

Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antimito y su lógica productiva

Javier MALDONADO ARAQUE
Universidad de Granada

Resumen

El tratamiento que Francisco de Quevedo da al mito de Apolo y Dafne en sus dos famosos sonetos «A Apolo siguiendo a Dafne» y «A Dafne huyendo de Apolo» está marcado por el estilo retorcido y por lo grotesco. Se pueden identificar paralelismos entre la vida y la época del autor pero, más allá del estilo y más allá de las relaciones entre texto y contexto, podemos preguntarnos también cuál es la lógica que rige la escritura quevediana. Este pequeño estudio gira en torno a la pregunta de por qué Quevedo no puede ser fiel a Ovidio ni imitar a Garcilaso. La respuesta es clara: el impacto de las nuevas relaciones sociales renacentistas sobre la ideología medievalizante quevediana produce un tipo de poesía única, aunque en deuda con la tradición clásica.

Abstract

Quevedo's famous sonnets «A Apolo siguiendo a Dafne» and «A Dafne huyendo de Apolo» are determined by their style difficulties and by the grotesque component. We can make a successful comparison between Quevedo's life and time and his poetry but, beyond literature and social context, we can ask ourselves about the logic that makes the author's writing the way it is. We have tried to focus on answering to a question: why Quevedo can't follow Ovid or Garcilaso? The answer must be found in the impact between Renaissance and medieval Quevedo's ideology, that produces his very singular poetry influenced by its classical background.

Palabras clave: Apolo, Dafne, Quevedo.

I. Introducción

Sinónimo de lo indecoroso, Quevedo perturba siempre al crítico literario y al estudioso de la tradición clásica. Las glosas medievales de personajes clásicos (Apolonio, Alejandro Magno...) o las grandes crónicas y sus extensas fuentes grecolatinas (*Estoria de España* y *General Estoria* de Alfonso X), ocultaban el protagonismo griego o romano tras el grueso telón del teocentrismo¹. En el Renacimiento, por el contrario, las fuentes clásicas son parte del movimiento del mundo y las nuevas formas poéticas traen consigo nuevos conceptos vitales. Quevedo, sin embargo, considera que el “movimiento” de la incipiente burguesía ha perturbado, sin remedio, el orden establecido, y lo combate desde todos los ámbitos².

El propósito de estas páginas no es otro que el de adentrarnos en el espacio grotesco de dos sonetos de Quevedo dedicados al mito de Apolo y Dafne: *Bermejazo platero de las cumbres* («A Apolo siguiendo a Dafne») y *Tras vos, un alquimista va corriendo* («A Dafne huyendo de Apolo»). Los dos poemas son una muestra evidente de la mezcla de registros, de estilos, de uso de vulgarismos, léxico de germanía y también de cultismos, latinismos y neologismos que, en su conjunto, atentan contra el *decorum* de manera fehaciente³. Esta incursión en las caricaturizaciones mitológicas quevedianas no se centra, estrictamente, en el léxico ni en el estilo, sino en dos ejes paralelos: el tratamiento de la tradición clásica y la ideología. No se pretende hacer una descripción de los sonetos y ligarla, vagamente, a la biografía del autor y a unas condiciones generales de la época, como justificación. Tampoco nos limitaremos al estudio y tipificación de las diferentes burlas⁴; sino que se trata, en concreto, de desenmarañar las razones por

1. De hecho, en la Edad Media, las lecturas de Apolo y Dafne recorren intrincados caminos que conducen siempre al mismo lugar: el debate sobre cuestiones religiosas y morales que nada tienen que ver con el amor. Será Petrarca el que libere a los personajes mitológicos de su exégesis cristiana y revolucione su tratamiento, enfrentando el goce amoroso con la salvación cristiana. *Vid.* M.E. BARNARD, 1987.

2. En *El Buscón*, su única novela, la estructura básica es la del binomio ascenso-castigo: Pablos busca constantemente ascender en el escalafón social y recibe siempre la misma respuesta, la del castigo, por su atrevimiento *antinatural*. Cae, en lo que los griegos denominan “hybris”.

3. *Vid.* Por ejemplo S. GUERRERO SALAZAR, “El léxico en los textos mitológicos de Quevedo: utilización de distintos registros”, *IV Congreso de Lingüística General*, Vol. III, Cádiz, 2002.

4. La bibliografía al respecto es bastante extensa. Intentaremos estrechar las citas a nuestro objeto de estudio concreto. Sobre la tipología de la burla *vid.* R. ROMOJARO, 2002: “*Tanto en Góngora como en Lope y Quevedo se dan todos los modos y fórmulas de la burla [...]. No obstante, de manera general, en cuanto a los textos míticos, los de*

las que Quevedo, de manera consciente e inconsciente, no puede ser fiel a Ovidio⁵ ni imitar a Garcilaso. En otras palabras -más teóricas-, intentaré demostrar que la lógica de un texto no se produce, directamente, desde la acción del sujeto-autor del mismo, a la que se le añade un contexto histórico o social, sino que la base es la propia historicidad, la “lógica productiva” sin la cual ese texto no puede existir⁶.

II. Análisis de los sonetos:

Los versos de Francisco de Quevedo son muy conocidos, aunque conviene tenerlos presentes:

I
Bermejazo platero de las cumbres,
a cuya luz se espulga la canalla,
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,
ojo del cielo, trata de compralla:
en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.

Volvióse en bolsa Júpiter severo;
levantóse las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.

Astucia fue de alguna dueña estrella;
Que de estrella sin dueña no lo infiero;
Febo, pues eres Sol, sírvete della.

II
Tras vos, un alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, y ¿vos, tan cruda?
Vos os volvéis murciégalo sin duda,
pues váis del Sol y de la luz huyendo.

Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda:
su aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo.

Buhonero de signos y planetas,
viene haciendo ademanes y figuras,
Cargado de bochornos y cometas.

Esto la dije; y en cortezas duras
se injirió contra sus tretas,
Y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras.

El sentido general de ambos sonetos es obvio y, fácilmente, se puede apreciar tanto el tono grotesco como la burla que se cierne sobre los personajes mitológicos. De todos modos, debido a los juegos de Quevedo, hay muchos detalles que se escapan. Para solucionar nuestras carencias seguiremos las

Góngora y Lope se acercan más al humor, la ironía y la parodia, mientras que los casos más cáusticos de la sátira a partir, o a través, del mito habría que atribuirselos a Quevedo”. (p. 159).

5. Tomamos la referencia ovidiana, porque se trataba del texto más accesible y más difundido en el Renacimiento y el Siglo de Oro, aunque la etiología del mito se reduzca al origen del laurel como uno de los atributos de Apolo. Además, la problemática de Ovidio y de Garcilaso es la misma: el amor o el *exclusus amator*, algo que repercute en Quevedo también.

6. RODRÍGUEZ, 1990, p. 6.

aclaraciones de Juan Manuel Oliver y de Ignacio Arellano e iremos añadiendo alguna nota que marcará la pauta de nuestra propuesta de análisis⁷. Así, por ejemplo, un lector medio aprecia cierta ironía en el uso del sufijo aumentativo – azo, pero quizás no se detenga en un análisis más cuidado del término “bermejo”. “Bermejo”, asociado siempre a lo protervo e identificado con Judas, también definía el color rojo del rostro tras la ingesta de grandes cantidades de comida y bebida, así como la simple excitación. “Platero”, por su parte, podría, en un principio, servir de contraste ante “bermejazo”. Al fin y al cabo, la identificación de Apolo con el sol hace que éste, con su color rojizo, sea el que dore las cumbres de las más nobles cimas como la del monte Parnaso. Y, en realidad, el sentido, es ése, sólo que, como decimos, “bermejo” no puede ser otra cosa sino “malvado” o “de comporta-miento inapropiado” y platero, por su parte, alude a una ocupación, en principio, incorrecta para un dios o para alguien noble: un oficio artesanal, gremial, mecánico. La estampa inicial no puede ser más retorcida: Apolo, dios del Sol, es un malvado y bajo artesano (matizaremos esto después). Contemplamos, pues, la belleza de la metáfora inicial pero también sus dobles sentidos peyorativos. Por si fuera poco, su luz cumple un fin ridículo: que Dafne se deshaga de las molestas pulgas. El primer cruce de los dos personajes mitológicos nos muestra a un dios-sol muy plebeyo cuya utilidad es la de permitir que una ninfa se desparasite. “Afufarse”, además, es un germanismo onomatopéyico cuyo significado es el de huir apresuradamente arrastrando las faldas, lo cual también insiste en la baja condición de Dafne, que se concreta poco después en “si la quieres gozar, paga y no alumbres”. Dafne es una buscona infestada de parásitos y Apolo un artesano, bien malvado, bien excitado de más (y probablemente ebrio), que tiene que dejar de usar su única y ahora baja virtud, la de su luz, para seguir las normas del hampa y pagar por los servicios sexuales.

Si la denigración mitológica, en el primer cuarteto, se restringe a Apolo y Dafne, en el segundo cuarteto y primer terceto se extiende sobre otros personajes mitológicos. Marte, dios de la guerra, habría vendido sus atributos divinos, la malla y la espada, para gastar el dinero en regalos para Venus. En concreto, estos regalos pertenecen al campo de la comida, algo previamente degradado, como hemos señalado a tenor de las múltiples acepciones de “bermejazo”. Los “pasteles” eran una especie de empanadilla rellena de carne de baja calidad -y de dudosa procedencia- con la que se mezclaba cualquier tipo de desperdicio⁸. El azumbre era

7. Vid. J.M. OLIVER, *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Sena, Madrid, 1984, pp. 143-161 e I. ARELLANO, *Comentarios a la poesía satírico burlasca de Quevedo*, Madrid, 1998, pp. 40-56.

8. El propio Quevedo dice de un pastelero que “en su tiempo no hubo perro muerto, / rocines, monas, gatos, moscas, pieles, / que no hallasen posada en sus pasteles”. *Apud*. ARELLANO, 1998, p. 47.

una unidad de medida, normalmente aplicada al vino, cuya etimología árabe nos indica que es la octava parte de un cántaro, lo cual equivaldría a unos dos o dos litro y medio. La mezcla del vino con comida para pobres y la venta de las arnas por parte de un guerrero, refuerzan la posición del consejero de Apolo: usa el dinero para conseguir tus fines. El ejemplo de Júpiter insiste en esta idea. La metafórica -y a la vez metonímica- bolsa de dinero/oro es bien recibida por Dánae y sirve como nueva muestra del protocolo que se debe seguir y del desprestigio, desde lo más alto hasta lo más bajo, que ello trae aparejado.

El último terceto deja a un lado los ejemplos y vuelve sobre Apolo para completar el consejo. La dificultad de comprensión se agudiza levemente en este desenlace. Tanto Marte como Júpiter habrían hecho uso de una “dueña” o “alcahueta” para poder conseguir los amores de Venus y Dánae y, por ende, Apolo debe hacer lo mismo: servirse de la ayuda de una dueña. La complejidad estriba en el uso del término “estrella”, que está dentro del campo semántico del Sol como estrella principal. ¿Por qué la mejor estrella de todas, el Sol, Apolo, no puede disponer a su gusto de una estrella menor? Porque el proceso exige la intermediación de una estrella-dueña que haga posible el encuentro de modo que todos los participantes queden satisfechos, con el pago en metálico como elemento indispensable en la transacción.

El segundo soneto nos ofrece también algunas dificultades de comprensión que conviene desentrañar antes de seguir con argumentaciones más complejas. El campo semántico es el mismo: la astrología, la luz del sol y la ocupación de figuras mitológicas en menesteres impropios. En esta ocasión Apolo es un alquimista -de nuevo un oficio artesanal atribuido a un dios- y Dafne un ser de la noche (un “murciégalo” o “mur” ciego, ratón ciego) que huye de la luz de Apolo. La “crudeza” o virginidad de la ninfa consagrada a Diana, queda en entredicho con la interrogación (recordemos: “y ¿vos, tan cruda?”) o, al menos, expresa el asombro de que pueda estar “sin cocinar” pese a la acción del poderoso Sol. El segundo cuarteto nos dibuja la imagen del Apolo cazador. Las relaciones significativas se debaten entre el mundo del ruido y del silencio. Las flechas de la aljaba o carcaj de Apolo, con su simbología, son las que suenan mientras que aquello que, según Quevedo, debería sonar (la bolsa del dinero) queda en el campo del silencio. Lo que no se comprende tan bien, a primera vista, es la imagen del perro que está muriendo porque no ladra. La falta de sonido, si seguimos el sentido de los versos, debería agruparse con la falta de dinero. Explica Arellano (1998, p. 53) que la clave la podemos encontrar en la expresión “dar perro muerto”, que significaría “engañar” y, en concreto, “irse con una prostituta y no pagarle”. Por lo tanto, el aviso a Dafne es obvio: ¡huye!, ya que Apolo no tiene con qué pagarte. La imagen de Apolo, en este segundo soneto, se completa en el primer terceto. Un buhonero era un comerciante de objetos pequeños, normalmente de mercería, objetos

insignificantes. El dios sol queda definido como un pequeño comerciante de pequeños planetas y signos estelares que, para negociar con su ridícula mercancía, debe exagerar la gesticulación para conseguir sus fines. Las “figuras” que hace son tanto gestos como figuras astrológicas, en identificación y fusión de lo bajo y ruin con lo supuestamente alto y noble.

El terceto final deja de lado la apelación a Dafne y muestra la reacción de ésta ante la situación que le han descrito y que ella ha vivido. Frente a los engaños de un Apolo sin dinero que ofrecer, Dafne se convierte en laurel y Apolo pierde hasta aquello que le define: la luz, y queda en un estado indefinido en el que lo único que ha conseguido de Dafne son las hojas del noble laurel que, de todos modos, a Apolo sólo le sirven como ingrediente del escabeche.

III. El antimito y su lógica productiva:

Quizás sea el momento de recapitular y extraer conclusiones y argumentaciones ulteriores de este breve recorrido explicativo de los sonetos. Si resumimos el punto de vista de los apoyos críticos que nos han guiado, observamos cómo el interés de Ignacio Arellano reside en la contraposición de las formas renacentistas - formas que se aprecian de manera magistral en el soneto XIII de Garcilaso “A Dafne ya los brazos le crecían...”-, con las formas barrocas de Quevedo: “lo que me parece más significativo es el cambio de una expresión conceptista, que sustituye la sensorialidad de directa percepción, por una serie de juegos mentales y verbales: alusiones, dilogías, rupturas de frases hechas, metáforas degradatorias con mezcla de otras formas de agudeza, conceptos de ponderación misteriosa, alternancia de registros, lenguajes y tradiciones poéticas, con atracción del mito a la cotidianeidad costumbrista de ambiente apicarado y de germanía, etc.” (1998. pp. 55-56). Es decir, la plasticidad sensorial de Garcilaso de la Vega se ha sustituido por los retruécanos quevedianos que se relacionan con el costumbrismo de la época. Nuestro segundo guía en el comentario, Juan Manuel Oliver, describe el proceso como un paso del mito al antimito: “El proceso idealizador que culmina en la religiosidad mítica, se va desmontando por medio de otro camino paralelo, en sentido inverso, que hace volver a la realidad más prosaica los elementos de que tal sublimación se componía” (1984, p. 145). Ensalzando el antimito, mediante la cotidianeidad, “Quevedo quiere patentizar su pesimismo respecto a la condición humana” (p. 145). Además, Oliver se pregunta si es lícito extrapolar el comportamiento de Apolo y Dafne a la corte del setecientos. En concreto, Júpiter severo vendría a ser el Felipe IV, que abandona su gobierno en manos de los validos y dedica sus fuerzas a los lances amorosos. Ante esto “¿Puede extrañarnos el tono desesperanzado del poema? ¿O, tal vez, entendemos que no podía elegir

Quevedo otro distinto ante la realidad que le tocó vivir de degradación y corrupción social y política [...]?” (p. 156).

Ante las conclusiones extraídas por Arellano y Oliver, debemos volver a nuestros objetivos iniciales. El cambio de formas entre un poeta renacentista como Garcilaso de la Vega y Francisco de Quevedo y su descripción pormenorizada, arroja conclusiones muy interesantes sobre la evolución del soneto y de la poesía española renacentista y barroca. Además, como se ha demostrado en otras ocasiones, es muy probable que Quevedo utilizase la simbología mitológica, de manera consciente, para criticar a la sociedad de su tiempo y que, con ello, expresase su pesimismo. Las comparaciones entre personajes mitológicos y personajes reales de la corte no son nada descabelladas y están en concordancia con muchas otras obras de Quevedo como la *Política de Dios*. Es a este tipo de conclusiones, formales, poéticas, del autor y sociales, a las que nos gustaría añadirles un porqué. La pregunta que lanzábamos al principio era la siguiente: ¿Por qué Quevedo no puede ser fiel a Ovidio ni imitar a Garcilaso? ¿Cuál es la lógica productiva del texto?

Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 7), como sabemos, narra el enamoramiento de Apolo como una venganza de Cupido ante las burlas de éste sobre el uso de su arco. Cupido decide someter a Apolo al yugo de sus flechas y le hace saber que, cuanta más gloria alcance, más prestigio obtendrá él por tenerle bajo su dominio. La flecha de amor que atraviesa a Apolo causa su enamoramiento inmediato de Dafne. Ésta, a su vez, ha recibido un flechazo de plomo, que causa el efecto contrario. Apolo, ardiente de amor, engañado por sus oráculos, comienza la persecución. No se declara enemigo sino simple enamorado. Incluso se preocupa por las posibles heridas que pueda sufrir Dafne, en su apresurada marcha, y no quiere ser el causante de las mismas. Hasta tal punto llega la preocupación que le implora que huya más despacio, que él ralentizará también su paso. Apolo también intenta ganarse su amor haciendo alarde de todos sus atributos y de su linaje. En este punto, reconoce la superioridad de las flechas de Cupido y la imposibilidad de curación de su amor, pese a sus poderes sobre las hierbas y a ser el padre de la medicina. La belleza de la ninfa, que se va acrecentando con la carrera, hace que Apolo pierda la paciencia y, pese a lo dicho, deje las palabras a un lado y acelere para atraparla, ayudado por las alas del amor. Dafne, en su último aliento, ruega a su padre que le haga perder esa bella figura, por la cual es perseguida, y se produce la transformación de la delicada ninfa en raíces, cortezas y ramas. A pesar de esto, Apolo sigue siendo fiel a la ninfa, cuyo corazón todavía puede escuchar bajo el tronco. El dios tomará las hojas del árbol como su símbolo eterno de fidelidad a una idea y a una juventud perennes, como las hojas del laurel.

Garcilaso, en su soneto XIII⁹, como decíamos, se centra en lo sensorial, en la percepción, y aúna agilidad y belleza en los imperfectos durativos (crecían, mostraban, tornaban, escurecían, cubrían, hincaban, volvían) con la adjetivación y el simbolismo fónico de las consonantes suaves o fricativas del primer cuarteto, y su contraste con las consonantes tensas o fuertes del segundo cuarteto (la suavidad del follaje frente a la dureza del tronco). En los tercetos la atención se desplaza a Apolo, causa y al mismo tiempo víctima de lo ocurrido. La poesía pasa al intimismo, al estado de ánimo. Desaparece el colorido y, por tanto, la adjetivación. El movimiento se manifiesta ahora en el llanto, en el fluir de las lágrimas. En el tono exclamativo del terceto final percibimos la leve introducción del poeta en la fábula, que comparte el sentir de Apolo. El fracaso de las ilusiones nos conduce al lamento, al llanto; pero las lágrimas no sólo no solucionan nada sino que, por el contrario, deprimen más, alejan cada vez más al poeta de su meta soñada. Sin embargo hay algo que se mantiene inalterable entre tanto cambio: el amor de Apolo.

Ovidio y Garcilaso tienen algo en común: todo gira sobre el amor. La metamorfosis, si bien traumática, deja un poso de belleza en Garcilaso y una promesa de gloria eterna en Ovidio. La ficción del soneto de Garcilaso, estremecedora, hace que vivamos el cambio y el proceso amoroso como algo verdadero y dota a los personajes de una vida propia. El cambio, pese a su punto trágico, no deja de ser bello y el llanto del enamorado produce un crecimiento del amor (y de la pena). El soneto muestra a dos individuos que sienten, dos individuos cuya alma está marcada por el amor y por el desamor. En Ovidio, por el contrario, todo gira en torno a las consecuencias de la determinación divina. Es una fuerza mayor la que obliga a Apolo a actuar de tal manera y es la consagración de Dafne a Diana lo que hace que ésta rechace el encuentro sexual, así como todas las demás consecuencias de ello que su padre, Pneo, deseaba con tanta vehemencia (nietos y

9. A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraban ;
Y en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.
De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable hado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla cresca cada día,
la causa y la razón por que lloraba!.

verno). La voluntad de Apolo no existe y la voluntad de Dafne está marcada por su culto a Diana. Garcilaso deja a un lado las exigencias divinas y otorga el protagonismo al amor, al desamor y a la belleza de la metamorfosis.

¿Qué ocurre con Quevedo? Quevedo obvia a sus fuentes clásicas¹⁰ y destroza la belleza de su predecesor Garcilaso. A través de nuestro comentario, hemos llegado a la conclusión de que Quevedo retuerce la belleza renacentista de Garcilaso y de que, seguramente, haga una parodia de la corte en estos sonetos. La parodia consistiría en presentar a la alta nobleza como si sus miembros perteneciesen al “vulgo” más indecoroso. De nuevo, de manera más teórica, esto dejaría a los sonetos de Quevedo dentro de una evolución de las formas y dentro de un autor que, desencantado con el comportamiento de la clase alta, hace una crítica consciente, aunque velada, de la corte. Sin embargo, más allá de este plano, debemos cuestionarnos algunas de las imágenes que usa Quevedo. Si Apolo queda denostado por ser un “platero”, resulta lógico que recurramos al paralelismo del dios con un artesano para identificar el escarnio. Pero hay un paso más. La alquimia formaba parte de un pecado mucho mayor que la ocupación de la nobleza en algo impropio. 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. De todos modos, es la acción del dinero lo que vertebra todo. El “paga y no alumbres”, los ejemplos de la venta de las armas de Marte, la transmutación en oro de Júpiter, la bolsa muda o la comparación con el buhonero son ejemplos de un mismo efecto. Quevedo no puede imitar a Garcilaso porque no le interesa la exaltación amorosa de un individuo ni la belleza del cambio. Tampoco puede imitar a Ovidio porque la determinación divina está corrupta por los efectos del dinero sobre su mundo. Lo que Quevedo está obligado a mostrar, de manera consciente, es que la nobleza, a través de su fábula mitológica, no está actuando como debiera hacerlo. Y no me refiero a las posibles consecuencias morales de los lances amorosos de Apolo y Dafne o de cualquier noble con cualquier doncella, sino a que se ha producido una extraña mezcla entre lo plebeyo y lo noble y lo causante de todo ello es el dinero. Ésa es la verdadera

10. Las fuentes clásicas no faltaban entre los numerosos libros de Quevedo, así como tampoco los variados ingenios que usaba éste para satisfacer su avidez lectora: “Sazonaba su comida, de ordinario muy parca, con aplicación larga y costosa; para cuyo efecto tenía un estante con dos tomos, a modo de atril, y en cada uno cabían cuatro libros, que ponía abiertos, y sin más dificultad que menear el torno se acercaba el libro que quería, alimentando a un tiempo el entendimiento y el cuerpo”. *Apud.* S. LÓPEZ POZA, “La cultura de Quevedo: cala y cata” en AAVV: *Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela, 1995, p. 89. Se trata de un fragmento de la biografía escrita por Pablo Antonio de Tarsia pocos años después de la muerte de Quevedo. *Vid.* la ed. facs. De Ara-iouis, Aranjuez, 1988.

alquimia, la que hace que se confundan los estamentos, tan bien marcados y tan impenetrables antaño, en un magma indefinido donde no son ya los poderes mitológicos o los privilegios de sangre de la nobleza histórica los que marcan el devenir social, sino una suerte de mentiras provocadas por el dinero. Por eso la burla de Quevedo se dirige hacia una nobleza que deja de ejercer como tal. Las analogías son múltiples. Apolo, el Sol, se presenta como rey de los astros pero la lógica “natural” medievalizante de Quevedo le hace pensar que, si uno es “rey” del círculo celestial, debe disponer a su antojo de los súbditos. La relación de fidelidad entre señores y siervos, propia de la Edad Media, es la piedra de toque sobre la que Quevedo construye su crítica. Ésta es la parte más escondida. Pero, sobre ello, hay un elemento que lo cambia todo: las nuevas relaciones sociales mercantiles de la incipiente burguesía hacen que, poco a poco, esos derechos nobiliarios vayan acompañados de algo más. Se trata, por lo tanto, de una alteración del orden natural, marcado por lo divino, por procesos sociales.

Es decir: Quevedo como autor es consciente de la degradación social. Critica a la nobleza usando un elemento de gran prestigio (la tradición clásica) como punto de comparación para desplazar lo noble hacia lo plebeyo. Su mordacidad hace que las formas adquieran ese tono grotesco tan característico. Lo jocoso, como complemento indispensable, se basa, en gran parte, en el costumbrismo y la “germanía”: en el ambiente picaresco. Sin embargo, como decíamos, la lógica del texto debemos buscarla en un paso anterior a todo esto. Los sonetos de Quevedo tienen un nexo de unión que hemos identificado ya: la acción del dinero sobre los estamentos sociales. El hecho de que Quevedo ataque a la nobleza no implica que éste no crea en ella, como es lógico. Es más, su preocupación, en realidad, se centra en criticar la impureza de tal nobleza, con lo que su contrario, la nobleza pura, queda ensalzada. Esto nos remite al escenario que planteábamos al principio de nuestra exposición: el mundo medieval teocentrista, el mundo en el que la creación divina es inamovible, el mundo en el que la nobleza terrenal, con el rey a la cabeza, es reflejo de la jerarquía celestial y divina, es el horizonte ideológico en el que Quevedo se mira y es el punto de partida al que Quevedo desea volver. Esta visión se completa, como venimos apuntando, con el dinero. La idílica visión estamental quevediana se quiebra por la irrupción de algo que representa un cambio radical en el sistema social. El dinero o, dicho de otra manera, las primeras formas de mercado, la incipiente burguesía (Rodríguez 1990 y 2001), traen consigo un nuevo tipo de relaciones sociales. El impacto que producen las nuevas relaciones sociales burguesas sobre la base medievalizante, feudalizante, de Quevedo, es lo que vertebra la lógica productiva del texto.

Quevedo no puede imitar a Ovidio, porque la determinación divina (sobre todo la pagana) no funciona ya en el XVII español y no puede imitar a Garcilaso por la imposibilidad de ver como bello o positivo el nuevo movimiento social.

Quevedo no puede creer que Apolo actúe movido por una flecha divina y no puede compartir que el cambio de Dafne, trágico o no, sea parte de la sociedad, no puede tolerar que la metamorfosis clásica de la ninfa se presente en un bello soneto, con dos personajes idealizados porque, para él, el cambio es algo corrupto, antinatural, algo que sólo el dinero burgués puede conseguir. Por eso se critica a la alquimia, se ridiculiza a la Corte y se invierte la imagen bucólica del mito. Ésta es la lógica productiva de los geniales sonetos de Quevedo.

De todos modos debemos apuntar, para ser justos con Quevedo y con cómo la tradición clásica se configura en su poesía que, en la versión sería que Quevedo tiene sobre Apolo y Dafne -las quintillas que aparecieron en las *Flores de Poetas Ilustres* de Pedro de Espinosa-, el seguimiento del mito se hace de manera mucho más fiel a la narración ovidiana y que, incluso, incorpora el elemento de la agonía erótica y del animismo pagano neoplatónico que parte de Petrarca y sigue con Garcilaso. Se trata de una poesía joven de Quevedo en la que, por un lado, se pueden seguir los pasos de Ovidio pero en que, por otro, ese Apolo un tanto confundido ha sido definido más bien como “sufridor”, al estilo de Petrarca. Es curioso que, para el escarnio y la burla, para la crítica, Quevedo use la forma más italianizante -la del soneto- para escribir unos versos que atacan todo lo que el soneto representa y que defienden una vuelta al pasado. Quizás esto podría ser objeto de un estudio más amplio y debamos quedarnos, definitivamente, en lo que hemos analizado: cómo Quevedo, en sus sonetos, pervierte la tradición ovidiana y la variante garcilasiana y, en segundo término, cuál es la lógica productiva de tal distorsión.

Bibliografía:

ARELLANO, I., *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, 1998.

BARNARD, M. E., *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham, 1987.

GUERRERO SALAZAR, S., “El léxico en los textos mitológicos de Quevedo: utilización de distintos registros”, en *IV Congreso de Lingüística General*, Vol. III, Cádiz, 2002.

LÓPEZ POZA, S., “La cultura de Quevedo: cala y cata” en *VVAA: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela, 1995.

OLIVER, J. M., *Comentarios a la poesía de Quevedo*, Sena, Madrid, 1984.

OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*, Fernández Corte, J. C. y Cantó Llorca, J., trad. introd. y notas, Madrid, 2008.

QUEVEDO, F. DE, *La Vida del Buscón*, Cabo Aseguinolaza, F. ed., Lázaro Carreter, F. est. prel., Barcelona, 1993.

QUEVEDO, F. DE, *Poesía completa*, Blecua, J. M., ed. y prólogo, Madrid, Turner, 1995.

RODRÍGUEZ, J. C., *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 2ª ed., 1990.

RODRÍGUEZ, J. C., *La literatura del pobre*, Granada, 2ª ed., 2001.

ROMOJARO, R., *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, 1998.