Apolo y Dafne son también protagonistas de los dos sonetos de temática apolínea más conocidos, glosados y estudiados por la crítica —particularmente el primero—: como se indicó más arriba estos son «Bermejazo platero de las cumbres» (*PO*, núm. 536), en el que encontramos «A Apolo siguiendo a Dafne»; y «“Tras vos un alquimista va corriendo”» (*PO*, núm. 537), dirigido, «A Dafne, huyendo de Apolo». Ambos textos han sido incluidos en los *Poemas satíricos* por parte de Blecua, así como en la *Poesía satírico burlesca* por parte de Arellano. Con estos poemas no nos interesa tanto desentrañar el significado de los diferentes juegos conceptistas elaborados por Quevedo en los mismos, pues es un trabajo ya hecho con profundidad y precisión, sino, al hilo del propósito de nuestro trabajo, señalar cómo la imagen de Apolo que ofrecen los mismos es bastante representativa de la práctica ideológica de Quevedo. No debe extrañar tal posibilidad de análisis desde un género como el satírico, en primer lugar porque, como anota Ettinghausen, «Quevedo pone la misma pasión en sus obras morales que

en las satíricas»<sup>32</sup>; y, en segundo lugar, porque en el siglo XVII, y especialmente en Quevedo, «la relación de la poesía satírica con otras series extraliterarias y sobre todo con la de la vida social es muy estrecha»<sup>33</sup>.

Como es bien conocido, los dos poemas ofrecen una imagen de Apolo muy distinta a la del soneto de Garcilaso, e incluso a la de las quintillas del propio Quevedo. El análisis de los vocablos ha demostrado, en ambos textos, que la figura del dios se ve sumergida en un ambiente propio del lumpen, del mundo de los bajos fondos, de la picaresca. Su actitud es canallesca, impulsada por unos bajos instintos sexuales que solo pretenden gozar físicamente a una Dafne que se muestra en los sonetos bajo el signo del interés monetario, como si fuera incluso una prostituta. Todo ello muy lejos de la nobilísima lectura que el Renacimiento hacía de Apolo, advocación de príncipes, reyes, humanistas, crisol de virtudes gracias a su naturaleza solar. En cambio, Quevedo, en quien «prácticamente todos los *topoi* que aparecen en el corpus satírico se hallan sometidos a degradaciones grotescas»<sup>34</sup>, nos presenta un «topos invertido o, al menos, observado “desde abajo”, desde una perspectiva, picaresca y degradadora, que provoca una deformación grotesca de la fábula clásica», en la cual «Apolo no es un enamorado desinteresado o platónico»<sup>35</sup>, sino un «sexual predator», una suerte de «lifeless doll put into motion by a cruel puppeteer» propio de la literatura antipetrarquista<sup>36</sup>. Se trata de un ejemplo perfecto de cómo en Quevedo «los mitos son tratados de forma corrosiva y totalmente cáustica, ausente de toda piedad y respeto»<sup>37</sup>. Proceso de degradación que, a rasgos generales, Dámaso Alonso entiende como una de las direcciones del «barroquismo», aquella que en Quevedo parte de su «terrible pesimismo cínico. De este pesimismo nace el sarcasmo, la necesidad de tomar la bella fábula y sumergirla en aguas rufianescas», de «una especie de nihilismo que lleva a la reducción, a la atracción al plano inferior de todas las bellas alturas de la vida»<sup>38</sup>.

Este proceso paródico no es una mera cuestión de superficie o de juego con la imagen de las divinidades, sino que tiene una doble implicación a la que merece la pena atender. En primer lugar, el uso de la sátira, apunta Arellano apoyándose en los trabajos gongorinos de Robert Jammes, se definiría «por la adscripción a un sistema de valores»<sup>39</sup>; idea con la que coincide Romojaro, para quien «la sátira, pues, aparte de incidir sobre temas mitológicos, se convierte en exponente de un comportamiento moral y social»<sup>40</sup>. La interpretación quevedesca del

32. Ettinghausen, 1982, p. 32.

33. Arellano, 2003, p. 17.

34. Arellano, 2003, p. 227.

35. Nicolás, 1986, p. 28.

36. Barnard, 1987, pp. 151-152.

37. Romojaro, 2007, p. 375.

38. Alonso, 1987, p. 531.

39. Arellano, 2003, p. 26.

40. Romojaro, 2007, p. 376.

mito, por tanto, no es simplemente una inversión de lugares comunes, sino el modo en que la figura del dios es pasada por el filtro ideológico de Quevedo, puramente barroco, como tendremos oportunidad de ir comprobando poco a poco a través del análisis de determinados aspectos de los sonetos. En segundo lugar, la maniobra degradante de Quevedo tiene también una raíz literaria, si es que pueden desgajarse el campo literario y el social. Barnard ha señalado que Quevedo pretende, en los sonetos, «to create novel effects», entendiendo el uso de la parodia desde la perspectiva de un juego literario<sup>41</sup>. Sin embargo, el campo literario admite mayor profundidad de análisis. Así piensan Álvarez Barrientos, quien habla de «un proceso de destrucción de tópicos literarios que eran establecidos —y que eran útiles— en el mundo del Renacimiento»<sup>42</sup>; y Romojaro, para quien «el signo mítico funcionará inmerso en un amplio engranaje desestabilizador que mostrará la decadencia de valores y doctrinas literarias renacentistas, asumida y potenciada ya desde finales del siglo XVI», de modo que «la burla incide sobre el propio sistema literario»<sup>43</sup>. En esa línea se extiende Pedro Ruiz Pérez, para quien el tratatamiento quevedesco de la fábula representa «un cuestionamiento de la poética heredada, un espejo deformante de una tradición, en la que, por otra parte, Quevedo se instala cómodamente en su poesía seria». Ese cuestionamiento supone que

Quando el tratamiento del mito da en lo burlesco, con lo que tiene de reelaboración paródica de un modelo, expresa o implícitamente evocado, el carácter metaliterario se acentúa y le otorga a la composición una dimensión más allá de la mera y gratuita jocosidad, al tiempo que introduce una renovación en el sistema poético, al alterar las relaciones establecidas por el *aptum* clásico entre lo elevado y lo degradado, entre la materia y su plasmación textual<sup>44</sup>.

Desde esta doble perspectiva entendemos determinados elementos presentes en los dos sonetos, que, aunque puedan parecer marginales o simplemente juegos léxicos de Quevedo, cobran sentido desde unas coordenadas ideológicas diametralmente opuestas a las del pensamiento renacentista. Veámoslos uno a uno. En «Tras vos un alquimista va corriendo»<sup>45</sup>, la voz poética dirigida a Dafne describe el modo en que el dios la persigue. Más adelante volveremos sobre otros aspectos de tal descripción, pero queremos ahora detenernos en el hecho de que, nos dice Quevedo, Apolo va tras la ninfa «cargado de bochornos y cometas», «buhonero»<sup>45</sup> que aparece como una suerte de vendedor ridículo y

41. Barnard, 1987, pp. 141-143.

42. Álvarez Barrientos, 1984, pp. 68-69.

43. Romojaro, 2007, p. 373.

44. Ruiz Pérez y Cano, 2015, pp. 87-88.

45. Este terceto no aparece en la versión anterior del soneto, donde encontramos una mayor carga de obscenidad: «Si sus flechas teméis con tantas tretas, / con carne os lo ha de hacer: que son locuras / pensar que os lo de hacer con las saetas».

grotesco. Apolo, en cuanto que dios del Sol, lleva consigo «bochornos», esto es, un «aire caliente y molesto»<sup>46</sup>, propio de calores más o menos insufribles, nada agradables, perjudiciales incluso para la naturaleza, para la salud, como explica el propio Quevedo en un pasaje de *La Hora de todos*: «planeta bermejo y andante, devanador de vidas, dios dado a la barbería, muypreciado de guitarrillas y pasacalles, ocupado en ensartar un día tras otro y engarzar años y siglos, mancomunado con las cenas y los pesares para fabricar calaveras»<sup>47</sup>.

Estamos ante un detalle clave que rompe con el imaginario renacentista del dios. Para el neoplatonismo renacentista el Sol es un elemento central dentro de su sistema filosófico, hasta el punto de que su principal exponente, Marsilio Ficino, le dedicó un tratado titulado *De sole*. Allí se nos dan varias razones de tal centralidad. La raíz es metafísica, pues la similitud de su luz con el Bien le supone ser «la estatua manifiesta de Dios en este templo mundano, que debe ser admirada más que las restantes cosas por los que la contemplan por todas partes»<sup>48</sup>. De todas sus propiedades, nos interesa aquí sacar a colación una de ellas, su capacidad vivificadora hacia la naturaleza, enunciada por el propio Ficino, en recuerdo de las palabras de su padre, médico de los Medici: «Bajo la sombra nos cubrimos de sopor, de moho y herrumbre. Vivamos bajo el Sol, a la luz, según el consejo que brotaba a menudo de los labios de mi padre Ficino, médico ilustre»<sup>49</sup>. Capacidad biológica a la que el neoplatonismo otorga sanción metafísica, apoyada en el hermético Asclepio, traducido por Marsilio Ficino<sup>50</sup>, y enunciada por Ficino en este pasaje del mismo *De sole*:

Los antiguos físicos llamaron al Sol el corazón del cielo. Heráclito, fuente de la luz celeste. La mayor parte de los platónicos colocaron en el Sol el Alma del mundo, la cual, llenando toda la esfera del Sol, difunde sus rayos a través de este globo como de fuego, tal como se difunden los espíritus a través del corazón y, de ahí, a través de todas las cosas, a las cuales distribuye vida, sentido y movimiento en el universo<sup>51</sup>.

El Sol es «expresión máxima» del alma del mundo<sup>52</sup>, «principio universal de vida, una fuerza cósmica generatrice già posta, come fonte di

46. Crosby, 2007, p. 365.

47. Quevedo, *La Hora de todos*, p. 63.

48. Ficino, *Sobre el sol*, pos. 2034.

49. Ficino, *Tres libros sobre la vida*, p. 55.

50. *Textos Herméticos*, pp. 473-474: «pues el sol ilumina a las demás estrellas no tanto por la potencia de su luz como por su divinidad y santidad. En verdad, Asclepio, debes creer en el sol como segundo dios, el que gobierna y alumbrá a todos los seres vivos terrestres, animados o inanimados [...] Si el cosmos es eterno, entonces el mismo sol lo es; eterno gobernador de las fuentes de la vida y de toda vivacidad, a las que asiste con asiduidad. Dios gobierna, pues, eternamente a los seres vivos y vivificantes que existen en el mundo y provee eternamente de la vida misma».

51. Ficino, *Sobre el sol*, pos. 1960.

52. Rodríguez, 1990, p. 222.

perenne energía, al centro ideale del cosmo», «principio “generatore” di ogni vita e di ogni forza»<sup>53</sup>, gracias a ser, para el neoplatonismo, «immagine vivente di Dio, che, come il cuore nel petto, avviva tutta la natura [...], che la fa essere e crescere e prosperare, é a volte, sentito veramente come un Dio»<sup>54</sup>. Por ello es capaz de trasladar sus propiedades salutíferas al resto de la naturaleza, siendo un benefactor ejemplar para el mundo, para su actividad, como ponen de manifiesto Garcilaso<sup>55</sup> o Francisco de Aldana<sup>56</sup>.

Si regresamos ahora al soneto de Quevedo, el contraste es absoluto. Apolo no aparece ya según el signo de vida que representaba en la poética neoplatónica del Renacimiento, sino como una suerte de amenaza a esa vida, una huella dañina y admonitoria de la muerte en la naturaleza, de la cual ni el más importante ministro vital de esta puede zafarse. Este efecto de Apolo en cuanto Sol se repite en alguna composición más. «Contando estaba las cañas» (*PO*, núm. 677) es un romance sobre «Las cañas que jugó Su Majestad cuando vino el Príncipe de Gales», cercano a la órbita de las jácaras, pues

Contando estaba las cañas  
Magañón el de Valencia  
a Pangarrona y Chucarro,  
duendes de Sierra Morena (vv. 1-4).

En un momento determinado, para ilustrar el intensísimo y casi insalubre calor que pasó viendo los juegos, recurre al mito de Apolo y Dafne, de nuevo desnaturalizándolo y ofreciendo una imagen dañina del sol:

Por Dafne me tuvo el Sol,  
pues se andaba tras mi jeta,

53. Vasoli, 1977, p. 292.

54. Garin, 1958, p. 194.

55. Véase la primera égloga: «El sol tiende los rayos de su lumbre / por montes y por valles, despertando / las aves y animales y la gente: / cuál por el aire claro va volando, / cuál por el verde valle o la alta cumbre / paciendo va segura y libremente, / cuál con el sol presente / va de nuevo al oficio / y al usado ejercicio / do su natura o menester l'inclina» (vv. 71-80).

56. Véanse el poema LXIII: «Comunica su luz desde su altura / el gran planeta acusador de Marte / con tal porción, tal providencia y arte, / que vive y goza dello la natura»; o el XLVI, donde refiere que la naturaleza «puso también en medio a los planetas / al Sol, de entrambos mundos ojo eterno, / porque su luz igual con todos fuese; / así, en medio del pecho, ha colocado / aquel cuerpo vital, cuya figura / imita a las pirámides de Egipto, / que por su nombre corazón se llama / y en quien así como en la esfera octava / miramos tanta viva luminaria / de estrellas, a la vista plateadas, / que van, con el reglado movimiento / de quien las lleva, / dando ley a todo, / y así dentro este, colocado en medio, / cuerpo piramidal, como en su centro, / exhalan mil espíritus vitales / que en círculo después, yendo y viniendo / ministran al pulmón aire de vida / y a las arterias incesable pulso» (vv. 27-44).

retozándome de llamas,  
 requebrándome de hoguera (vv. 25-28).

En otro romance de temática taurina, «Ayer se vio juguetona» (*PO*, núm. 767), que «Celebra el tiro con que dió muerte a un toro el Rey nuestro señor», hay un momento en que Quevedo describe cómo Felipe IV mata al toro de un disparo:

El grande Filipe Cuarto,  
 que le mira como juez,  
 por generoso y valiente  
 y vengador del cartel,  
 tomando aquel instrumento  
 que supo contrahacer  
 los enojos del verano  
 que perdonan al laurel (vv. 177-184).

Como explica Blecua, el rey mata al toro «tomando una escopeta, que contrahace los rayos de Apolo»<sup>57</sup>, poniendo el poeta en relación el efecto de los disparos de la escopeta con los rayos de las tormentas, los cuales, según creencia popular en la época, no caían nunca sobre el laurel.

La luz del sol pierde el carácter de dignidad, la posición central que adquiriría en el Renacimiento<sup>58</sup>, cuestión que supone, como explica Barnard, que «the light imagery is used to degrade»<sup>59</sup>. Son varios los ejemplos que pueden aducirse al respecto de tal degradación. En primer lugar, la luminosidad desprendida por Apolo en soneto 535. Apolo es «Bermejazo», lo que, además de la degradación social y moral que aporta el sufijo *-azo*<sup>60</sup>, nos presenta a un dios pelirrojo, desde un punto de vista peyorativo «porque en toda la tradición occidental el pelirrojo es arquetipo de malvado; Judas siempre es pelirrojo»<sup>61</sup>. Esa caracterización apolínea se ve incrementada cuando explica que su luz —la que, ya vimos, daría vida, símbolo central del neoplatonismo renacentista— es un elemento más en la degradación: «a cuya luz se espulga la canalla». En el 537, la ninfa, luminosa según la caracterización petrarquista durante el xvi, al huir de Apolo se convierte en murciélago, animal arquetípico de la oscuridad: «Vos os volvéis murciélago sin duda, / pues vais del Sol y de la luz huyendo»<sup>62</sup>. El final del poema es más explícito al respecto, con un verso final de profunda significación: «y, en escabeche,

57. Blecua, 1981, p. 1043.

58. Véase nuestro ya aludido Torres Salinas, 2013.

59. Barnard, 1987, p. 148.

60. Alonso, 1987, p. 530.

61. Arellano, 2003, p. 427. Nicolás, 1986, p. 33, propone, a raíz del adjetivo, que «el dios Apolo, rojizo, bebido —y, presumiblemente, muy acalorado—, se encuentra a horas inadecuadas —nocturnas y próximas al alba— en un lugar de reputación dudosa —un burdel o garito— entre gentes de mala vida».

62. Parecidos son los versos de la versión anterior: «Murciélago os queréis volver sin duda, / pues vais del Sol tan sin cesar huyendo».

el Sol se quedó a oscuras»<sup>63</sup>. En primer lugar, el laurel, árbol que para el neoplatonismo renacentista es símbolo de dignidad solar, como bien explicara León Hebreo<sup>64</sup>, se convierte simplemente en ingrediente del escabeche en que queda Apolo sumergido con la negativa de Dafne; negativa que le deja «a oscuras», lo que puede entenderse, si seguimos a Correas, como «Ó ciego, o sin luz, o burlado de algo»<sup>65</sup>, en un uso de la expresión que condensa sus diferentes acepciones, pues además de burlado por la ninfa, el dios solar queda ciego o sin luz, carente de toda su naturaleza sin el principal de sus rasgos definitorios, generando un marcado contraste entre la luz del principio y la resolución del soneto<sup>66</sup>.

Otro aspecto en que merece la pena detenerse es en las motivaciones de Dafne para rechazar a Apolo en los mencionados sonetos. Como se ha comentado más arriba, el episodio clásico lo desencadena la venganza de Cupido hacia Apolo, a través de las diferentes flechas que lanza al dios y a la ninfa. Sin embargo, en los sonetos de Quevedo esta parece negar sus favores a aquel por motivos estrictamente monetarios. El vocablo *ninfa* parece ser utilizado por Quevedo bajo su acepción de prostituta y son varios los momentos del soneto en que, efectivamente, podemos entender que Dafne huye de Apolo como prostituta, porque este no puede, o no quiere, pagarle: «si la quieres gozar, paga y no alumbres. / Si quieres ahorrar de pesadumbres, / ojo del cielo, trata de compralla», dirá a Apolo en «Bermejazo platero de las cumbres», añadiendo, además, ejemplos de otros dioses del Olimpo que se vieron obligados a operaciones parecidas para gozar del favor carnal, como Marte o Júpiter<sup>67</sup>; mientras que en «“Tras vos un alquimista va corriendo”», la voz poética advierte a la ninfa de que, aunque «Él os quiere gozar» —más explícito es en la versión anterior: «Él empreñaros quiere, a lo que entiendo»—, «su aljaba suena, está su bolsa muda; / el perro, pues no ladra, está muriendo»<sup>68</sup>. Así pues, nos encontramos ante una «degradación de lo erótico», manifestada en «la deshonestidad femenina y su venalidad, enfrentada a veces con el tacaño»<sup>69</sup>. Bajo tal degradación del tema erótico encontramos otra de las obsesiones de Quevedo, tan propias del mundo barroco: su rechazo hacia el desorden, hacia las

63. En la versión anterior es bastante más explícito, al indicar el grado de excitación sexual en que queda Apolo al final del soneto: «y, arrecho, el pobre Sol se quedó a oscuras».

64. León Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 148: «De entre los árboles le dan como atributo el laurel por ser caliente, aromático y siempre verde, porque con él se coronan los poetas ilustres y los emperadores victoriosos, todos los cuales están sometidos al Sol, que es dios de la sabiduría y causa de la exaltación de los imperios y de las victorias».

65. Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 1056.

66. Barnard, 1987, p. 153.

67. A este último hace una referencia, también sexual, en la primera versión del soneto «“Tras vos un alquimista va corriendo”», desaparecida en la definitiva: «Júpiter, el cachondo, le da ayuda».

68. Véanse Alonso Hernández, 1992, pp. 750-753; y Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 896: «Dar perro muerto. Dicese en la Corte, cuando engañan y burlan a una dama enamorada, dándole a entender que es un gran señor».

69. Arellano, 2003, p. 44.

tensiones que han sido provocados por la aparición del dinero, esto es, de los nuevos mercados y circuitos capitalistas. Juan Antonio Maravall, en un texto ya clásico, explicó cómo uno de los rasgos definitorios de la cultura barroca la respuesta ante aquellos problemas que suponían «una amenazadora fractura del orden», siendo uno de los más apremiantes «las consecuencias negativas del dinero»<sup>70</sup>, el cual, prosigue Maravall, «ha llegado a alcanzar tal grado de difusión y de dominio sobre los espíritus [que] tiene propiedades demiúrgicas. Como Circe, transforma aquello que toca»<sup>71</sup>. Como se puede comprobar en la actitud de Dafne, en la imposibilidad de Apolo de gozarla debido al vacío de su bolsa, Quevedo hace una lectura del mito plenamente inserta en las problemáticas ideológicas de su tiempo, en sus propias obsesiones, desde una perspectiva impensable para las interpretaciones renacentistas del mito, que puede condensarse muy bien en el verso de «Bermejazo platero de las cumbres» que conmina a Apolo diciéndole que «si la quieres gozar, paga y no alumbres», esto es, que renuncie a su natural luminosidad, pues esta ya no lo sirve en el imperio de un mundo regido por el dinero.

Los sonetos ofrecen más detalles que refuerzan las particularidades barrocas con que Quevedo encara el mito. En los dos el poeta caracteriza a Apolo según las trazas de un alquimista<sup>72</sup>, como rezan sus versos iniciales: «Bermejazo platero de las cumbres» y «“Tras vos, un alquimista va corriendo”». En ambos casos, como en el resto de su obra la imagen del alquimista tiene «connotaciones peyorativas»<sup>73</sup>. De nuevo nos encontramos con un significativo contraste con respecto al pensamiento renacentista, pues supone en cierta medida una desnaturalización de la naturaleza solar de Apolo. Para comprenderlo recordemos, en primer lugar, que para el neoplatonismo renacentista, el oro era el metal más digno de la naturaleza, merced a su origen solar. Así lo explicaban Marsilio Ficino en el *De vita*: «Todos aprecian el oro por encima de cualquier cosa como la más equilibrada de todas ellas y la más inmune a la corrupción. Está consagrado al Sol a causa de su esplendor»<sup>74</sup>; y Francisco de Aldana en su poema xxxiii: «el Sol, con luz serena, / en los veneros de oro predomina, / do engendra la estimada y rubia vena»<sup>75</sup>. A este origen solar hay que añadir la profunda raíz neoplatónica que adquiere la ciencia alquímica en el Renacimiento, dotada de amplia dignidad. Paracelso, el alquimista renacentista por excelencia, escribe de los metales que «transformar los cinco metales menores e impuros, es decir: cobre, estaño, plomo, hierro y mercurio, en los metales supe-

70. Maravall, 1982, pp. 69-70.

71. Maravall, 1982, p. 91. Véase, en realidad, pp. 85-94. Véanse también Arellano, 2003, pp. 109-113; Hernández Cruz, 2006; y ahora, para la cuestión del dinero en Quevedo, Geisler, 2013; y Arellano Torres, 2018.

72. «Boquirrubbio» lo llamará en la versión anterior del soneto.

73. Arellano, 2003, p. 430.

74. Ficino, *Tres libros sobre la vida*, p. 65.

75. Aldana, *Poesías castellanas completas*, p. 270.

riores: oro y plata, no se puede lograr sin una ‘tintura’ o sin ‘la piedra de los sabios’»<sup>76</sup>. Junto a la noción del oro como metal más importante de la naturaleza, cabe destacar la importancia de la purificación, pues la alquimia vendría a ser un proceso de decantación de la materia en que esta se desprende de la escoria hasta llegar a una quintaesencia que «es aquello que se extrae de la materia —es decir, de todo lo que crece y de todo aquello que contiene vida—, es depurado después de toda impureza y de todo lo perecedero, refinado hasta lo purísimo y separado de todos los elementos»<sup>77</sup>. Ese proceso se corresponde con lo que Juan Carlos Rodríguez entiende «El elemento determinante de la estructura productiva del *platonismo poético*», la «Extracción de la Idea oculta en la materia», o «intento de materializar la ‘idea’ desnuda»<sup>78</sup>. Esa idea la encuentra Gaston Bachelard al estudiar la alquimia. En esta, «Si la sustancia tiene un interior, se ha de tratar de *excavarla*. Esta operación se denomina “la extracción o la excentricidad del alma”»<sup>79</sup>. Si, como escribe el propio Paracelso, «Desde antiguo, la Filosofía ha intentado separar el Bien del Mal y lo puro de lo impuro»<sup>80</sup>, la alquimia puede entenderse, desde la perspectiva del neoplatonismo, como un proceso de purificación en que el oro puro remite a una purificación moral muy bien expresada por Bachelard: «¡Cómo purificaría el alquimista la materia sin purificar en primer lugar su propia alma!»<sup>81</sup>.

Las referencias denigratorias a Apolo como alquimista en los sonetos no son por tanto, casuales, sino que chocan frontalmente con la concepción renacentista de la práctica alquímica, ya que, para Quevedo, «Los alquimistas cambiaban las sustancias naturales de las cosas, pervertían el orden de la naturaleza y la naturaleza estaba marcada por lo divino, estaba escrita de antemano por la creación divina»<sup>82</sup>. La calificación de «Platero de las cumbres» incide en la degradación porque el sol «con su luz dora las cumbres como el platero dora los metales bajos»<sup>83</sup>, contribuyendo así a trazar la figura grotesca del dios. De este modo, para él lo fundamental de la alquimia no es el de purificación sino la posibilidad de cambiar la esencia de la naturaleza, dando lugar así a un proceso que conlleva al engaño, a la brujería, a la ruptura del orden establecido por Dios en su creación.

No acaban aquí las interpretaciones burlescas y desnaturalizadoras basadas en el episodio mitológico de Apolo y Dafne. «Anilla, dame aten-

76. Paracelso, *Textos esenciales*, p. 182.

77. Paracelso, *Textos esenciales*, p. 185.

78. Rodríguez, 1990, pp. 87, 151. Erwin Panofsky, 1981, pp. 45-66, estudió la misma cuestión, a partir de los procesos creadores artísticos, que tendrían lugar «extrayéndole en cierto modo al objeto de mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un ‘mundo exterior’ sólidamente fundamentado» (p. 50).

79. Panofsky, 1974, p. 120.

80. Paracelso, *Textos esenciales*, p. 182.

81. Bachelard, 1974, p. 60.

82. Maldonado Araque, 2010, p. 223.

83. Arellano, 2003, p. 427.

ción» (*PO*, núm. 682) es un romance en el que, según reza su título, se «Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos». Para ello el poeta, junto a episodios como el de Sansón, Hércules, Júpiter o Paris, hace referencia a la persecución de Apolo a Dafne (vv. 169-188) para manifestar a la moza

con cuál ansia  
volaré yo cuando corras,  
pues con las alas del viento  
pensaré que llevo cormas! (vv. 181-184).

Junto a la ya mencionada alusión al escabeche y al interés monetario de la ninfa, causa de su huida, nos interesa comentar la imagen que se ofrece de Apolo, de nuevo degradada:

Si la luz trujo arrastrando,  
como otros suelen la sogá,  
tras Dafne el Sol, cuadrillero  
con más saetas que joyas (vv. 169-172).

En primer lugar, una vez más nos encontramos con la banalización del símbolo luminoso, al que compara con la sogá de los condenados a muerte. En segundo lugar, Apolo, merced a las flechas de su carcaj, es comparado con un cuadrillero, ya que, indica Bleuca, este es «el que arrojaba cuadrillos o saetas»<sup>84</sup>. El vocablo no puede sino remitir a los cuadrilleros de la Santa Hermandad, en uno de los cuales queda convertido el dios. Transformación que no lo deja en demasiado buen lugar, pues es conocido que estos «no tenían demasiada buena fama, tanto por la arbitrariedad de su comportamiento y, a veces, venalidad, como por su tendencia a desentenderse de los asuntos difíciles y no ser capaces de proporcionar seguridad a los viajeros»<sup>85</sup>. El cazador de Pitón, episodio caro al neoplatonismo<sup>86</sup>, es ahora un vulgar cuadrillero que persigue a Dafne. Los motivos —Apolo como cuadrillero, más saetas que joyas, insinuando así las causas del rechazo de Dafne— se repiten, casi calcados, en «¡Vive cribas!, que he de echar» (*PO*, núm. 768), titulado «Efectos del amor y los celos», confinando en este caso la luz en las alforjas de Apolo:

El Sol andaba tras Dafne,  
con la luz en las alforjas,  
en forma de cuadrillero,  
con más saetas que joyas (vv. 125-128).

84. Bleuca, 1981, p. 772.

85. Forradellas, 2004, p. 124, n. 9.

86. Véanse Ficino, *Sobre el sol*, pos. 2067; y León Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 148.

En suma, como explica Nicolás, «se ha roto y fragmentado el *topos* de Apolo y Dafne»<sup>87</sup>, desde una perspectiva profundamente barroca.

#### EL DIOS DE LA POESÍA

Otro bloque de composiciones dedicadas a Apolo es el que engloba aquellas referencias al mismo en cuanto dios patrocinador de la poesía y de las artes, y guía de las musas<sup>88</sup>. Noción de amplio recorrido desde la Antigüedad, que también la vertiente solar del neoplatonismo renacentista adopta y elabora según sus propios parámetros:

Pero, después de estas nueve divinidades interiores al Sol pasemos a las nueve Musas alrededor del Sol. ¿Quiénes son, pues, las nueve Musas en torno a Febo, sino los nueve géneros de divinidades apolíneas distribuidas a través de las nueve esferas del mundo? En efecto, los Antiguos conocieron tan sólo ocho cielos, pero, bajo el fuego celeste, agregaron el aire puro como noveno cielo, evidentemente celeste por su cualidad y movimiento. Además, en cada esfera dispusieron gradualmente divinos espíritus, ocultos a los ojos y dedicados a cada una de las estrellas, a los cuales Proclo denomina ángeles, y Jámblico además arcángeles y principados. Mas, quienes de entre ellos por doquier son principalmente solares, los más Antiguos los consideraron Musas que presiden todas las ciencias, pero, sobre todo, la poesía, la música, la medicina, las expiaciones, los oráculos y los vaticinios<sup>89</sup>.

No es de extrañar entonces que Quevedo, como tantos poetas del Renacimiento, recurra en determinados textos al lugar común que pone a la poesía bajo la égida de Apolo<sup>90</sup>, con el fin de llegar a buen puerto en las empresas poéticas. Es el caso de dos poemas. El primero es «Si los trofeos al túmulo debidos» (*PO*, núm. 271), un soneto que dedica «Al túmulo de don Luis Carrillo [y Sotomayor]», aparecido en las *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor*, publicadas en 1613. El elogio al poeta fallecido, a quien dedica «Miré ligera nave» (*PO*, núm. 279), también una hermosa «Canción fúnebre», ofrece en el segundo terceto consabida imagen de la conjunción en el autor de las armas y las letras, tan extendida en el periodo, al escribir del finado que «En paz fue Apolo, Marte fue en la guerra». El otro caso es un poema, en cierto modo de circunstancias, «Mandan las leyes de Apolo» (*PO*, núm. 680), en que Quevedo responde en forma de romance a otro que el duque de Lerma le dirige a nuestro poeta, respuesta a su vez a un soneto de don Francisco, «Vuestro soneto es tan bueno» (*PO*, núm. 679) y «La esfera, en que divide bien compuestas» (*PO*, núm. 678), respectivamente. El

87. Nicolás, 1986, p. 35.

88. Nicolás, 1986, pp. 40-51, propone que incluso los dos sonetos 536 y 537 pueden interpretarse desde esta perspectiva metaliteraria, incrustada en la polémica antigongorina.

89. Ficino, *De sole*, pos. 2181.

90. Para el caso del propio Quevedo en las ediciones del *Parnaso* y de *Las tres musas últimas castellanas*, véase Ruiz Pérez, 2003, pp. 37-44.

inicio del romance hace referencia al ascendente de Apolo sobre la poesía, pues es quien fija sus reglas:

Mandan las leyes de Apolo  
que en el Parnaso se cante;  
quieren lira, y no tenaza;  
que se toque y no se arañe (vv. 1-4).

Junto a estos casos, en buena medida formularios, encontramos otro conjunto de poemas en que Apolo tiene que ver con la poesía satírica, rompiendo con el papel de la deidad encargada de patrocinar versos elevados, acordes a la materia tratada. En ellos, de nuevo Quevedo se desmarca absolutamente de los cánones establecidos por la lírica renacentista, colocando a Apolo en una situación ajena al sistema literario anterior. Son varios los ejemplos al respecto. En dos Quevedo satiriza a una muchacha. «Pues más me quieres cuervo que no cisne» (*PO*, núm. 640), muy bien estudiado por López Grigera<sup>91</sup>, lleva por título «Sátira a una dama», y en sus tercetos encadenados «aúllo / tu ingrata sinrazón y mi cuidado» (vv. 4-5). Lo hace a través de una serie de paralelismos entre el físico poco agraciado de la voz poética y la personalidad y costumbres de la dama, antigua amante casada de este, cuya honestidad queda bastante en entredicho. Lo que aquí nos interesa es cómo el propio poeta reconoce que tal composición no sería del gusto del dios de la poesía, a pesar de lo cual no duda en llevarla adelante: «Ponga en tu vida quien quisiere dolo, / que yo pienso dejarla eternizada / en estos versos, aunque pese a Apolo» (vv. 49-51). «No al son de la dulce lira» (*PO*, núm. 790) es un «Romance en que maltrata a una dama que supone ser hija de boticario». En este caso las pullas a la dama se engarzan con los productos y procedimientos farmacéuticos del padre. De nuevo el poeta parece ser consciente de la naturaleza de sus versos, pues pide que

Apolo me dé su ayuda;  
mas, cuando no quiera Apolo,  
ayudas no han de faltarme,  
siendo de botica todo (vv. 9-12).

Si el dios no lo favorece en su propósito, podrá de todos modos llevarlo adelante gracias a las «ayudas», esto es, a las purgas<sup>92</sup> que puede encontrar en la botica familiar de la muchacha. Quiera o no quiera Apolo, en suma, en los dos casos el poeta llevará a cabo su propósito, con no poco de barroca escatología, por cierto. Ya se ha señalado que el poema «Contando estaba las cañas» lo presenta Quevedo en boca de una suerte de pícaro llamado Magañón el de Valencia. En un momento

91. Véase López Crijera, 2005.

92. Blecua, 1981, p. 1115.

de su parlamento pide la protección de Apolo en un lenguaje cercano a la germanía o, al menos, no tan elevado como debería corresponder al dios, ingresando de nuevo en la desnaturalización del mismo, en el desacuerdo entre las capacidades del dios y el personaje protagonista:

Aquí de Dios y de Apolo  
pues porque acierte mi testa,  
es bien que las nueve musas  
se embutan en mi mollera.  
Aunque estén unas sobre otras,  
todas entren en mi lengua (vv. 113-118).

Dentro de los textos en que Apolo es protagonista en cuanto dios de la poesía hay que prestar atención a aquellos que podrían enmarcarse en la feroz polémica con Góngora, donde Quevedo lo pone a su servicio para sus virulentos ataques contra el poeta cordobés. En el soneto «Sulquivagante, pretensor de Estolo» (*PO*, núm. 836), uno de los que más dificultades ha presentado a la crítica a la hora de desentrañar su significado, recupera el episodio de Dafne y Apolo para decir que «huye, no carpa, de tu Dafne Apolo». La poesía de Góngora se identifica aquí con la ninfa, en una ruptura del pasaje ovidiano en que es Apolo quien se ve asustado por los versos gongorinos, rompiendo las expectativas del lector y desnaturalizando de nuevo el mito en favor de los intereses quevedescos. Apolo sirve también a Quevedo de testigo de los supuestos vicios morales de Góngora, a los que con frecuencia se refería aquel, uniéndolos a los de la poesía de don Luis. En el soneto «Verendo padre, a lástima movido» (*PO*, núm. 835) le conmina:

Vuélvete al dios Apolo, y si con ira  
despreciare tus ruegos, por tus vicios  
enfadado de tantas necedades,  
alza tu propia cara, calla y mira,  
y en vez de hacerle nuevos sacrificios,  
hazle otra *Garza* y otras *Soledades*.

Apolo adquiere así una actitud despreciativa, no solo por la naturaleza de los textos gongorinos, sino por el juicio moral que el dios emitiría hacia el comportamiento de Góngora, de nuevo desde tesis morales propiamente barrocas. Al respecto es más explícito en «Ya que coplas componéis» (*PO*, núm. 826), donde el juicio estético se suprime para hacer directamente responsable a Apolo de los rumores que corren sobre la condición sexual de Góngora, en lo que era una grave acusación para la época:

De vos dicen por ahí  
Apolo y todo su bando

que sois poeta nefando  
pues cantáis culos así (vv. 11-14).

La consecuencia de tal actitud es que Apolo niegue su amparo a las obras del autor de las *Soledades*, quedando incluso ridiculizadas:

Por lo cual me han dicho a mí  
que desde hoy en adelante  
diga que vuestras obras cante,  
por el mandato de Apolo,  
con el son de un rabel sólo,  
un radabán ignorante (vv. 15-20).

Tal ridiculización llega a su extremo más escatológico y agresivo –también para la propia deidad– en el romance «Poeta de ¡Oh qué lindicos!» (*PO*, núm. 828), respuesta a otro de Góngora<sup>93</sup> –«Anacreonte español, no hay quien os tope»<sup>94</sup>–. Entre las diversas acusaciones que recibe don Luis –de costumbres, religiosas y literarias– hay una particularmente virulenta, en la línea más dura de la escatología barroca quevedesca<sup>95</sup>, con la que culmina en buena medida la interpretación degradante de Apolo, quien pasa de la emisión de luz, vida y salud renacentista a la de inmundicias y sangre, de manera literal:

Almorrana eres de Apolo,  
por donde el dios, soberano  
gracioso, purga inmundicias  
y sangre, si está enojado (vv. 141-144).

En este mismo sentido, podemos señalar la referencia a la muy platónica imagen del sol como «ojo del cielo», que en el contexto de «Bermejazo platero de las cumbres» abandona las reminiscencias vivificadoras y benignas del pensamiento renacentista, para configurarse como una manera despectiva de llamar a Apolo, que ha sido entendida según la posibilidad de presentar «al sol como ano, excremento y revés del oro, poniendo de relieve la dualidad y la engañosa apariencia, el ambiguo haz y envés de las cosas. Significa, por lo tanto, urgentes realidades y apetitos no nobles, ni solares o áureos, sino mezquinos y viles»<sup>96</sup>.

#### OTRAS MANIFESTACIONES DE APOLO

Sin ser los ejes de los poemas, y suponiendo un número más restringido que los casos estudiados hasta aquí, todavía podemos señalar algunas apariciones más de la figura de Apolo en la poesía de Quevedo,

93. Blecua, 1981, p. 1166.

94. Góngora, *Sonetos*, p. 954.

95. Véase Profeti, 1982.

96. Nicolás, 1986, p. 35.

que también deben entenderse desde la lógica productiva barroca. En «Besando mis prisiones» (*PO*, núm. 395), una «Canción amorosa», conmina a la dama a quien está dirigida a que oiga «mis soledades», y también a que preste atención a

las muchas verdades,  
que ha llorado conmigo el santo Apolo,  
de aquella misma suerte,  
que el juez escucha al que condena a muerte  
(vv. 15-18).

Merece la pena destacar el calificativo de «santo» que el poeta le da, muy en sintonía con la interpretación cristiana de la conversión de Dafne en laurel, cristianizando en este caso a Apolo. Una dirección, la cristiana, que encontramos en el «Salmo XXI» del *Heráclito cristiano*: «Las aves que rompiendo el seno a Eolo» (*PO*, núm. 33). En este caso Quevedo no hace referencia a la figura mitológica como tal, sino a la identificación de Apolo con el Sol. El soneto se ocupa de la paradoja de que a pesar de que Dios sujetó, fijó, estableció el orden de toda la creación, el hombre no es capaz de hacer lo mismo consigo mismo: «sujetaste al hombre tú en la tierra, / y huye de sujetarse él a sí mismo». A la hora de poner ejemplos de la obra de Dios en la creación, Quevedo señala, reproduciendo así una concepción geocéntrica del universo que se amolda muy bien a las exigencias epistemológicas del Barroco<sup>97</sup>, que

La hermosa lumbre del lozano Apolo  
y el grande cerco de las once esferas  
le sujetaste, haciendo en mil maneras  
círculo firme en contrapuesto polo.

Terminará este recorrido con dos alusiones a Apolo que se entremezclan con dos figuras mitológicas relacionadas con él, también producidas desde las coordenadas ideológicas barrocas. La primera de ellas es «¡Oh corvas almas, oh facinorosos» (*PO*, núm. 145) y el conocido «Sermón estoico de censura moral<sup>98</sup>». Se trata de una larga composición en la que se censuran toda una serie de actitudes y de vicios propios de la condición humana. En él la referencia a Apolo se efectúa a través de su identificación con el Sol, para recurrir a la figura de Ícaro con el objetivo de hacer desistir al hombre de sus ambiciones:

El hombre, de las piedras descendiente  
(ídura generación, duro linaje!),  
osó vestir las plumas;  
osó tratar, ardiente,  
las líquidas veredas; hizo ultraje

97. Rodríguez de la Flor, 1999, p. 104.

al gobierno de Eolo;  
 desvaneció su presunción Apolo,  
 y en teatro de espumas,  
 su vuelo desatado,  
 yace el nombre y el cuerpo justiciado,  
 y navegan sus plumas.  
 Tal has de padecer Clito, si subes  
 a competir lugares con las nubes (vv. 48-60).

Si en la poesía del Renacimiento la figura de Ícaro fue usada, especialmente por Garcilaso o Herrera, para ilustrar el fracaso de los deseos amorosos del poeta, de su historia personal, Quevedo lo entiende desde una grave perspectiva moral propia del Barroco, como admonición general y brújula de comportamiento. Parecido es el caso de «Solar y ejecutoria de tu abuelo» (*PO*, núm. 62), en que Quevedo «Aconseja a un amigo que estaba en buena posesión de nobleza, no trate de calificarse, porque no le descubran lo que no se sabe». Adscrito por Rosa Romojaro a lo que ella llama «función ejemplificativa» del mito<sup>98</sup>, se trata de un soneto en que el poeta advierte a un amigo de los riesgos que puede implicar el empeño de este en remover archivos y cédulas para acreditar una supuesta nobleza y limpieza de sangre, pues podría verse perjudicado al descubrirse que ese origen no es tal como creía: «Que de multiplicar informaciones / puedes temer multiplicar quemados, / y con las mismas pruebas, Faetones». No podemos olvidar, para comprender el poema, la obsesión de la época por probar la pureza del linaje, la limpieza de la sangre familiar, por encontrar orígenes familiares en que basar una pretensión de hidalguía o nobleza. Como tampoco podemos olvidar la virulencia con que Quevedo ataca las ansias de movilidad social de burgueses enriquecidos, que desembocan en una falsa nobleza<sup>99</sup>. Es en ese marco en el que aparece la figura de Faetón, hijo de Apolo y víctima de su afán por demostrar su genealogía apolínea, de amplio recorrido en el siglo XVII<sup>100</sup>, utilizada por Quevedo para advertir al amigo en sus intenciones de picar tan alto desde el punto de vista del linaje:

Estudia en el osar deste mozuelo,  
 descaminado escándalo del polo:  
 para probar que descendió de Apolo,  
 probó, cayendo, descender del cielo.

98. Véase Romojaro, 2007, p. 111.

99. Arellano, 2003, pp. 88-89.

100. Véase Gallego Morell, 1961.

## CONCLUSIONES

La presencia de Apolo, y de otras figuras mitológicas derivadas de la misma, en la poesía de Quevedo se mueve, como hemos podido comprobar, en unas coordenadas ideológicas muy particulares, en las que la figura del mito ha perdido la nobleza o serenidad presentes en la poética renacentista, para sufrir un proceso de degradación o distorsión que no se entiende como un juego literario más, sino como producto de una lógica productiva muy concreta. Así se explica que se nos presente como una suerte de obseso sexual por gozar los favores de Dafne, con caracteres ridículos en los cuales sus propiedades fundamentales –luz, poder vitalizador, calor benigno– conocen una suerte de inversión, incluso en aquello que tiene que ver con su faceta de patrocinador de la poesía, como se ha comprobado en los textos dirigidos contra Luis de Góngora. Del mismo modo es puesto por el poeta al servicio de sus propósitos morales e, incluso, para atacar las modernas concepciones sobre el dinero o sobre la movilidad social que comenzaron a aparecer en la centuria anterior, siendo, en definitiva, materia dúctil en las manos de Quevedo, puesta al servicio de su literatura, de su particular y barroca visión del mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Gredos, 1987.
- Alonso Hernández, José Luis, «Claves para la lectura de la poesía satírica de Quevedo», en *Actas del x Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 743-754.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, «Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo: un comentario», *Revista de literatura*, 46, 1984, pp. 57-72.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- Arellano Torres, Ignacio, «Dinero, mercaderes y oficios productivos en la sátira de Quevedo», en *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2018, pp. 13-49.
- Barnard, Mary E., *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, Duke University Press, 1987.
- Bermejo Vega, Virgilio, «Princeps ut Apolo. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos», en *Actas del 1 Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 473-487.
- Bleuca, José Manuel, (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981.

- Cabañas Martínez, María Jesús, «El mito de Apolo y Dafne: diferencias de tratamiento en Garcilaso y Quevedo a través de dos sonetos», en *La maravilla escrita, Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, eds. Juan Matas Caballero et al., León, Universidad de León, 2005, pp. 213-226.
- Cammarata, Joan, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de La Vega*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1983.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, dir. Francisco Rico, ed. Joaquín Forradellas, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- Colón Calderón, Isabel, y Jesús Ponce Cárdenas, (eds.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones clásicas, 2003.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2000.
- Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952.
- Crosby, James O., (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesías varia*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Ettinghausen, Henry, «Quevedo: ¿un caso de doble personalidad?», en *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 27-44.
- Ficino, Marsilio, *Sobre el sol*, trad. Alejandro Flórez Jiménez, México D.F., Bonilla Arteagas [Edición electrónica], 2013.
- Ficino, Marsilio, *Tres libros sobre la vida*, ed. Mauricio Jalón, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006.
- Fucilla, Joseph G., «Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro», *Hispanófila*, 1960, pp. 1-34.
- Gallego Morell, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- García de la Concha, Víctor, «La oficina poética de Garcilaso», en *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986, pp. 83-108.
- Garin, Eugenio, *Studi sul Platonismo medievale*, Firenze, Felice Le Monnier, 1958.
- Geisler, Ebergard, *El dinero en la obra de Quevedo. La crisis de identidad en la sociedad feudal española a principios del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- Góngora, Luis de, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- Green, Otis H., *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, Madrid, Gredos, 1969, 2 vols.
- Guerrero Salazar, Susana, *La parodia quevediana de los mitos: mecanismos léxicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- Guillou-Varga, Suzanne, *Myhtes, Mythographies et Poésie Lyrique Au Siècle d'or Espagnol*, Paris, Didier Érudition, 1986.
- Hernández Cruz, Francisco, *Quevedo y don Dinero*, Granada, Fundación Caja Rural, 2006.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas García, Madrid, Cátedra, 2006.
- Jiménez Heffernan, Julián, (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana*, Madrid, Akal, 2017.
- León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 2002.
- López Grigera, Luisa, «Complejidades “barrocas” en el retrato de la “Sátira a una dama” de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2018, pp. 99-111.

- López Torrijos, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Maldonado Araque, Francisco Javier, «Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva», *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 21, 2010, pp. 215-226.
- Maravall, José Antonio, «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo: una revisión», en *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 69-132.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Neira Martínez, Jesús, «Quevedo y Garcilaso: dos actitudes ante el mito clásico», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 1, 1980, pp. 5-10.
- Nicolás Rubio, César, *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.
- Prieto Martín, Antonio, *Imago vitae. (Garcilaso y otros acercamientos al siglo XVI)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- Profeti, Maria Grazia, «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 837-845.
- Quevedo, Francisco de, *La Hora de todos y la fortuna con seso*, ed. Luisa López-Grigera, Madrid, Castalia, 1975.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *La Península metafísica: Arte, Literatura y Pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990.
- Rodríguez, Juan Carlos, «Las formaciones ideológicas del Barroco andaluz», en *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo. (Teoría, literatura y realidad histórica)*, Madrid, Akal, 2013, pp. 90-109.
- Romero, Rosa, «Funciones del mito clásico en Quevedo. Antología de ejemplos poéticos», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 343-384.
- Rosso Gallo, María, «Las leyendas mitológicas en los sonetos de Garcilaso de la Vega», *Voz y letra: Revista de literatura*, 12, 2001, pp. 23-38.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Imágenes simbólicas de la escritura en Quevedo», *Laurel*, 7-8, 2003, pp. 5-44.
- Ruiz Pérez, Pedro, y Elena Cano Turrión, «Quevedo y el descenso de Orfeo: mito, reescritura y cuestiones poéticas», *La Perinola*, 19, 2015, pp. 85-107.
- Sepúlveda, Jesús, «Erotismo y mitología en la poesía satírico-burlesca de Quevedo», en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Ediciones clásicas, 2003, pp. 37-52.
- Seznec, Jean, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.

- Solalinde, Antonio, (ed.), Alfonso X, *General Estoria*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1930.
- Soria Olmedo, Andrés, *Siete estudios sobre la Edad de Oro*, Granada, Alhulia, 2008.
- Textos herméticos*, ed. Xavier Renau Gebot, Madrid, Gredos, 1999.
- Torres Nebrera, Gregorio, «Análisis comparativo de un texto de Garcilaso y otro de Quevedo», en *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, eds. Gregorio Torres Nebrera y otros, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 189-210.
- Torres Salinas, Ginés, «Luz no usada y música estremada: poética neoplatónica de la luz en la oda "A Francisco de Salinas", de fray Luis de León», *Castilla: Estudios de Literatura*, 4, 2013, pp. 93-136.
- Torres Salinas, Ginés, «Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la filosofía neoplatónica», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 39, 2019, pp. 307-328.
- Turner, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis Books, 1976.
- Vasoli, Cesare, *I Miti e gli Astri*, Napoli, Guida Editori, 1977.
- Vilanova, Antonio, «Fernando de Herrera», en *Historia general de las literaturas hispánicas. II, Pre-renacimiento y Renacimiento*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Barna, 1951, pp. 689-751.



# *Reseñas*

