

## APOLO Y DAFNE: REINVENCIÓNES DE UN MITO EN POEMAS ÉPICOS DE LA EXPANSIÓN Y CONQUISTA<sup>1</sup>

*Sarissa Carneiro*

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago, Chile  
scarneir@uc.cl

### RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo analiza la presencia de la fábula mitológica de Apolo y Dafne en *Os Lusíadas* (1572) de Luis de Camões, *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña y *Armas antárticas* (ca. 1609) de Juan de Miramontes Zuázola. Al tiempo que se destaca el uso del mito como imagen mnemónica capaz de reunir muy diversos sentidos fraguados principalmente en las lecturas e imitaciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, se llama la atención sobre el perfil singular que esta fábula adquirió en los poemas de la expansión y conquista, un perfil caracterizado por el entrelazamiento de las dimensiones eróticas, poéticas y políticas.

PALABRAS CLAVE: Apolo y Dafne, poesía épica, fábula mitológica, imagen mnemónica.

### APOLLO AND DAPHNE: REINVENTIONS OF A MYTH IN EPIC POEMS OF EXPANSION AND CONQUEST

This article analyzes the presence of the mythological fable of Apollo and Daphne in *Os Lusíadas* (1572) by Luis de Camões, *Arauco domado* (1596) by Pedro de Oña and *Armas antárticas* (ca. 1609) by Juan de Miramontes Zuázola. Along with highlighting the use of myth as a mnemonic image capable of bringing together very diverse meanings forged mainly in

<sup>1</sup> Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación FONDECYT n.º 1210829 “Ninfas en la épica de la expansión ibérica: erotismo, violencia y legitimación”, del cual soy investigadora responsable.

the imitations of Ovid's *Metamorphoses*, attention is drawn to the unique facet that this fable acquired in the expansion and conquest poems, one characterized by the intertwining of its erotic, poetic, and political dimensions.

KEYWORDS: Apollo and Daphne, epic poetry, mythological fable, mnemonic image.

Recepción: 21/01/2022

Aprobación: 22/04/2022

## EL MITO ANTIGUO COMO IMAGEN MNEMÓNICA

En varios poemas épicos que cantan la expansión y conquista emprendidas por las coronas ibéricas, las referencias al mito de Apolo y Dafne condensan una red de imágenes especialmente fértil para poetizar las relaciones entre el dominio de los espacios y el de los cuerpos, el ejercicio poético y el afán imperial. El deseado cuerpo de Dafne, mirado y perseguido por la deidad solar, una vez convertido en laurel, corona con sus hojas tanto a capitanes y emperadores como a poetas, estos últimos imprescindibles para glorificar las acciones militares que aspiran al eterno verdor de aquellas.

La resignificación del mito llevada a cabo por los vates de la expansión ibérica se fundamenta, en buena medida, en la *imitatio* del texto de Ovidio (*Metamorfosis* I, 452-567). Sin embargo, la mera alusión a un mito como el de Apolo y Dafne activa una serie de asociaciones que remite a la larga historia de variaciones e interpretaciones de él. Como observó Leonard Barkan al estudiar las versiones renacentistas de Diana y Acteón, una base narrativa anclada en Ovidio no excluía el ingente espectro de sentidos aglomerados en el mito, ya que ningún autor o artista podía aislar un ámbito específico de conexiones para su propia invención (318). Como resaltó también Lina Bolzoni, una figura mítica “concentra en sí misma no solo la narración de su historia, sino las distintas interpretaciones posibles, y por consiguiente, los distintos textos que se pueden extraer de ellas” (242). Esto nos obliga a considerar en el análisis de la transposición del mito de Apolo y Dafne en los poemas de la expansión y conquista tanto el relato ovidiano como la extensa red de sentidos e interpretaciones convocadas por tales figuras míticas.

Cabe recordar que este vigoroso potencial de evocación del mito antiguo se debe a su condición de imagen de la memoria o imagen mnemónica, tal

como describieron Frances Yates, Mary Carruthers y Lina Bolzoni<sup>2</sup>. Aun bajo la racionalidad escolástica, como observó Yates, las fábulas de los dioses antiguos, si bien consideradas altamente reprehensibles desde el punto de vista moral, fueron empleadas como una *metaphorica* utilísima, debido a su poder sensibilizador y a su capacidad para estimular la imaginación y los afectos (91). Este uso intensivo de las fábulas antiguas como imágenes de memoria dio como resultado que las figuras míticas aunaran, en la primera modernidad, un patrimonio muy amplio, “una especie de gran galería de imágenes capaces de condensar en sí distintos significados, y por tanto de expresarlos y a la vez reactivarlos de formas diferentes, tanto en la memoria como en el texto” (Bolzoni 242). La larga tradición de interpretaciones alegóricas de las fábulas antiguas las había hecho parte medular de una memoria cultural y de un paisaje interior poblado de imágenes que podían vestirse de las pasiones y los conceptos más diversos (Bolzoni 241-242). En el marco de la recuperación de la Antigüedad grecolatina impulsada con tanto afán por los autores y artistas del Renacimiento, la reinvención de figuras míticas como imágenes de memoria constituyó un caudal inagotable para el despliegue de la erudición y del ingenio, ofreciendo imágenes cuyo poder imaginativo, sensible y pasional se encontraba a disposición de renovados sentidos y contextos.

## UN MITO EN INCESANTE METAMORFOSIS

El mito de Apolo y Dafne fue uno de los más convocados por la poesía y el arte de la modernidad temprana. En *Genealogia deorum gentilium*, Giovanni Boccaccio exclamaba que hasta las “viejecillas casi delirantes” sabían que Dafne “era una doncella muy hermosa y amada por Apolo y que cuando

<sup>2</sup> Empleo el término imágenes de la memoria o imágenes mnemónicas en el sentido que le confieren las artes de la memoria como parte de la retórica desde la antigüedad hasta la modernidad temprana (*phantasmata, imagines, imágenes*). Si bien remito al lector a los estudios de Yates, Bolzoni y Carruthers, vale la pena recordar aquí que, como enfatiza esta última, lo que hace que una imagen sea mnemónica no es su naturaleza sino su uso, en ese sentido, cualquier imagen podía ser empleada como imagen de memoria (Carruthers 184), pero su efectividad depende de la carga afectiva y sensorial que porta, vale decir, de las conexiones posibles de establecer con afectos como el miedo, el deseo, el placer, etc. (75). Las imágenes vinculadas a fábulas mitológicas como la de Apolo y Dafne contaban con una fuerte carga afectiva y sensorial, no solo en sus versiones antiguas sino en las multiseculares interpretaciones e imitaciones de las mismas.

escapaba de él fue convertida, por compasión de los dioses, en laurel, y por ello adoptada por Apolo para adornar sus cítaras y carcajes” (454-455).

Imitadores, traductores y exégetas de Ovidio siguieron metamorfoseando a la ninfa esquiva, capturada una y otra vez por los sentidos que cada autor quiso darle, en concordancia con su propio *mundus significans*. El mismo Ovidio había allanado ese camino al transformar el relato etiológico sobre el origen del laurel en un relato poético de *agon* erótico –competencia entre Apolo y Cupido y combate amoroso entre Apolo y la ninfa– que, desprendido de sus conexiones con el mundo religioso, conjugaba el código heroico con el elegiaco (Barnard 19; Fernández y Cantó 29)<sup>3</sup>. En un contexto en el que Augusto buscaba restaurar antiguas prácticas religiosas como la de Apolo Palatino –de especial devoción por parte del emperador–, Ovidio transformaba al dios en un “amante humano”, de estatura al mismo tiempo épica y cómica, cuya desenfadada persecución de una elusiva Dafne encarnaba la complejidad del amor tal como fuera concebido por el sulmonense, “mezcla de pathos y fatuidad, humor y dolor, autocompasión y pomposidad” (Barnard 24).

Los comentaristas medievales de Ovidio revistieron el combate amoroso de Apolo y Dafne de sentidos morales y religiosos en un giro interpretativo destinado a tener notable duración. Esta envoltura alegórica contaba con antecedentes antiguos, pues Dafne ya había sido vista como símbolo de la pureza permanente en el escolio de Servio (*Ad Aen.*, III, 91) y de la veracidad vinculada a la adivinación y la interpretación de presagios en Filarco y Fulgencio (*Myth. Vat.* I, 116; II, 23; III, 8,4, cit. Castro 194). La adaptación del mito realizada por los autores medievales tenía la particularidad de otorgar al relato ovidiano de Apolo y Dafne un sentido alegórico ligado a la redención: como sintetizó Barnard, el *agon* erótico del relato se transformaba en el arquetípico combate cristiano entre el bien y el mal, la luz y las tinieblas,

<sup>3</sup> El relato de Ovidio presenta importantes modificaciones respecto de las versiones tempranas del mito de Apolo y Dafne. Detalles sobre este asunto pueden ser consultados en los estudios de Brooks Otis y Peter Knox. Entre las particularidades del relato de Ovidio se encuentran la localización en Tesalia, la relación cercana de la ninfa con su padre, la omisión de Gea como madre de la ninfa, la inclusión del elegiaco Cupido y sus flechas de afectos opuestos y el largo discurso de Apolo. Este último es considerado por Knox el “aspecto más incongruente de la narración de Ovidio”, ya que imprime un tono burlesco al relato cuando la ninfa en fuga es apelada por el dios en el lenguaje propio de *Amores*, lo que redundaba en una parodia del estilo de los himnos cuando refiere a los lugares de culto y las habilidades del dios (Knox 200; ver también Otis 379-389). Una importante peculiaridad del relato de Ovidio, destinada a tener a una fructífera pervivencia, es la metáfora de la caza, expandida de tal modo que se convierte en el tema principal de la narración ovidiana (Knox 202).

la salvación y el pecado (5). Arnulf de Orléans, en *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* (c. 1175), por ejemplo, vio a Apolo como el gobierno de la sabiduría, enfrentado a la serpiente Pitón como *fallacia y falsa credulitas* (Barnard 52).

Interpretaciones como esta se ampliaron y consolidaron en un texto de enorme impacto, el *Ovide moralisé*, atribuido a un anónimo fraile menor de principios del siglo XIV. En la línea de los diversos niveles de sentidos propios de la exégesis, se proponen en esta obra cuatro lecturas del relato de Apolo y Dafne. En sentido literal o real, Dafne es hija del río Peneo, lugar de abundantes laureles que Febo/el sol hace crecer al mezclar su calor con la humedad (vv. 3067-3072). En un sentido histórico, en cambio, Dafne habría sido una joven bella y noble, que deseaba vivir en la virginidad, y Febo, enamorado, la requirió con súplicas y regalos, pero al ser rechazado decidió violarla. La joven habría huido tan trabajosamente que murió y fue enterrada bajo un laurel, razón por la cual se dice que se metamorfoseó en un árbol cuyo perenne verdor representa el verdor de la castidad (“Sous un lorier fu enterree. / Pour ce fu la fable trouvee / qu’ele fu en lorier muee / pour ce qu’elle fu vierge et pure”, vv. 3102-3105). Este sentido evemerista se complementaba con uno moral, de defensa de la castidad como huida de la corrupción (vv. 3112-3115). Y todos estos sentidos culminaban en una lectura figural del mito, en la que Apolo aparecía como figura de Cristo (luz del mundo, maestro de todas las ciencias, vv. 3222-3224), Pitón como figura del demonio, Cupido como el buen arquero que flecha el “bone amour” (v. 3296, amor divino, *caritas* v. 3372) y Dafne como figura de la Virgen María, “plenturuese virginitez” (v. 3239), laurel siempre verde con el que Dios se corona y al que abraza cuando envía a su hijo al mundo (v. 3247).

Sin prescindir totalmente de este campo de sentidos que ligan a Dafne con la castidad, la perfección y el amor divino, Petrarca emprendió una renovación del mito que sería fundamental para la literatura y el arte del Renacimiento y el Barroco. El relato de Apolo y Dafne proveyó a Petrarca un universo de imágenes desde las cuales pudo significar y poetizar tanto su amor por Laura como su aspiración a la gloria poética. Amor inaprensible, Laura no es comparada con Dafne sino que es Dafne en una superposición apoyada en el vínculo nominal Laura/lauro (laurel), así como en una equivalencia entre la situación afectiva del poeta y la de Apolo, con la consecuente sublimación del amor en corona/triunfo poético. En el marco de la compleja tensión entre lo sacro y lo profano que caracteriza a la poesía de Petrarca, Laura/laurel representa al mismo tiempo los deseos mundanos (el amor sensual, el deseo

de gloria poética) y la virtud (la castidad, la victoria del espíritu sobre la carne). La red de imágenes del relato ovidiano de Apolo y Dafne se convierte en fuente principal de metáforas para poetizar esa tensión interior<sup>4</sup>.

La larga estela de imitadores de Petrarca fijará la imagen de Dafne/laurel como núcleo de una red metafórica que busca expresar, por antonomasia, una concepción de amor en la que la esquivez de la ninfa sería equivalente no solo a la indiferencia de la amada, sino a la condición misma del sentimiento amoroso, inalcanzable en su plenitud, paradójica en sus afectos y efectos. En el conocido soneto XIII de Garcilaso de la Vega, la descripción de la metamorfosis de Dafne culmina con la conclusión que define el miserable estado del amante: sus lágrimas hacen que crezca cada día el laurel que es causa y razón de su propio llanto. En *Flores de baria poesía* se recoge una octava de Diego de Mendoza que ejemplifica esta misma red de sentidos. Allí, Dafne es invocada para auxiliar al amante que, (per)siguiendo a su amada Marfira, se convierte (no ella, sino él) “en fuego, en yelo, en hombre vivo y muerto”<sup>5</sup>.

El mito de Dafne recibirá un giro aun más violento cuando la ninfa –otrotra figura de la castidad– aparezca, en ciertos autores del Renacimiento, como perpetradora de una falta *contra natura*, la de rechazar el amor al ser amada. En concordancia con una idea de amor como principio ordenador del mundo, en *Gli Asolani* de Pietro Bembo, Dafne, como “dama que no amó siendo amada”, se considera “merezidamente” convertida en laurel, dejando los miembros humanos y los afectos naturales, suaves y dulces,

<sup>4</sup> Barnard sintetizó este aspecto en los siguientes términos: “Petrarch elaborates the erotic agon side by side with a Christian agon, the conflict between the lover’s demons of flesh and poetic glory, on the one hand, and his desire for salvation, on the other. The figures and events of the tale of Apollo and Daphne -Cupid, Daphne, the setting, the chase, the laurel- becomes mirrors reflecting the fragmentation of the poetic self in its constant wavering between the earthly and the divine, between bliss and doom” (7).

<sup>5</sup> “Hermosa Daphnes, tú que conuertida / fuiste en uerde laurel, de casto miedo, / por no esperar a aquel que en la huida / te auía de alcanzar, o tarde o ledo: / ¡oh, tú del vencedor nunca uencida, / ayúdame, pues ues que yo no puedo; / que siguiendo a Marfira me conuerto / en fuego, en yelo, en hombre uiuo y muerto!” (*Flores de baria poesía*, libro segundo, 331). La apropiación petrarquista refuerza la condición paradójica del sentimiento amoroso al imprimir sentidos opuestos al relato ovidiano; aquí Dafne (y no Peneo) es la invocada, y no para auxiliar a Marfira sino al amante cuya persecución/enamoramiento se representa como una metamorfosis émula de la que padece la ninfa. Petrarca había iniciado este vuelco sorprendente del mito de Dafne, pues en su Canción XXIII cuenta cómo Laura (“possente donna”) se hace aliada de Amor, sin que el amante pueda resistirse, transformándose él (y no ella) en “verde laurel”: “facendomi d’uom vivo un lauro verde / che per fredda stagion foglia non perde” (vv. 39-40).

por los no naturales, ásperos y duros<sup>6</sup>. Ariosto extremará la sanción a Dafne ubicándola en el infierno en el canto XXXIV del *Orlando furioso*. Allí, en el discurso de Lidia, quien se halla “eternamente al humo condenada” por haber sido “ingrata” a su “fiel amante”, se dice que en la misma cueva están otras mujeres que pagan la misma pena, entre ellas las ninfas Dafne y Anaxárete:

Sta la cruda Anassarete più al basso,  
 ove è maggiore il fumo e più martíre.  
 Restò converso al mondo il corpo in sasso,  
 e l'anima qua giù venne a patire,  
 poi che veder per lei l'afflitto e lasso  
 suo amante appeso poté sofferire.  
 Qui presso è Dafne, ch'or s'avvede quanto  
 errasse a fare Apollo correr tanto. (12)<sup>7</sup>

Como bien subrayó Chiara Cassiani, el verso de Ariosto cifra en la polisemia del verbo errar la errancia de Dafne como error (la errancia femenina como “potencial desorden y distanciamiento de los límites culturales y sociales establecidos por los hombres”, 274), cristalizando la fuga de Dafne (no su metamorfosis) como imagen del deseo y de la frustración en cuanto vértice de la “ingratitude amorosa” (276-277). La figura de Dafne ingresa en el mundo épico de Ariosto no solo como una alusión mítica, sino como un modelo que provee una clave interpretativa para todo el poema; su contenido simbólico es seccionado y fragmentado para hacerlo revivir en múltiples personajes y episodios de la obra (Cassiani 276)<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> “Ma la donna non amò gia essendo amata, si come tu ragioni, il che perció che fu contro natura; forse merito ella di divenir tronco, come si scrive. Et certo che altro è lasciando le membra humane farsi albero e legno; che gli affetti naturali abandonando molli et dolciissimi, prendere gli non naturali; che sono così asperi et così duri” (*Gli Asolani*, libro II).

<sup>7</sup> En la versión de Jerónimo de Urrea (1549): “La cruda Anaxareth más al profundo / está, donde hay más humo y pena estable: en piedra el cuerpo se trocò en el mundo, / y aquí padece el alma miserable / porque sufrió su amante sin segundo, / se ahorcase por ella, perdurable. / Dafne está aquí: ora se sabe cuánto / errò en hacer correr a Apolo tanto” (2183).

<sup>8</sup> Sobre todo Angélica, cuya errancia, rechazo de los pretendientes, presunta virginidad, fuga descrita con los motivos de la caza de amor, etc. remiten a Dafne. Pero también Bradamante, la otra gran protagonista femenina del *Orlando furioso*, que define la ingratitude como máximo pecado contra Dios, encarnando un modelo alternativo a la femineidad idealizada e ilusoria de Angélica (Cassiani 283). Por su parte, la misma Lidia reconoce su relación especular con la ninfa Anaxárete. También Astolfo (con su viaje ultraterreno) y el mismo poeta, como indica Cassiani, aparecen cifrados desde el mito de Dafne (275).

Con mayor o menor énfasis, estas diversas capas de sentidos acumuladas en torno al relato de Apolo y Dafne reemergen en las reinversiones del mito presentes en los poemas de la expansión, donde los hilos amorosos elegíacos y petrarquistas, con sus eventuales ropajes alegóricos, aparecen densamente entrelazados con otro ámbito de significaciones del mito, el político-imperial. Esta conjunción constituye, en efecto, la característica más destacada de la reelaboración del mito en los poemas que nos ocupan. Por lo mismo, se hace necesario mencionar también sus principales antecedentes.

El relato de Ovidio ya había fijado esa conjunción al hacer culminar el *agon* erótico en la explicación mítica de ciertas costumbres romanas, la de utilizar la corona de laurel para honrar a los generales que desfilaban en el Triunfo (vv. 560-561) y el privilegio honorífico de Augusto de tener un laurel a cada lado de la puerta de su palacio, junto a la corona de hojas de encina (vv. 562-563)<sup>9</sup>. Se trata, como subrayaron Fernández y Cantó, de una romanización del mito, innovación del sulmonense y parte de su esfuerzo por actualizar el relato a su propio tiempo (311). El resultado –piensan algunos estudiosos de Ovidio– es irónico o al menos ambiguo: el árbol predilecto de Augusto, emblema de su deidad favorita y símbolo del triunfo, aparece como “símbolo del fracaso amoroso” (Barnard 42) de un Apolo no salvador de la humanidad (como en Pitón) sino “amante y violador frustrado” (Fernández y Cantó 311).

En la primera modernidad, sin embargo, los lectores e imitadores de Ovidio parecen no haber dudado del sentido heroico del relato y, por el contrario, profundizaron en la imbricación de las dimensiones eróticas y políticas del mismo. En *Le trasformationi* (1554), Ludovico Dolce llegó a complementar los versos finales de Ovidio con su propia actualización de las palabras de Apolo a Dafne/laurel, que ahora corona a Carlos V:

<sup>9</sup> Nótese el contexto altamente erótico de los atributos de sentido político entregados a Dafne/laurel por Apolo: “Aun así [convertida en laurel] sigue Febo amándola, y apoyando su mano en el tronco percibe cómo tiembla aún su pecho por debajo de la corteza reciente; y estrechando en sus brazos las ramas, como si aún fueran miembros, besa la madera; pero la madera huye de sus besos. Y el dios le habla así: ‘Está bien, puesto que ya no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrán mi cabellera, mi cítara, mi aljaba; tú acompañarás a los caudillos alegres cuando alegre voz entone el Triunfo y visiten el Capitolio los largos desfiles. También tú te erguirás ante la puerta de la mansión de Augusto, como guardián fidelísimo, protegiendo la corona de encina situada entre ambos quicios; y del mismo modo que mi cabeza permanece siempre juvenil con su cabellera intacta, lleva tú también perpetuamente el ornamento de las hojas’. Terminó de hablar el Peán; el laurel asintió con sus ramas recién hechas, y parece que, como cabeza, agitaba su copa” (vv. 553-567, cito por la traducción de Antonio Ruiz de Elvira).

Tu ne' piu fausti di, tranquilli, e lieti,  
 farai corona a gli honorati crini  
 di duci, imperatori, e di Poeti,  
 eterna gloria a bei campi Latini.  
 Tu dopo lungo giro di Pianeti  
 (mercè di fortunati almi destini)  
 le chiome cingerai di CARLO Quinto,  
 poi c'haurà l'Asia e l'universo uinto.

Questi di gloria e d'alte spoglie onusto  
 tornando ogn'hor con vincitrice mano,  
 fia'l piu clemente Prencipe, e'l piu giusto,  
 che giamai fosse Hebreo, Greco, o Romano,  
 e di felicità uincerà Augusto,  
 di ualor Giulio, e di bontà Traiano,  
 ne porrà solo a la Germania, e al Rheno,  
 ma, come io dico, a tutto'l mondo il freno. (12)

Al príncipe que pondrá “freno al mundo” está dedicada, de hecho, la obra de Dolce, con la advertencia de que lo que pareciera imprudencia –dedicar fábulas de amores a quien la Providencia puso en sustento de la religión cristiana– no es tal, ya que bajo la cáscara de esos deleitosos relatos se accede al “jugo de la moral y divina filosofía”<sup>10</sup>. Para mayor claridad en este punto, ediciones posteriores de *Le trasformazioni* incluirán las alegorías al final de cada canto. Significativamente, la explicación alegórica del libro I precisa que “por Dafne, que huyendo de Apolo fue transformada en laurel, el cual es árbol que no da fruto, se denota la dureza de las mujeres que, no consintiendo a los efectos humanos, se hacen infructuosas al mundo” (Dolce 15)<sup>11</sup>.

Dolce no será el único en superponer al sentido alegórico político (la corona de laurel como símbolo del triunfo imperial) uno histórico muy concreto (el laurel como imagen de las mujeres cuya dureza las hace infructuosas). En sus *Anotaciones sobre los quince libros de las transformaciones de Ovidio* (1595),

<sup>10</sup> En la carta a Monsignore Antonio Perinotto, como dedicatoria a Carlos V, dice Dolce: “che uorano riguardar con giudicioso occhio non alle fauole superficialmente (...) uedrà, sotto la scorza di tali piacevoli fingimenti contener si tutto il sugo della morale e divina Filosofia”.

<sup>11</sup> “Per Dafne, che fuggendo Apollo fu transformata in Lauro, ilquale è arborio che non fa frutto, si dinota la dureza delle donne, lequali non consentendo a gli effetti umani, diuengono infruttuose al mondo”.

Pedro Sánchez de Viana explica la fábula de Apolo y Dafne (escrita, según este autor, “en gracia de Augusto”, 36) recurriendo a una anécdota contada por Plinio: estando concertado el matrimonio entre el emperador Augusto y Livia Drusilla, un águila dejó caer en su regazo una gallina muy blanca que tenía en el pico un ramo de laurel, “los agoreros mandaron guardar el ave, y plantar el ramo, y que fuese con grandísima reverencia regalado, prendió y creció extrañamente, del cual después coronado triunfó César llevando un ramo del mismo en la mano” (Sánchez de Viana 36). El augurio político se complementaba con uno matrimonial, “por Dafne” –concluye Sánchez de Viana– “se puede entender Lybia y su laurel, porque esta vivió con Augusto estéril, como lo es dicha planta” (36-37), precisión final que no se encuentra, por cierto, en Plinio.

El cuerpo metamorfoseado de Dafne, siempre verde pero sin frutos, condensa, como imagen de la memoria, la infructuosidad de las mujeres duras (o estériles, en el caso de Livia) y la corona de los triunfos imperiales que ese mismo cuerpo –transformado, sometido– entregaba a poetas y emperadores. Podríamos pensar que ya en el relato ovidiano la transformación plena no se cumplía en la metamorfosis a laurel sino en la aceptación final de la posesión y dominio: primero “la madera huye de sus besos”, pero luego asiente con sus ramas recién hechas, como si la copa agitara la cabeza (*Metamorfosis* vv. 553-567). Como sintetizaría León Hebreo en sus *Diálogos de amor*, “hallándola Apolo así convertida en laurel, todavía la abrazaba, y ella temblaba de miedo. Finalmente Apolo tomó de sus hojas y adornó con ellas su harpa y aljaba y apropió para sí el laurel por árbol suyo, de que Daphne quedó contenta dél” (111). La aceptación de Dafne sería, en términos neoplatónicos, la sujeción a la “fuerza grande y universal del amor”, poderoso hasta en el “más altivo” de los dioses, que es el Sol (111). Esa fuerza grande, “causa de las exaltaciones de los imperios y las vitorias” (110), no pocas veces asumió facetas históricas concretas como las mencionadas más arriba y como las desplegadas en los poemas que comentaremos.

#### “ESOTRA BELLA DAFNE FUGITIVA”: REINVENCIÓNES TRANSATLÁNTICAS DEL MITO

La épica de la expansión y conquista se nutrió de este haz de asociaciones plasmado por las diversas lecturas e imitaciones de la fábula de Apolo y Dafne, pero le brindó una silueta particular, marcada por la conjunción de

las dimensiones eróticas y políticas del mito, cristalización de una faceta del afán imperial en una imagen mnemónica de gran poder evocador. Incluso en su función más tópica, como alusión erudita sustitutiva, la figura de la ninfa fue capaz de enunciar esa conjunción con una fuerza sensible y afectiva tal que, a principios del siglo XVII, cuando Silvestre de Balboa escribe su *Espejo de paciencia* (1608) pocos versos eran suficientes para declararla:

En esto, cual leones tras de gamos,  
salen los nuestros ya de la montaña,  
y en delantera el buen Gregorio Ramos,  
diciendo: “¡Santiago, cierra España!”  
Y van cubiertos de los verdes ramos  
con que la Dafne triste se acompaña  
después que de corteza fue cubierta,  
cual si tuviesen la victoria cierta. (125)

La imagen que a primera vista parece una simple sustitución (Dafne por laurel) incorpora detalles narrativos, genera conexiones y superposiciones que apuntan a ese perfil singular que adquiere el mito en los textos coloniales. Los “verdes ramos” que cubren las cabezas del capitán Gregorio Ramos y sus hombres evocan el cuerpo de Dafne “de corteza” cubierto. No solo se rememora la metamorfosis de ese cuerpo sino su dimensión afectiva, “la Dafne triste” (y no “contenta”, como en la conclusión de León Hebreo), temple pasional que remite al rechazo y fuga de la ninfa, más que al destino honorable del laurel. Esto parece reforzarse en la imagen de Gregorio Ramos y los demás en persecución de los corsarios que asolaban las costas de Cuba como “leones tras de gamos”, símil venatorio que recuerda los empleados por Ovidio para referirse a la persecución de Apolo. Todo ello se superpone, además, al grito de guerra que invoca a Santiago Apóstol y llama a entablar combate, cifrando en la imagen mnemónica del cuerpo de Dafne la victoria contra los enemigos del dominio hispánico en América.

Lo que Silvestre de Balboa abrevia en la concisión de una octava aparece desplegado con gran complejidad en varios poemas épicos anteriores. Un rol fundacional en la fijación del perfil que recibe el mito de Apolo y Dafne en los poemas de la expansión y conquista lo cumplió el poeta portugués Luis de Camões en *Os Lusíadas* (1572), poema que celebra la expansión ultramarina portuguesa desde el viaje de Vasco da Gama a Calicut (1500). El poema tuvo una amplia difusión en la época, con varias ediciones en portugués, además de las traducciones al castellano de Benito Caldera (Alcalá de Henares, 1580),

Luis Gómez de Tapia (Salamanca, 1580) y del lusitano radicado en el Perú, Enrique Garcés (Madrid, 1591).

Para efectos de la reinención del mito de Apolo y Dafne, el fragmento que más interesa en el poema épico de Camões es el penúltimo canto (IX), uno de los más famosos y controvertidos de toda la obra. En este, como resumió Benito Caldera, Venus prepara a los portugueses que regresan a la patria, tras el viaje a Calicut, “una hermosa isla, donde con las ninfas del mar les hacen gran fiesta, lo cual significa la fama y gloria que se sigue a los grandes trabajos” (*Los Lusíadas* 565). Esta interpretación alegórica de los sensuales deleites de esta isla de Venus había sido enunciada por el mismo poeta en las octavas finales del canto:

Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,  
Tétis e a ilha angélica pintada,  
outra cousa não é que as deleitosas  
honras que a vida fazem sublimada.  
Aquelas preminências gloriosas,  
os triunfos, a frente coroadada  
de palma e louro, a glória e a maravilha,  
estes são os deleites desta ilha. (IX, 89)<sup>12</sup>

La invención camoniana de esta isla angélica procede por imitación compuesta de muy diversos hipotextos. Los estudiosos y comentaristas de Camões han destacado la relevancia del *Epitalamio de Honorio y María* de Claudio Claudiano, los *Triunfos del amor* de Petrarca y las *Estancias* de Poliziano en su trazado<sup>13</sup>. Camões enfatizó, además, el vínculo con la *Eneida* al señalar que Venus recurría a Cupido para enamorar a las ninfas tal como “en aquella empresa antigua” hizo enamorar a Dido para favorecer a Eneas (IX, 23). Estos hipotextos inciden en la arquitectura global del canto, especialmente en la representación de Cupido como jefe de una expedición contra el mundo rebelde al imperio de amor (similar al Cupido de los *Triunfos*, capaz de someter a sabios y poderosos de tiempos antiguos y modernos), en

<sup>12</sup> En la traducción de Caldera: “Porque las ninfas de la mar hermosas / Tetis y la isla angélica pintada, / otra cosa no es que deleitosas / honras que hacen la vida tan loada. / Aquellas preminencias gloriosas, / los triunfos, la frente coronada / de palma y lauro, maravilla y gloria / desta isla es el deleite y dulce historia” (IX, 89).

<sup>13</sup> Los comentaristas del siglo XVII como Manuel Correia e Manuel Faria de Souza dieron inicio a la identificación de hipotextos en este canto de *Os Lusíadas*, labor continuada por críticos contemporáneos como Costa Ramalho, Aguiar e Silva, Frateschi Vieira y otros.

el viaje de Venus a visitar a su hijo (semejante al vuelo de Cupido a la isla de Venus en Claudiano y Poliziano), en el carácter y paisaje de la isla (similar a la isla de Venus “consagrada al placer”, tal como es descrita por estos mismos poetas) y en el enlace matrimonial como culminación de la acción de Venus y Cupido (tal como en el *Epitalamio* de Claudiano).

En esta arquitectura general, la fábula de Apolo y Dafne aparece como estrato igualmente relevante, proporcionando imágenes mnemónicas fundamentales para ciertos segmentos del canto (sobre todo la persecución y fuga de las ninfas), así como para la atribución de un sentido alegórico que se instala en la tradición de las lecturas moralizantes de Ovidio, matizadas por el sentido imperial que le asignan los autores del Renacimiento. Como suele suceder en las mejores invenciones, más que las semejanzas, destacan las alteraciones que sobre el modelo efectúa el poeta portugués.

Uno de los nudos más importantes en la fábula ovidiana de Apolo y Dafne consiste en la disputa entre Cupido y la divinidad solar, la que culmina con el flechazo de punta de oro en Febo y de plomo en la ninfa. Esta escena, cargada de reminiscencias, nutrió diversas invenciones que pretendían dar cuenta del poder universal del amor. Así aparece, en efecto, en los principales hipotextos mencionados: Honorio sucumbió a los dardos de Cupido, escribe Claudiano; Julián de Médicis, que antes obedecía solo a Diana, recibió el flechazo vengativo de Cupido al mirar a la bella ninfa Simonetta, escribe Poliziano. Camões sigue y a la vez altera este modelo, ya que en *Os Lusíadas* son las nereidas –ninfas del mar– las víctimas de las saetas de oro de Cupido. Heridas de amor, lanzan “ardentísimos suspiros” por los navegantes que ni siquiera han visto (IX, 47).

El giro provoca consecuencias muy significativas en la apropiación camoniana de la fábula. Las ninfas –figuras asociadas a la fuga ante el acoso erótico de sátiros, faunos y otros dioses o semidioses– aquí se encuentran a plena disposición de los navegantes portugueses, a quienes esperan para entregarles “quanto delas os olhos cobiçarem” (IX, 41)<sup>14</sup>. Esta inusual condición de las ninfas se hace aún más sorprendente por el hecho de que el resto de la invención sigue los tópicos y segmentos narrativos de la fábula ovidiana de Apolo y Dafne y de otros relatos de persecuciones de ninfas, generalmente escritos en la estela del mito<sup>15</sup>. El mismo Camões había hecho

<sup>14</sup> “quanto dellas los ojos codiciasen”, en la traducción de Caldera.

<sup>15</sup> Como anotan Fernández y Cantó en su edición y traducción de las *Metamorfosis*: “La huida de Dafne tiene características paradigmáticas: es el primer intento de violación precedido de un intento de seducción en el que el dios procura sacar ventaja de su condición

una incursión en este género al escribir su égloga VII intitulada “Dos faunos”, donde dos sátiros se quejan de la “aspereza insana” y de los “frios peitos congelados” de unas ninfas “esquivas” que huyen al sentirlos acercarse al río donde se bañan<sup>16</sup>.

Pareciera que el vate portugués quiso cifrar en las enamoradas nereidas de *Os Lusíadas* la idea de una total disposición de las tierras y de los cuerpos femeninos rendidos a los “segundos argonautas” de la empresa ultramarina, sin privarles, no obstante, del “acicate” que la resistencia brindaba en el imaginario de la así llamada “violación heroica”<sup>17</sup>. Las ninfas del poema camoniano reeditan los pasos de Dafne (y de Siringe y otras ninfas), a pesar de su condición dócil y amorosa, en atención al consejo de Venus de mostrarse como “presa incerta” para que “primeiro se fizessem desejadas”:

Assi lho aconselhara a mestra experta:  
que andassem pelos campos espalhadas;  
que, vista dos baroes a presa incerta,  
se fizessem primeiro desejadas (IX, 65)<sup>18</sup>

divina; la persecución, por su parte, acrecienta la belleza de la futura víctima y el deseo del violador, adquiriendo un aspecto tan plástico que ha inspirado a numerosos artistas a lo largo de la historia” (309, nota 97). Ya en las *Metamorfosis*, otras fábulas de persecución de ninfas siguen con variaciones el modelo de Apolo y Dafne, como ocurre con Siringe y Pan. Los autores del Renacimiento aportaron a esa cadena. El listado es amplio, pero podemos citar aquí el importante poema latino *Salices* de Jacobo Sannazaro, donde las ninfas acosadas por los sátiros recuerdan a Dafne y a Siringe antes de convertirse ellas mismas en sauces.

<sup>16</sup> Para convencerlas de que deben ceder ante la fuerza del amor—“blando afecto” que Dios puso en el mundo “para aumentar as cousas que criou” (127)—los sátiros “pintan” a las ninfas un “jardim suave” todo lleno de amores, es decir, de fábulas amorosas evocadas en las aves, piedras, aguas y animales que lo conforman, todos víctimas de metamorfosis producidas en contexto erótico. Este mismo tópico se desarrollará en el canto IX de *Os Lusíadas*, a pesar del vuelco inventivo que supone el enamoramiento de las ninfas.

<sup>17</sup> Para este concepto y su fructífera expresión artística en el Renacimiento, remito a Wolfthal, *Images of Rape: The “Heroic Tradition” and Its Alternatives*. Nocentelli aplica convincentemente este concepto a *Os Lusíadas*, dando cuenta del impacto que en el poema tiene el imaginario asociado al rapto de las sabinas como acto fundacional del imperio romano reeditado en la expansión ultramarina portuguesa.

<sup>18</sup> “Así lo aconsejó la maestra experta: / que fuesen por el campo derramadas / que vista dellos ya la presa incierta, / primero se hiciesen deseadas” (IX, 65, en la traducción de Caldera). Sobre este tópico, vale la pena recordar un fragmento de los *Versos fesceninos en honor de Honorio y María* de Claudiano: “la espina arma a las rosas, las abejas protegen su miel. Aumenta el goce con las arduas disputas y más nos enciende la Venus que nos rehúye.

Si bien artificiosa o fingida, la fuga de las nereidas gatilla los mismos motivos que en los relatos donde esta es verdadera. Son particularmente relevantes los elementos que provienen de la fábula ovidiana de Apolo y Dafne. Entre ellos destacan los siguientes: la mirada como vía principal en la estimulación del deseo; la persecución erótica como cacería, a la luz de los símiles venatorios empleados para su descripción; la fuga de las ninfas como momento de máximo erotismo derivado del movimiento de los cabellos y los ropajes, con la parcial desnudez que este propicia; la *sermocinatio* de Leonardo como intento de seducción de la ninfa Efire, escrito como imitación de la de Apolo<sup>19</sup>.

En todos estos motivos, llaman la atención ciertos guiños irónicos de la *imitatio* camoniana. Las ninfas que se lanzan a correr por entre las ramas, son “mais industriosas que ligeiras, / pouco e pouco, sorrindo e gritos dando, / se deixam ir dos galgos alcançando” (IX, 70)<sup>20</sup>. Leonardo, émulo de Febo en su sermocinación, es un caballero a quien la Fortuna ha dado no pocos “disgustos” en materia de amores. Y la tópica fuga que enciende el deseo termina con la caída intencional de una de las ninfas, lo que provoca la consecuente caída del persecutor encima de ella, quedando la nereida menos indignada que “blanda”:

De uma os cabelos de ouro o vento leva,  
correndo, e da outra as fraldas delicadas;  
acende-se o desejo, que se ceva  
na alves carnes, súbito mostradas.  
Uma de industria cai, e já relewa,  
com mostras mais macias que indignadas,  
que sobre ela, empecendo, também caia  
quem a seguiu pela arenosa praia. (IX, 71)<sup>21</sup>

Mejor sabe el beso que le das cuando llora” (*Fescenino* IV, 10-15, 262).

<sup>19</sup> Análizo estos elementos del canto IX en Carneiro, “Ninfas fugitivas”. Para la fuga de la ninfa como desencadenante de la desnudez y estimuladora del deseo en la tradición italiana e hispánica remito a Ponce Cárdenas, “*Clori fugiens*”.

<sup>20</sup> “Esto dicho, más veloces que gamos / comienzan a correr por las riberas; / van las ninfas huyendo entre los ramos, / pero más industriosas que ligeras, / sonriéndose a trechos y gritando, se dejan de los galgos ir tomando” (IX,70, trad. Caldera).

<sup>21</sup> “A una el cabello el viento le llevaba, / a la otra las faldas delicadas; / enciéndose el deseo que se cebaba / en blancas carnes súbito mostradas; / una de industria cae, y ya importaba / con muestras muy más blandas que indignadas, / que sobre ella tropiece y también caya / quien la siguió por la arenosa playa” (IX, 71, trad. Caldera).

Con estas ironías, Camões refuerza las distancias con el modelo ovidiano pero al mismo tiempo reivindica su cercanía con el sulmonense que había transformado a Apolo en amante humano con esa “mezcla de pathos y fatuidad, humor y dolor, autocompasión y pomposidad”, como lo describió Barnard (24). En la persecución de las ninfas, los navegantes portugueses se inscriben en el imaginario de la “violación heroica”, protagonizando un nuevo rapto de las sabinas, como bien advirtió Nocentelli. Sin embargo, muestran también las debilidades de esa “fraca carne humana” que comparten con Júpiter, Mercurio, Febo y Marte, según afirma el poeta desde una perspectiva evemerista (IX, 92).

Por último, si la persecución reedita los principales nudos de Apolo y Dafne, la metamorfosis de la ninfa es reemplazada aquí por la consumación amorosa seguida del enlace matrimonial<sup>22</sup>. Las nereidas de *Os Lusíadas* condensan, por lo tanto, diversas facetas: ninfas esquivas (aunque en fuga artificiosa), víctimas de los dardos de Cupido, pero también nuevas sabinas (o nuevas Cloris, nuevas Proserpinas) transformadas en legítimas esposas tras el rapto. Ahora bien, la metamorfosis no es reemplazada, sin más, por el matrimonio; la metamorfosis de Dafne en laurel como imagen mnemónica permanece viva en el texto de Camões cuando el poeta transmuta el deleite altamente sensorial de la consumación amorosa en alegoría moral y política. Así como Dafne se hiciera árbol consagrado a Apolo, símbolo del triunfo militar y poético, las ninfas de *Os Lusíadas* se hacen “honras deleitosas”, “preminencias gloriosas”, “triumfos”, “frente coronada” (IX, 89), “riquezas merecidas” (IX, 94) de los que renuncian a la ambición vana y sirven a su rey con la espada en el proyecto de expansión (IX, 95).

La recepción de este sentido alegórico fue, ya en el siglo de Camões, muy dispar, lo que muestra la diversidad de interpretaciones que era capaz de albergar el mito como imagen de memoria. La edición de 1584 de *Os Lusíadas*, conocida como “Dos piscos”, suprimió las octavas consideradas más “lascivas” del canto: la caza de las ninfas (IX, 71-73), un fragmento de la *sermocinatio* de Leonardo (IX, 78) y el clímax de la consumación erótica (IX, 83); mientras que en 1639, el erudito comentarista Manuel de Faria

<sup>22</sup> Como señaló Nocentelli, esta culminación del episodio de las nereidas debe ser leído a la luz de la política de matrimonios interétnicos emprendida por los portugueses en Asia (“My basic argument is that the encounter between sailors and nymphs imaginatively engages with what we have come to know as the *política dos casamentos* or intermarriage policy, a tactic of racial mixing that characterized Portugal’s expansion into Asia long before being adopted by the English and the Dutch”, Nocentelli 49).

e Sousa defenderá su sentido no solo alegórico sino figural: los “deleites corpóreos” son “figura de los gozos del ánimo” y Venus figura de la Virgen María “que dio cuenta a su hijo (que entonces se entenderá Cristo) para hospedar con perfección los portugueses en estas bodas, bien como en las de Caná recurrió a él” (29).

Como demostró James Nicolopoulos, el poema de Camões ejerció un gran impacto en la épica de la dominación hispánica de América. Cuando Alonso de Ercilla, por ejemplo, incorpora episodios sobrenaturales y configura una red profética a partir de la segunda parte de *La Araucana* (1578) lo hace en respuesta a *Os Lusíadas*, a modo de competencia poética, ideológica y dinástica con el vate portugués (Nicolopoulos X). De manera similar, el canto XI de *De Cortés valeroso y Mexicana* (1588) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega guarda una admirable cercanía con los cantos finales de *Os Lusíadas* al disponer el encuentro de Cortés en un “prado ameno y apacible” con un completo elenco de ninfas reconvertidas en forma humana para hacerle pleitesía y panegírico de su descendencia.

En el seno de las lecciones que los poemas modernos podían aportar a la cadena de imitaciones e innovaciones del género épico, *Os Lusíadas* dejaba, entre otras, la posibilidad de poetizar las gestas de la expansión ultramarina revestidas del ropaje mitológico antiguo y del intenso erotismo de fragmentos como los que analizamos, donde la tradición poética vinculada a la persecución erótica de las ninfas prestaba imágenes de memoria para referir a escenas concretas de la expansión como la política lusitana de matrimonios interétnicos.

El erotismo de la poesía camoniana tuvo continuidad en la épica hispanoamericana, a pesar de los frenos impulsados por la cultura de la contrarreforma. Un ejemplo de dicha continuidad es *Arauco domado*, del criollo nacido en Chile, Pedro de Oña, poema épico publicado en Lima, en 1596. El poema fue encargado por García Hurtado de Mendoza (en ese entonces virrey del Perú y mecenas del poeta) como parte de una campaña de patrocinio de obras que presentaran su actuación de modo más favorable que Ercilla en *La Araucana* (1569 / 1578 / 1589). Como he planteado en otros trabajos, la importante dimensión erótica y pasional de este poema constituye un ámbito en el cual se muestran de modo claro las lealtades divididas (o “lealtades dobles”, en la expresión de José Antonio Mazzotti) que mueven la escritura de Oña. Por un lado, en concordancia con el espíritu contrarreformado y la tendencia cortesana de cultivar las pasiones frías y sofocar a las cálidas<sup>23</sup>,

<sup>23</sup> Para este asunto véase Fernando R. de la Flor, *Pasiones frías*.

Hurtado de Mendoza es representado como un héroe totalmente alejado de los dominios de Venus (I, 57). El mundo de amores violentos, magníficamente poetizado por Ovidio en las *Metamorfosis* y actualizado por tantos autores modernos, constituye, sin embargo, el universo poético predilecto del criollo, quien proyecta esas fibras afectivas en sus personajes indígenas, estableciendo un vínculo entre la pasionalidad araucana y su propia escritura<sup>24</sup>.

Si bien la fábula de Apolo y Dafne tiene una presencia menor en el poema de Oña, ilustra muy bien lo que acabo de describir. La evocación de esta fábula en *Arauco domado* aparece siempre como un dispositivo de mirada que cifra el deseo erótico en una imagen mnemónica de raigambre ovidiana. Esa mirada, tan propia de las *Metamorfosis*, que gatilla el deseo, como gesto penetrante e invasivo que pareciera tocar la superficie de la imagen trazada<sup>25</sup>, aparece en tres momentos claves de *Arauco domado*.

El primero se encuentra al inicio de la obra (canto I), cuando el joven García desfila junto a sus soldados antes de partir en expedición a Chile como futuro gobernador (1557). El poeta dilata la escena atendiendo a las diversas miradas desplegadas en esta. El joven *dux*, retratado como perfecto *miles Christianus*, es de todos “mirado y visto”, “mas él ninguna cosa ve ni mira / que solamente pone en Dios la mira / y en propagar la fe de Jesucristo” (I, 57). La castidad modélica del “moço bello” (I, 53) no impide que sobre él se vuelquen miradas de deseo y de placer, como la de la “bella dama” que desde el balcón lo sigue “afectuosa con la vista / muriendo por hallarse en la conquista”, pues su “corazón helado” ha sido inflamado en “fogosio término loçano” (I, 53). El universo de los intensos amores de las *Metamorfosis* es invocado para cifrar esa mirada, tal como la de Sálmacis a Troco, Clicie a Febo, Aurora a Céfalo, Eco a Narciso (I, 54), y aun Diana, si hubiera visto al

<sup>24</sup> He desarrollado esta idea en varios trabajos anteriores: Carneiro, “*Arauco domado*”, “Ninfas fugitivas”, “Woman and War”, principalmente. Remito también al excelente trabajo de Mercedes Blanco, “Fábulas de amor en la épica de guerra”, centrado en el estudio de los episodios amorosos de Lautaro y Guacolda en *La Araucana* y de Caupolicán y Fresia en *Arauco domado*. Allí, Blanco demuestra la importancia de los episodios amorosos en la construcción del sentido histórico y político de estos poemas, en cuanto parte integrante de su proyecto estético y doctrinal (17-22). Dicho proyecto es descrito muy acertadamente por Blanco como un “ejercicio metódico de la imaginación y de la inteligencia para hacer pensable, de modo dialéctico y a la vez patente y palpable, el conflicto que entraña la reconfiguración de un territorio y la construcción de una comunidad política, de resultados de la expansión del dominio a zonas poco antes desconocidas y profundamente ajenas” (29).

<sup>25</sup> Para esta característica de la mirada en las *Metamorfosis*, ver *A web of fantasies. Gaze, Image and Gender in Ovid's Metamorphoses* de Patricia Salzman.

“joven extremado” en vez de Acteón, no habría sido “tan casta y pura” (I, 56). En ese contexto, Dafne como imagen mnemónica gana especial relevancia:

Esotra bella Dafne fugitiva  
 por apretalle el pecho bien quisiera  
 tomar la humana fábrica primera,  
 dexando aquella faz vegetativa;  
 mas ya que de esto Júpiter la priva,  
 espera, y no se engaña en lo que espera,  
 que, si por Dafne seca el pecho pierde,  
 la frente ganará por lauro verde. (I, 55)

La imagen le permite al poeta conducir la imaginación del lector a una escena impedida por la castidad ideal que representa don García. La bella dama que lo mira, otra Dafne fugitiva, volvería a la forma humana para abrazar al “moço bello”, como hicieran las nereidas de *Os Lusíadas*. La represión del impulso amoroso promete, sin embargo, la corona de laurel que Dafne había entregado a Apolo para el triunfo militar y poético.

No casualmente, la misma figura reaparece en el idilio de Caupolicán y Fresia (canto V). El general araucano y su amada protagonizan el fragmento más voluptuoso de la obra en un entorno bucólico que, al igual que la isla de los amores de Camões, está impregnado de las fábulas de Ovidio. Caupolicán y Fresia se desnudan para bañarse juntos; al arrojar su manto, Fresia enciende a “las mismas aguas frías” y “Febo de propósito se para / para gozar mejor su vista rara” (V, 35). El general araucano –en oposición al *dux* cristiano– sí mira a su amada y se abrasa como hiciera la deidad solar ante la ninfa:

Abrásase, mirándola, dudoso  
 si fuese Dafne, en lauro convertida,  
 de nuevo al ser humano reduzida,  
 según se siente de ella cudicioso;  
 descúbrese un alegre objeto hermoso,  
 bastante causador de muerte y vida,  
 que el monte y valle viéndolo se ufana,  
 creyendo que despunta la mañana. (V, 36)

El lector es invitado a compartir esa mirada “cudiciosa” pues las octavas siguientes describen no solo ese “alegre objeto hermoso”, es decir, el cuerpo de Fresia, sino su movimiento en el agua en una escena de intenso erotismo (V, 37-41). Como imagen mnemónica, Fresia como Dafne reconvertida en

forma humana, remite también al sentido petrarquista del deseo “causador de muerte y vida”<sup>26</sup>.

Por último, la imagen vuelve a estar presente en otro momento relevante del poema, la amplificadora escena de furor luctuoso en la que Gualeva busca a su amado Tucapel tras la batalla del fuerte de Penco (canto VIII). Tal como en los fragmentos anteriores, la dilación se funda en la mirada; a pesar del signo luctuoso que porta la araucana (emulación de Tegualda de *La Araucana*), Gualeva aparece en *Arauco domado* como un cuerpo bello al que no resiste mirada alguna. Cuando desmaya de dolor por no encontrar a Tucapel, su faz descolorida es “gracia”, “lustre”, “adorno” que goza el prado ameno (VII, 8). Y el típico gesto luctuoso de arrancarse los cabellos como expresión de máximo sufrimiento también es erotizado cuando, por las hebras de sus cabellos, se entromete Céforo y “saca del daño ajeno su provecho, / quedando en el despojo de ellas hecho, / sobervio, caudaloso y prosperado” (VIII, 13-14).

Mientras el furor luctuoso de Gualeva la hace transitar por las más diversas modulaciones pasionales (como nueva Amata, nueva Dido, nueva ménade bacante y nueva Erminia, VIII, 16-21), la mirada volcada sobre ella se complace en el juego erótico del claroscuro: en carrera desenfadada, la vestimenta negra de la araucana a ratos deja ver la blanca piel “que al sol deslumbra” y, recogidas las fimbrias, exhibidas pantorrillas y rodillas, se “asoma por entre una y otra orilla / un no lo sé decir” (VII, 25) que evoca la carrera de Dafne que “aumentara su belleza”. Apolo como sol es invocado por el poeta para mostrar la carrera de Gualeva como reedición de la huida de la ninfa:

Más tiempo sobre el aire van sus plantas  
que sobre las que toca por el suelo:  
tú, Fevo, que la ves desde tu cielo,

<sup>26</sup> Para el baño de Caupolicán y Fresia remito al ya citado trabajo de Blanco, “Fábulas de amores en la épica de guerra”, donde la autora refuta la idea de que Caupolicán habría sido erotizado y feminizado por Oña, lectura defendida por Elide Pittarello (“*Arauco domado* de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista”) y reiterada por James Nicolopulos (“Reading and Responding to the Amorous Episodes of the *Araucana* in Colonial Peru”). Por el contrario, muestra Blanco que el erotismo de la escena es comparable a la de los personajes mitológicos representados en los cuadros de Tiziano ofrecidos a Felipe II o en los lienzos de los Carracci pintados en Roma hacia 1600 (48). En concreto, Blanco destaca los sentidos que se desprenden de la refracción del mito de Sálmacis que muestra este episodio del poema de Oña, además de sugerir posibles asociaciones con Polifemo persiguiendo a Galatea a nado por el mar (50).

apriessa los cavallos adelantas,  
 y con el duro açote los quebrantas  
 por más apresurallos en su buelo:  
 todo por alcançalla y por havella,  
 antes que algùn laurel se forme de ella. (VII, 26)

En suma, si el joven capitán recibe la corona del triunfo militar que “Dafne seca” le promete, el poeta y sus lectores se deleitan en la activación de la imagen mnemónica de Dafne con toda su carga erótica y sensorial. Aplicada a las heroínas araucanas, esa imagen las convierte en objeto del deseo no solo de sus amados indígenas (con quienes declinan los tópicos del amor petrarquista), sino también de los lectores invitados a mirarlas con los abrasados lentes de las fábulas reinventadas.

En *Armas antárticas*, poema épico manuscrito terminado de escribir hacia 1609 por el español radicado en América, Juan de Miramontes Zuázola, el esquema de Apolo y Dafne aparece replicado en múltiples episodios y personajes, tal como hiciera Ariosto en el *Orlando furioso*. En la obra de Miramontes, diversas acciones, conflictos y mundos étnicos y culturales aparecen ligados por los motivos de la persecución erótica de la ninfa. El modelo se encuentra desplegado primero en la genealogía de los cimarrones, pero se reitera en el marco de los conflictos surgidos por la piratería en el Mar del Sur y la pugna fratricida del pasado prehispánico en la historia de amor entre Coricoyllor y Chalcuchima.

En el canto IV, el cimarrón Jalonga hace una extensa genealogía de los etíopes ante el corsario Juan Oxnán (John Oxenham). Si bien la genealogía afirma que los reyes de Etiopía nacieron del “noble ayuntamiento” entre Andrómeda y Apolo, esta arranca con la disputa entre Cupido y la deidad solar, tal como la fábula ovidiana de Apolo y Dafne. Las octavas 331-339 son, en efecto, una *imitatio* del texto de Ovidio, en la que no hay adiciones significativas ni cambios en el orden de los segmentos narrativos, pero sí síntesis e importantes supresiones, que se hacen más visibles cuando hay mayor cercanía con el hipotexto, como en la persecución de Dafne:

Huyendo, la bruñida planta mueve  
 con helado temor, fuera de tino,  
 robada la color de blanca nieve  
 y esparcido el cabello de oro fino;  
 síguela el que en Parnaso de alas mueve  
 el poético espíritu divino,

con halagüeña voz y tiernas quejas  
a que da sin parar sordas orejas. (IV, 334)

La versión de Miramontes conserva la imagen de la “carrera despavorida” de la ninfa, que deja a Apolo “con la palabra en la boca” y muestra los cabellos impulsados por el viento en la huida (*Met.* I, 525-539), pero suprime una parte fundamental, cumbre del erotismo de la fábula, las ropas de la ninfa en choque con la brisa, mostrando sus formas (“nudabant corpora venti, / obviaque adversas vibrabant flamina vestes”, *Met.* I, 527-528). En la misma línea, Miramontes concibe la metamorfosis de Dafne como conservación de su “inmaculada y virginal pureza” (336), lo que reitera el mismo Febo con aire medieval (“Ya que en laurel te has, Daphne, convertido, / conserva para siempre tu hoja verde / como quien su limpieza jamás pierde”, 338).

Algunos de los segmentos y de las imágenes suprimidas por Miramontes en su *imitatio* de Apolo y Dafne, aparecerán, sin embargo, en otros fragmentos del poema. La *sermocinatio* de Apolo, por ejemplo, se relocaliza ante Andrómeda, quien sí responderá “llena de amor” por Febo (342-343). Los símiles venatorios, eliminados en la imitación de la persecución de Dafne, surgirán en la poetización del secuestro de la doncella Estefanía perpetrado por el corsario Oxnán también en el canto IV. En insistente paranomasia, el poeta conjuga los motivos de la caza de amor con tópicos amorosos de corte petrarquista: “Lleva a su nave la preciosa presa, / quien de su presa, presa el alma lleva / triunfando va la presa de la empresa, / el vencedor su vencimiento aprueba (IV, 303)”. Posteriormente, el corsario amenaza a la dama con el ejemplo de la ninfa Anaxárete, convertida en fría piedra en castigo por su ingratitud (V, 422; a quien Ariosto –recordemos– había condenado al infierno junto a Dafne). Esta imagen de la mujer ingrata reaparece varias veces en el poema en las distintas alusiones del poeta a su propia amada, una criolla nacida en América (“aquella ingrata y desabrida, / más ponzoñosa que áspide terrible, / verdugo inexorable de mi vida, / que ejecuta el cuchillo irresistible, / con tan rebelde pecho acá nacida”, VII, 534).

Pero es sobre todo en la historia de los amores de Chalcuchima y Coricoyllor, contados por Pedro de Arana en los cantos XI a XVII, donde la figura de la ninfa adquiere nuevas declinaciones. El primer encuentro entre los amantes incas de tiempos prehispánicos se da en un ambiente de raigambre bucólica y atrae motivos como la herida de Cupido o la invocación de las ninfas como protectoras y testigos del encuentro amoroso (XI, 960 y 980). En un fragmento de gran lirismo, el rostro de la amada es evadido por el amante, quien solo

se atreve a mirarlo reflejado en el agua de la fuente. La escena permite la inmediata identificación de Coricoyllor como ninfa, “soberana ninfa hermosa / que al mundo es de beldad prodigio raro” (XI, 970).

El idilio de los amantes es obstaculizado, luego, por el rapto de Coricoyllor a manos del inca Chuquiaquilla, lo que funciona como vertiente amorosa de la división política que fractura al incario. Momentos antes de su rapto, Coricoyllor aparece con los rasgos arquetípicos de Proserpina sorprendida por Plutón: con “rostro bellissimo esparciendo / rosas suaves y fragantes flores” (XII, 1079). En ese contexto, el poeta procede por *contaminatio* fundiendo esta imagen con la de Dafne, pues enseguida describe a la indígena con el característico cabello al viento y los ropajes en movimiento que descubren su “breve pie”:

De oro, perfilando el terso cuello,  
a su albedrío suelto en las espaldas,  
el rubio, crespo y oriental cabello  
ceñido y coronado de guirnaldas;  
un breve pie, bruñido, blanco y bello,  
al flamear Favonio entre las faldas,  
descubre con ojotas de oro y grana,  
que dan más resplandor a la mañana. (XII, 1080)

Encendido en “viva llama”, Chuquiaquilla se dirige a Coricoyllor en los siguientes términos: “Ninfa de aqueste bosque, si eres, dime / soberana deidad, como yo pienso [...] / pero si no, y humana eres, redime / de mi pecho el ardiente fuego intenso” (XII, 1089). La pregunta recuerda la de Ulises frente a Nausícaa: “¿por ventura son ninfas (...)?”; “Yo te imploro, ¡oh, princesa! ¿Eres diosa o mortal?” (*Odisea*, VI, 120-125 y 149), la que con variaciones se encuentra también en *Os Lusíadas*, en la exclamación de Veloso ante las ninfas: “Sigamos estas deusas e vejamos / se fantásticas são, se verdadeiras” (IX, 70)<sup>27</sup>.

La referencia al poderío del inca, en el resto de la sermocinación de Chuquiaquilla, refuerza la relación con el modelo de Apolo: “No estás tan desdeñosa, escucha aquesto [...] / y que si a mi deseo acudes presto / podrás en soberano estado verte” (XII, 1091). A diferencia de Dafne, Coricoyllor no huye, sino que calla con tristeza (XII, 1093), y el infante, por su parte,

<sup>27</sup> “Sigamos estas diosas y veamos / si fantásticas son, si verdaderas” (trad. Caldera, IX, 70), es el llamado de Veloso que gatilla la caza de las nereidas.

decide robarla, “que lo que al poderoso se le niega / es donde su violencia más se entrega” (XII, 1093). La consumación sexual se concreta en la cabaña del pastor Oparo y da paso, al igual que en *Os Lusíadas*, al enlace matrimonial:

Aquella fresca rosa y flor primera  
del jardín inviolado coge y gusta,  
dejando inmaculada la alma entera  
si el cuerpo padeció la fuerza injusta;  
pero el gozoso joven, de manera,  
a su satisfacción la dama ajusta,  
que cuando enseñó Febo la luz clara  
por su mujer y coya la declara. (XII, 1116)

De este modo, segmentadas y desplegadas en distintos episodios del poema, las imágenes de memoria asociadas a la fábula de Apolo y Dafne vinculan diversos tiempos y acciones en *Armas antárticas*. A diferencia de Camões y de Oña, Miramontes no funda su apropiación del modelo ovidiano en la fruición poética que las imágenes de intensa carga erótica proporcionaban en la época. Por el contrario, la supresión de las imágenes de elevado erotismo va de la mano con la censura moral que raptos como el de Oxnán o el de Chuquiaquilla merecen en la pluma del poeta. El sentido imperial de la fábula se mantiene, sin embargo, pues esa “fuerza injusta” es reparada por el dominio hispánico de América; esto ocurre de manera explícita en el exitoso rescate de Estefanía y, de manera implícita, en la idea de un orden virreinal que habría civilizado y cristianizado a un imperio inca idólatra y violento.

#### “YA NO HUÍA LA BELLA NINFA TANTO”: REFLEXIONES FINALES

El mito antiguo como imagen mnemónica capaz de albergar siempre nuevos sentidos sin desprenderse del todo de las numerosas capas de lecturas e imitaciones sedimentadas a través de los siglos prestó a los poetas de la expansión y conquista un caudal desde el cual enunciar hechos y procesos históricos concretos con el lenguaje diferido de la poesía. En el caso de América, la maleabilidad del mito como imagen de memoria permitió poetizar “lo igual pero diverso” del Nuevo Mundo, “esa mezcla de rareza y familiaridad”, “esa

desubicación no completamente absoluta ni innegociable”, como la definió Esperanza López Parada (12)<sup>28</sup>.

Al reeditar la fábula mitológica de Apolo y Dafne, los poetas de la expansión se insertaron en un patrimonio de memorias fundadas en palabras e imágenes específicas. En *Os Lusíadas*, Luis de Camões perfiló una nueva isla de Venus en imitación compuesta de diversos autores, pero la acción llevada a cabo allí seguía los segmentos narrativos, los motivos e imágenes principales de la fábula de Apolo y Dafne de Ovidio. Del sulmonense el lusitano tomaba, además, el sentido alegórico con el que revestía un episodio cargado de fruición sensorial y erótica, haciéndose valer de la larga tradición de lecturas moralizantes de los textos de Ovidio. En *Arauco domado*, Pedro de Oña recurrió a Apolo y Dafne como imagen mnemónica que cifraba rápida y eficazmente el deseo y la mirada erótica, conjugándolos con los tópicos petrarquistas del amor como afecto paradójico. Esos mismos tópicos aparecían aplicados por Juan de Miramontes Zuázola en *Armas antárticas* al transponer segmentadamente los nudos narrativos e imágenes de la fábula ovidiana en distintas historias amorosas de su poema, con la diferencia de que el español suprimía las telas más eróticas de la fábula e imprimía en Dafne convertida en laurel ese aire medieval de la conservación de la castidad.

Ahora bien, más allá de sus inscripciones particulares, estas reinvencciones de Apolo y Dafne comparten importantes rasgos que muestran la faceta distintiva y original que la fábula mitológica ganó en los poemas de la expansión y conquista. En esta nueva metamorfosis, Dafne se hizo nereida, araucana, inca y dama virreinal, pero sobre todo cuerpo en el cual se proyectó el deseo y alegorizó el afán de dominio. Esta Dafne de la expansión cristalizó, además, un sugestivo e inaudito rasgo, el de estar a disposición de sus amantes y persecutores, sea porque se paralizan de terror (como Coricoyllor), sea porque emprenden una fuga fingida (como las nereidas de *Os Lusíadas*) o imaginaria (como Gualeva de *Arauco domado*), sea porque se entregan a sus amantes como dafnes reconvertidas en forma humana, como Fresia a Caupolicán en *Arauco domado* o como las ninfas mexicanas que agasajan a Cortés con “humilde acatamiento” en el poema de Lobo Lasso de la Vega. A diferencia de las mujeres duras que, en el decir de Dolce, se hacen infructuosas

<sup>28</sup> “esa mezcla de rareza y familiaridad que motiva a López de Gómara para hablar de *parecos* en relación a los pobladores mexicanos -ya que están del otro lado del orbe pero no son, no obstante, nuestros diametrales y opuestos antípodas-; esa desubicación no completamente absoluta ni innegociable se inaugura ante las tierras, iguales pero diversas, de una América no siempre comprensible ni totalmente convergente” (López 12).

al mundo como Dafne convertida en laurel, árbol sin fruto, las dafnes de la expansión ibérica parecen portar la cornucopia de un mundo leído al sabor del deseo de sus conquistadores. Sobre ellas se volcaron, sin embargo, los mismos motivos de la persecución, la cacería y el rapto de las ninfas esquivas, una tópica que ofrecía no solo el prestigio y la familiaridad de la memoria literaria y artística, sino una clave para poetizar el entrelazamiento histórico entre el dominio de los espacios y el de los cuerpos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, VITOR. *Dicionário de Luís de Camões*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.
- ARIOSTO, LUDOVICO. *Orlando furioso*. Tomos I y II. Ed. bilingüe de Cesare Segre y María de las Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra, 2002.
- BALBOA, SILVESTRE DE. *Espejo de paciencia*. Edición de Raúl Marrero-Fente. Madrid: Cátedra, 2010.
- BARKAN, LEONARD. “Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis”. *English Literary Renaissance* 10/3 (1980): 317-359.
- BARNARD, MARY E. *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham: Duke UP, 1987.
- BEMBO, PIETRO. *Gli Asolani*. Venecia: Aldo Manucio, 1505.
- BLANCO, MERCEDES. “Fábulas de amores en la épica de guerra. De la *Araucana* a *Arauco domado*”. *Bulletin Hispanique* 121/1 (2019): 17-54.
- BOCCACCIO, GIOVANNI. *Genealogía de los dioses paganos*. Ed. María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- BOLZONI, LINA. *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconografía en la época de la imprenta*. Trad. Giovanna Gabriele y María de las Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra, 2007.
- CAMÕES, LUÍS VAZ DE. *Obra completa*. Ed. Antônio Salgado Júnior. Río de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.
- . *Los Lusíadas. Poesías. Prosas*. Traducción de *Los Lusíadas* de Benito Caldera. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- CARNEIRO, SARISSA. “Ninfas fugitivas en la épica de la expansión ibérica”. *Hipogrifo* 9/1 (2021): 625-638.
- . “*Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña y la imitación articulada de la *Eneida* y la *Araucana*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXIX/1 (2021): 79-111.
- . “Women and War in the Colonial Spanish American Epic. Gendered Boundaries and Erotic Conquest”. *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*. Ed. Pablo Baisotti. Routledge, 2022. 88-101.

- CARRUTHERS, MARY. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. 1990. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- CASSIANI, CHIARA. “El mito de Dafne nell’*Orlando furioso*”. *Nello specchio del mito. Riflessi di una tradizione*. Ed. G. Izzi, L. Marcozzi e C. Ranieri. Florencia: Franco Cesati Editore, 2021. 273-294.
- CASTRO JIMÉNEZ, MARÍA DOLORES. “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”. *Cuadernos de Filología Clásica* 24 (1990): 185-222.
- CLAUDIANO, CLAUDIO. *Poemas*. Vol. I. Traducción y notas de Miguel Castillo Bejarano. Madrid: Gredos, 1993.
- COSTA RAMALHO, AMÉRICO DA. “A Ilha dos Amores e o Inferno virgiliano”. *Humanitas* 23/24 (1972): 417-425.
- DE LA FLOR, FERNANDO R. *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
- DOLCE, LUDOVICO. *Le trasformazioni con gli argomenti et allegorie al principio et al fine di ciascun canto*. Venecia: Domenico Farri, 1570.
- FARIA E SOUSA, MANUEL. *Los Lusíadas comentadas por Manuel de Faria i Sousa*. Tomos III y IV. Madrid: Juan Sánchez, 1639.
- FERNÁNDEZ CORTE, JOSÉ CARLOS Y JOSEFA CANTÓ LLORCA. “Introducción”. Ovidio, *Metamorfosis*. Libros I-V. Traducción, introducción y notas de José Carlos Fernández y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos, 2008. 7-204.
- FLORES DE BARIA POESÍA. *Cancionero novohispano*. Ed. Margarita Peña. México: FCE, 2004.
- FRATESCHI VIEIRA, YARA. “Emblema, alegoría e história no episódio da ilha dos amores”, *Revista Camoniana* IV (1981): 94-109.
- HEBREO, LEÓN. *La traducción del Indio de los tres Diálogos de Amor de León Hebreo, hecha de Italiano en Español por Garcilasso Inga de la Vega*. Madrid: Pedro Madrugal, 1590.
- HOMERO. *Odisea*. Prólogo de Carlos García Gual. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 2010.
- KNOX, PETER E. “In Pursuit of Daphne”. *Transactions of the American Philological Association* 120 (1990): 183-202.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, GABRIEL. *De Cortés valeroso y mexicana*. Edición, introducción y notas de Nidia Pullés-Linares. Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- LÓPEZ PARADA, ESPERANZA. *El botón de seda negra: traducción religiosa y cultura material en las Indias*. Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert, 2018.
- MAZZOTTI, JOSÉ ANTONIO. *Lima fundida. Épica y nación criolla en el Perú*. Madrid/Fránkfort: Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- MIRAMONTES ZUÁZOLA, JUAN DE. *Armas antárticas*. Ed. Paul Firbas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- NICOLOPULOS, JAMES. *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.

- \_. "Reading and Responding to the Amorous Episodes of the *Araucana* in Colonial Peru." *Calliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 4/1-2 (1998): 227-247.
- NOCENTELLI, CARMEN. *Empires of Love: Europe, Asia, and the Making of Early Modern Identity*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2013.
- OÑA, PEDRO. *Arauco domado*. Ed. Ornella Gianesin. Pavia: Ibis, 2014.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019.
- OVIDE MORALISÉ. Ed. C. de Boer. Tome I. Amsterdam: Johannes Müller, 1915.
- OTIS, BROOKS. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge: Cambridge UP, 1970.
- PETRARCA, FRANCESCO. *Cancionero*. Tomos I y II. Ed. bilingüe de Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra, 2011.
- \_. *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido M. Cappelli. Madrid: Cátedra, 2003.
- PITTARELLO, ELIDE. "Arauco domado de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista". *Dispositio* 14/36-38 (1989): 247-270.
- PLINIO. *Historia natural de Cayo Plinio Segundo, trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández* (Madrid, Luis Sánchez, 1624). México: Visor Libros, 1999.
- POLIZIANO, ÁNGEL. *Estancias. Orfeo*. Edición bilingüe de Félix Fernández Murga. Madrid: Cátedra, 1984.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS. "Clori fugiens: aspectos de la imitación de Ovidio en una canción juvenil de Góngora". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 39/1 (2019): 129-156.
- SALZMAN-MITCHELL, PATRICIA B. *A web of fantasies: gaze, image, and gender in Ovid's Metamorphoses*. Columbus: The Ohio State UP, 2005.
- SÁNCHEZ DE VIANA, PEDRO. *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1589.
- VEGA, GARCILASO DE LA. *Poesía*. Edición de Ignacio García Aguilar. Madrid: Cátedra, 2020.
- WOLFTHAL, DIANE. *Images of Rape: The "Heroic Tradition" and Its Alternatives*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- YATES, FRANCES A. *A arte da memória*. 1966. Trad. Flavia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.