



## Trabajo Fin de Grado

**La mitología en la poesía de Francisco de Quevedo:**

Estudio de los mitos según cuatro vértices modales.

Autora

**ESTELA VALER SANZ**

Director

Dr. Alberto Montaner Frutos

Filosofía y Letras / Filología Hispánica  
2014

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
<b>1.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS</b>	<b>2</b>
<b>1.2. METODOLOGÍA</b>	<b>3</b>
<b>1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>4</b>
<b>2. CUESTIONES PRELIMINARES</b>	<b>5</b>
<b>3. CORPUS MITOLÓGICO</b>	<b>9</b>
<b>3.1. JÚPITER</b>	<b>10</b>
<b>3.2. SIRENAS</b>	<b>16</b>
<b>3.3. ÍCARO Y FAETÓN</b>	<b>22</b>
<b>3.4. APOLO Y DAFNE</b>	<b>26</b>
<b>3.5. AVE FÉNIX</b>	<b>33</b>
<b>3.6. EROS</b>	<b>37</b>
<b>3.7. HERO Y LEANDRO</b>	<b>40</b>
<b>3.8. DEIDADES INFERNALES Y SU RELACIÓN CON ORFEO</b>	<b>43</b>
<b>3.9. MITOS DE MENOR RELEVANCIA</b>	<b>47</b>
3.9.1 HÉRCULES	47
3.9.2 TÁNTALO	49
<b>3.10. OTROS MITOS ALUDIDOS</b>	<b>51</b>
3.10.1 MIDAS	51
3.10.2 PIGMALIÓN	52
3.10.3 PROCNE, PALAS Y FLORA	53
<b>4. CONCLUSIONES</b>	<b>54</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>61</b>

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1 JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

A lo largo de este trabajo se va a investigar el papel de los elementos mitológicos en la poesía de Francisco de Quevedo, es decir, su *modus operandi* según aparecen en algunos de los poemas de distintas temáticas amorosas y satíricas de este autor. Para constituir nuestro corpus de trabajo, hemos partido de los mitos localizados en el ciclo cerrado de los *Poemas a Lisi*, a diferencia de los estudios consultados que tratan el tema.<sup>1</sup> Estos últimos no parten de un corpus determinado en ningún ciclo cerrado, sino de criterios personales de cada crítico o de la mayor repercusión y reiteración en el conjunto general de los poemas de Quevedo, para la elección de los mitos. Creemos conveniente aclarar que nuestra elección de un corpus más restringido, el de los *Poemas a Lisi*, como punto de partida se debe a la posibilidad de contar con un número concreto de mitos empleados en un contexto homogéneo, lo que permite acotar mejor el campo de estudio y tomar como punto de partida un enfoque específico: el del mito puesto al servicio de la poesía amorosa grave.

El objetivo de este estudio es pues, analizar una lista cerrada de mitos en la mayor medida posible y no solo hacer una mera comparación entre dos modalidades opuestas —amorosa y satírica—, viendo cómo difiere el uso e intención de los mitos. Lo que se pretende es ampliar la comparación a cuatro vértices modales más precisos, ordenados en escala de gravedad —según el sentido coetáneo—<sup>2</sup> de la siguiente manera: amoroso grave, amoroso festivo; satírico grave, satírico-burlesco. El ideal será encontrar al menos un ejemplar de cada mito para cada vértice pero, si esto no es posible, se intentará argumentar el posible motivo de que en determinados mitos no sea así.

---

<sup>1</sup> A excepción del artículo de J. Sepúlveda (2002) quien, como especificaré más adelante, puede que sí que partiese de ese mismo ciclo cerrado, pero sólo analizó aquellos mitos que, en la temática burlesca, la degradación de los personajes mitológicos se producía a través de un contexto erótico.

<sup>2</sup> *Grave*: «Significa también circunspecto, que tiene entereza, y causa respeto y veneración. Latín. *Serius. Gravis*», (*Autoridades*, vol. IV, p. 72b, § 3).

## 1.2 METODOLOGÍA

Para el desarrollo de este trabajo de investigación hemos partido, como ya se ha mencionado, de una lectura a fondo de los sonetos del ciclo de *Poemas a Lisi*. Aunque para discernir qué poemas contenían alusiones mitológicas y cuáles no hemos tenido en cuenta las notas y comentarios personales del autor de la edición, en mayor medida nos hemos regido por una opinión personal y crítica si discrepana de lo postulado por el profesor Walters; ya que en determinados poemas anotaba alusiones que parecían no tener razón de ser, y en todo caso se debían a conjeturas demasiado forzadas.

Una vez elaborado el listado de los mitos, hemos procedido a buscar y, si era necesario resumir, los mitos en el diccionario de Pierre Grimal (2001), ya que era conveniente recordar la historia de cada uno de ellos para poder ser más certeros en el análisis de la utilización de los mismos según el tema de cada poema.

Con el mito presente, y visto el sentido en el que Quevedo los utiliza en los poemas de este ciclo del que partimos —que se corresponden con la mayoría de los ejemplos de temática amorosa grave con los que exemplificaremos el desarrollo—, hemos procedido a analizar una selección de bibliografía secundaria sobre el tema, lo más acotada posible, ya que la producción sobre este grande de la literatura es ingente e inabarcable para nuestro cometido, un trabajo de Fin de Grado. De esta selección bibliográfica hemos sacado información teórica y ejemplos de poemas, en su mayoría amorosos graves y satírico-burlescos. De este corpus también se ha sacado información y datos, que nos hacen posible tener una idea más clara y concreta del estado de la cuestión que nos interesa. También nos aportan algunos aspectos importantes para poder adentrarnos en el cuerpo de nuestro trabajo, sobre todo respecto del contexto social del autor y de la concepción global de los mitos en la época.

Finalmente, una vez obtenida toda la información bibliográfica posible y clasificados los poemas explicados en ella, de manera que al menos tuviésemos un ejemplar del mayor número de vértices temáticos —recordemos que nuestro ideal sería obtener una comparación en rectángulo—, hemos de hacer una búsqueda con medios limitados a través del CORDE, ya que solamente con los ejemplos de la bibliografía no conseguimos completar esos cuatro temas en cada mito.

La razón por la que advierto que se trata de una búsqueda limitada es que en ella únicamente nos van a aparecer poemas en los que la palabra clave del mito aparezca explícito, es decir, todo aquel poema en el cual se mencione un suceso del mito o se sugiera el mismo, si no aparece nombrado como tal, no aparecerá en los resultados de la búsqueda. Esto es importante, ya que, a pesar de que en este trabajo no se pueda encontrar al menos un ejemplar para cada vértice en cada mito, no significa que necesariamente no lo haya; únicamente que no hay ninguno en el cual se mencione expresamente al titular del mito.

Para citar los poemas se toma como referencia la *editio maior* de Blecua, citada en la bibliografía. El sistema de remisiones sigue este esquema: *siglas* + número + (vol., página/s) + versos [si es el caso]: ej. *OP* 768 (III, 76), vv. 137-144. En el caso de los poemas a Lisi, aunque se mantiene dicha referencia, se seguirá la edición de Walters ya mencionada.

### **1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Los diversos estudios que han servido de base para la realización de esta investigación, citados en la bibliografía, se centran como ya se ha comentado en un mero contraste de opuestos: amoroso grave *versus* satírico-burlesco. Bien es cierto que dentro de este contraste de a dos hay estudios referidos a los mitos de diversos tipos, como por ejemplo:

El estudio de Guerrero Salazar (2002), cuyo núcleo trata los mecanismos léxicos a través de los cuales Quevedo degrada el mito para así enmarcarlo dentro de su poesía satírico-burlesca. A este núcleo se le suma un apartado en el cual menciona mitos y poemas de todo tipo en los que se da ese mito de un modo serio o burlesco.

El artículo de J. Sepúlveda, por su parte, se centra en la contextualización erótica del poema para degradar burlescamente los mitos. Sepúlveda (2002: 43) parece ser que parte, al igual que nosotros, de los mitos que aparecen en el ciclo cerrado de *Poemas a*

*Lisi*,<sup>3</sup> al afirmar que «Esta serie de poesía satírico-burlesca erótica es la otra cara de la moneda de la que aparece, con variantes, en el cancionero dedicado a Lisi».

Por otro lado, Pomer Ponferrer (2010) crea también un corpus, al igual que Sepúlveda, pero esta vez analizando las parejas mitológicas más influyentes sin centrarse en ningún otro mito, como por ejemplo: Hero y Leandro, Apolo y Dafne, Orfeo y Eurídice, y Píramo y Tisbe. Otros, como el artículo de Mª del Carmen Rodríguez (2010), el cual en vez de centrarse meramente en la poesía, menciona algún que otro autor y películas en las que se refleja lo misógino del mito.

El resto de los estudios, por lo general, se centra en uno o dos mitos y hacen una mera comparación serio – burlesco. Muchos artículos se centran en el mito de Apolo y Dafne, por la fama que adquirieron en su día dos sonetos satírico-burlescos: *A Apolo siguiendo a Dafne, OP 536* (II, 18); y *Dafne huyendo de Apolo, OP 537* (II, 19). O bien hablan de las imitaciones, correspondencias o burlas que surgían de la, por todos conocida, tensión entre Góngora y Quevedo, como sucede al tratar Morales Raya (1994) el mito de Hero y Leandro.

Podemos concluir pues que, por lo general, los estudios realizados hasta la fecha trabajan unos mitos muy determinados pero, a excepción de J. Sepúlveda (2002), ninguno parte de una lista constituida por un análisis preliminar de un ciclo cerrado, como es nuestro caso con los *Poemas a Lisi*. Además todos ellos analizan en profundidad la comparación de los mitos más influyentes y abundantes en una comparación lineal y directa; en nuestro caso, como hemos mencionado en repetidas ocasiones la comparación posiblemente no será tan profunda, pero en cambio analizaremos un espectro más amplio en la comparación ya que, en lugar de analizar el uso de los mismos en dos vértices, lo haremos en cuatro.

## 2. CUESTIONES PRELIMINARES

Como bien contextualiza Maldonado Araque (2010: 224), nuestro autor situado en una época en la burguesía incipiente crea nuevas relaciones sociales mercantiles, y

---

<sup>3</sup> A pesar de esta posible evidencia él, al igual que el resto de estudiosos se centra en una comparación de uno a uno: amorosa grave *versus* satírico-burlesca.

estas hacen que los derechos nobiliarios propios de la Edad Media vayan acompañados de algo más: hay una alteración del orden natural, marcado por lo divino hasta entonces, debido a los procesos sociales que acarreó, poco a poco, el nacimiento y desarrollo de la burguesía. Hay que aclarar que la relación de fidelidad entre señores y siervos, propia de la Edad Media, es la piedra sobre la que Quevedo construye su crítica.

Siguiendo con la teoría de Maldonado Araque, Quevedo es consciente de la degradación social de su época y para criticar a la nobleza utiliza un elemento de gran prestigio: los referentes mitológicos. Por otra parte, también hay que tener en cuenta, como bien apunta Sepúlveda (2002: 39) al principio de su artículo:

Tanto como para el poeta barroco como para su lector ideal, los relatos mitológicos, bien en las versiones más antiguas de la épica y de la tragedia griegas, bien en las relecturas romanas y helenísticas, o bien en las vulgarizaciones de los mitógrafos más recientes, conformaban un sustrato de conocimiento compartido inexcusable y, por lo tanto, implícito.

Es decir, la mitología es la mejor manera de ejemplificar todos los sentimientos y críticas a la sociedad de manera que, los contemporáneos al autor entendiesen a la perfección el ensalzamiento amoroso, o la burla y crítica a esta nueva sociedad. Quevedo critica la acción del dinero sobre los estamentos sociales; es decir, ensalza la nobleza pura y critica la impureza de la nueva nobleza. Quiere volver al teocentrismo medieval; critica a la nueva burguesía, al dinero que está corrompiendo su visión del mundo ideal.

El tema del dinero, como veremos más adelante en el desarrollo y análisis de los mitos, sobre todo de los satíricos, es muy recurrente sobre todo asociado al tema de las mujeres, desde un punto de vista misógino. Las mujeres son las representantes de la debilidad y la corrupción al mismo tiempo, se caracterizan como seres venales que, o se venden por dinero u otros bienes, o piden favores a cambio y que, además, manipulan a los hombres a su antojo.

Por si hubiese algún lugar a la duda, en lo referido a que todo se basa en una crítica a la sociedad y la manipulación de esta a través del dinero, el mismo Quevedo en su poema 768, en las últimas estrofas, realiza una autocrítica a la reelaboración de los mitos, argumentando que hay que dejarse de deidades, que son meros ejemplos, que la verdadera crítica está en la sociedad de su tiempo. Las estrofas más representativas y directas de esta tesis son las siguientes:

Mas dejando a las deidades,  
que de tan lejos nos tocan,  
¿habrá personas aquí  
(o será ninguna o pocas)

que no hayan tenido celos?  
Porque sin esta carcoma  
ningunos ojos miraron,  
y ningún corazón goza.

*OP* 768 (III, 76), vv. 137-144.

El uso de la mitología en clave burlesca no solo se da en Quevedo ya que, en los últimos años del siglo XVI, se vislumbra una nueva actitud ante los mitos, convirtiéndose los dioses en personajes poco o nada modélicos, ya que se les atribuyen actos deshonestos y se les caracteriza como vulnerables a las bajas pasiones, como bien señala Pomer Ponferrer (2010: 1232-3). Este mismo autor añade una cita, a compás de lo que acabamos de mencionar de Cano Turrión (2007: 20) para apoyar su teoría:

La mitología en clave burlesca se convierte en un fenómeno propio y característico del Barroco en el que se subyace una actitud de autocritica retórica. En ella, los poetas pierden el respeto a las funciones clásicas, que son desautorizadas y ridiculizadas, convirtiendo el mundo mítico en un microcosmos paródico y grotesco.

Volviendo a nuestro autor, vemos que, tal y como apunta Fasquel (2010: 137): «A la narración detallada se sustituye lo que podríamos denominar la exégesis burlesca de Quevedo. Aparentemente, Quevedo, al invertir el sentido de cada elemento del relato, modifica el significado profundo de la fábula».

Tanto el estilo satírico burlesco como en el satírico grave, según Lía Schwartz e Ignacio Arellano (1998: LII), responden a la estética de la Agudeza, de Baltasar Gracián. Estos estilos ofrecen un amplio repertorio de los recursos que estaban disponibles para la práctica del ingenio, aunque en nuestro caso únicamente nos centremos en la manipulación de los mitos. El propósito del uso de estos recursos, en ambos casos, es el de producir risa y rechazo en el receptor.

Estos dos estudiosos también nos confirman algo que ya nos había sugerido Sepúlveda cuando postulaba que la serie satírico-burlesca que trataba en su ensayo era la otra cara de la moneda del cancionero dedicado a Lisi. Como bien apuntan pues, Schwartz y Arellano (1998: LIV) «En el universo imaginario de la poesía de Quevedo, organizado en estructuras de oposición, las caricaturas satíricas de busconas, dueñas y viejas

decrépitas que afectan juventud, están en contra punto con los retratos idealizantes de Lisi en la poesía amorosa».

La poesía amorosa puede tenerse como base primigenia para la manipulación de estos mitos. Quevedo no solo era un preciado autor burlesco ya que sus silvas amorosas, sonetos y canciones nos presentan a un Quevedo gran conocedor de la literatura italiana de su época y muy interesado en el lenguaje poético y la temática erótica de la poesía latina. Schwartz y Arellano (1998: L XVII) postulan que «Sin dejar de reconocer las raíces cancioneriles de algunos poemas parece, con todo, imposible negar esta deuda contraída con la poesía culta de la Antigüedad».

Con todo esto, podemos aventurarnos a afirmar que: en primer lugar, hay una oposición referencial muy clara de la utilización de unos mismos mitos en clave satírico-burlesca por un lado, y amoroso grave por el otro. Y, en segundo lugar, que la poesía amorosa está plagada de mitos, sin restar importancia al hecho de que la deuda contraída con la poesía italiana es innegable, es decir, es un recurso muy frecuente que posteriormente se utiliza y manipula para, como ya hemos dicho, conseguir producir risa y rechazo en el lector a través de la autocrítica con ejemplos mitológicos. Esto no es novedoso, ya que tenemos como referente los *exempla* medievales, los cuales reproducían conductas en personajes ejemplares para que la autocrítica recayera en los oyentes.

Ahora bien, como hemos ido avanzando, el análisis que aquí pretendemos abordar no se atiene a la polaridad indicada (amoroso serio / satírico burlesco), sino que se basa en una articulación en cuatro vértices que nos parece que responde mejor a la utilización que hace Quevedo tanto de los registros estilísticos como de las alusiones míticas. Estos cuatro vértices nacen de la descomposición de los ya citados polos en sus cuatro componentes (grave / burlesco, amoroso / satírico), lo que permite establecer el siguiente cuadro:

	GRAVE	BURLESCO
AMOROSO	Poesía amorosa grave	Poesía amorosa festiva
SATÍRICO	Sátira grave	Sátira burlesca

De este modo, los poemas graves son los que tratan los temas de manera circunspecta y respetuosa, mientras que los burlescos<sup>4</sup> les dan una tonalidad más o menos cómica. En el caso de la poesía satírica, es decir, la que ofrece una censura de costumbres —o, a veces de personas—, cuando la censura adopte una formulación seria y reflexiva estaremos ante una sátira grave; cuando emplee recursos cómicos y efectos risibles, ante una sátira burlesca.

En el caso de los poemas de temática amorosa, la modalidad grave corresponde no solo al tratamiento serio del afecto amoroso, sino al empleo de un estilo elevado o sublime, mientras que en la poesía amorosa festiva o ligera, el tratamiento de fondo puede ser igual de serio, pero el estilo empleado es de tipo medio o incluso humilde, lo que a menudo se asocia a un entorno pastoriles o rústico. En estos casos, se admiten componentes jocosos, como comparaciones un tanto grotescas o formulaciones irónicas, modalidad a la que cabría designar como «jocoseria», sin que ello suponga una crítica de la relación amorosa. Cuando esta se produce, se pasa a la modalidad satírica, puesto que esta posee literariamente más «peso», por estar más marcada que la omnipresente temática amorosa.

### 3. CORPUS MITOLÓGICO

Aclaradas todas estas cuestiones se procederá al análisis en cuestión de los mitos. En todos ellos lo primero que aparecerá será la definición del mismo ya sea entera o, en el caso que proceda, un resumen de la información obtenida en Grimal (2001). El orden de aparición de los mitos se regirá por el número de vértices modales que hayamos encontrado en cada uno de ellos y, dentro de ese orden, su importancia y repercusión cultural. Dentro de cada mito, por norma general, en primer lugar analizaremos los poemas pertenecientes a Lisi, posteriormente los ejemplos de sátira burlesca, y finalmente los satíricos graves y los amoroso festivos. Al término de cada mito se adjuntará una tabla a modo de resumen de los poemas seleccionados y a qué vértice modal, de los ya mencionados en varias ocasiones, pertenece cada uno.

---

<sup>4</sup> *Burlesco*: adj. «Equivale a jocoso, lleno de chanzas, chistes y graciosidades» (*Autoridades*, vol. I, p. 719b).

### **3.1 JÚPITER**

Júpiter (Zeus), es el gran dios por excelencia del panteón romano, casado por unión divina con la diosa Juno (Hera), enlace que no se puede romper ya que representa el conjunto de la divinidad. Huelga decir que Juno impone castigos a aquellas con las que Júpiter (Zeus) mantiene relaciones o bien a los descendientes que tiene con ellas. Los amoríos de Júpiter son diversos y entre ellos encontramos el causante del nacimiento de Hércules y el famoso rapto de Europa, entre otros muchos (Grimal 2001: 545-548).

El rapto de Europa: Júpiter vio a la ninfa Europa cuando estaba jugando con sus compañeras en la playa del Sidón, donde reinaba su padre. Extasiado por su belleza, se metamorfosea en un grandioso toro. Con esta presencia se tumba a los pies de la doncella. Esta primera se asusta pero luego va cogiendo confianza hasta que se sienta en su espalda, lo que aprovecha Júpiter para lanzarse hacia el mar raptándola entre los gritos de auxilio de ella (Grimal, 2001: 188).

La fecundación de Dánae: Esta es la hija del rey de Argos. El oráculo predijo al padre de la princesa que el hijo que esta tuviera lo mataría. Para impedir el cumplimiento del oráculo, Acrisio mandó construir una cámara subterránea de bronce, en la que encerró a Dánae. Pero nada pudo evitar que Dánae fuese seducida por Júpiter, en forma de una lluvia dorada que, por una grieta del techo, cayó en el seno de la joven engendrando así al niño de la profecía. Cuando Perseo nació, Dánae volvió a ser encerrada y su hijo fue metido en un cofre y arrojado al mar (Grimal 2001: 5b).

Una vez introducido el personaje de Júpiter y dos de sus transformaciones más recurrentes en la poesía de Quevedo proseguiremos con la explicación de los sonetos extraídos del ciclo de *Poemas a Lisi*. En los dos sonetos seleccionados se habla de la transformación de Júpiter en toro, es decir, se relaciona directamente con la relación de Júpiter y Europa:

Amor, prevén el arco y la saeta  
que enseñó a navegar y dar amante  
al rayo, cuando Jove fulminante,  
bruta deidad, bramó llama secreta.

La vulgar cuerda que tu mano aprieta,  
para el pecho de Lisi no es bastante:  
otra cosa más dura que el diamante  
dudo que la vitoria te prometa.

Prevén toda la fuerza al pecho helado,  
pues menos gloria, en menos hermosura,  
te fue bajar al sol del cielo al prado.

Y pues de ti no supo estar segura  
tu madre, no permitas, despreciado,  
que tu poder desmienta Lisis dura.

*OP* 498 (I, 673).

¡Temes, ¡oh Lisi!, a Júpiter Tonante,  
y pálido tu sol sus llamas mira,  
cuando Jove, del ceño de tu ira,  
tiembla vencido y se querella amante?

Témale armado el pertinaz gigante  
que a la conquista de su trono aspira;  
y Juno, que celosa le suspira,  
le tema ardiente y en tu amor constante.

A ti el trueno es requiebro, si amenaza  
el tirano, le atiende en el tesoro,  
cuando su sien temor precioso enlaza.

Al robre baja en rayo y a ti en oro;  
y si renueva Amor la antigua traza,  
en lugar de tronar, bramará toro.

*OP* 453 (I, 647).

El soneto 498 respecto a la figura de Júpiter se refiere al episodio del rapto a Europa, ya que cuando se convierte en toro «bruta deidad» (v. 4), raptó a Europa lleno de deseo secreto, llevándosela a traición. Quevedo, como en otras ocasiones, alaba la hermosura de Lisi por encima de la de las mujeres que hicieron perder la cabeza a los dioses, como nos revelan los versos 10-11. El soneto se dirige al Amor (Eros), al cual exige que utilice la misma flecha que utilizó con Júpiter y Europa con ellos dos.

Por su parte, en el soneto 453, la referencia a los truenos muestra los lamentos amorosos de Júpiter porque Lisi tampoco a él le hace caso; por eso ella no tiene nada que temer de él —representado por los truenos, que tanto asustan a Lisi—, hasta tal punto que, si el amor le inspira volver a utilizar sus antiguas artimañas, Júpiter, en lugar de tronar, bramará, convertido de nuevo en toro —del mismo modo que sucedió en el caso de Europa—.

A la hora de utilizar al dios universal en sus creaciones burlescas, Quevedo se sirve principalmente del léxico erótico, el cual contribuye en manera determinante a acentuar el proceso degradatorio de la poesía correspondiente a esta modalidad satírica burlesca. Para esta exemplificación nos serviremos de un poema dirigido por entero al dios y de dos fragmentos de obras que tratan de muy diversos mitos. Comenzaremos este apartado con aquel enteramente consagrado a Júpiter realizando, aun así, una selección de fragmentos debido a la longitud del mismo.

[...]

Mas cuando Elvirilla mueve  
las columnas de sus orbes,  
los ejes de tantos cielos,  
los cielos de tantos soles,  
[...]

Si hace una reverencia,  
los deseos dicen «Oxte»,  
los apetitos relinchan  
y bostezan las pasiones.

[...]

Júpiter es un borracho,  
pues que no deja su moble,  
o por verla menear  
o por menearla el cofre.

Y pues toro y cisne fue  
mojiganga de los dioses,  
baje a buscar a Elvirilla  
en nuevas transformaciones.

*OP* 690 (II, 274) vv. 41-4;  
53-6; 61-8.

Para tratar este mito nos guiaremos por el análisis de Sepúlveda (2002: 44). Al dios se le incluye en un mundo prostibulario del que comparte las aficiones y señas de identidad. Júpiter, el dios del planeta, está tan ensimismado con su propio vaivén, que no es capaz de detenerse a apreciar los movimientos de la ninfa Elvirilla, la cual se representa aquí como una mujer que exhibe su cuerpo y se contonea en una taberna o prostíbulo para llamar la atención de los hombres y conseguir favores a cambio. El poeta en este romance nos dice que las metamorfosis de Júpiter no son más que burdos disfraces, como el de toro para el rapto de Europa que indica aquí; y sus intrépidas aventuras solamente ridículas representaciones de un borracho.

Respecto a esta modalidad, como ya se ha adelantado hace unos momentos, encontramos ejemplos en fragmentos de *OP* 768, 536, y 682. En este último poema es en el cual encontramos una considerable cantidad de versos que se refieren a este dios, e inclusive, varios de estos, puede llegarse a considerar que conforman un romance independiente. Así pues, en primer lugar, vamos a analizar ese posible romance independiente dentro del n.º 682 y posteriormente haremos unas breves anotaciones de los elementos que encontramos en los núms. 768 y 536.

Según López Gutiérrez (2002: 208):

Júpiter es relacionado con los toros que se corrían en los encierros tan numerosos en su tiempo; la actitud no difiere ni un ápice de las damas pidonas del XVII dispuestas a todo por viajar en coche o en carroza, y la atracción que despierta en el Dios se muestra explícitamente como sexual, según se refleja en el empleo de la expresión de carácter vulgar ‘tomola’ para aludir al ayuntamiento carnal.

Convirtióse en «Ucho ho»  
el propio dios por Europa:  
que se convirtió más veces  
que una mujer pecadora.

[...]

Ella, que era agradecida  
de sofaldos y lisonjas,  
en vez de arrojarle capas,  
sus propias faldas le arroja.

Mujer que por pasearse,  
en un toro se acomoda,  
¿qué hiciera por ir al Prado  
hartándose de carroza?

[...]

Hízose nave cornuda,  
hizo la cabeza popa,  
de sus cabellos la vela,  
y de sus ancas la proa.

[...]

Neptuno, en viéndolos dijo  
a gritos: «¡Ande la loza!»:  
que la loza en los refranes,  
las piernas nunca las dobla.

Tomó tierra en una isla,  
y luego en tierra tomola,  
y con huéspedes y güesos  
dejó el vientre a la chicota.

*OP* 682 (II, 242-3), vv. 231-4;  
243-50; 255-8; 267-74.

Además de esta burla a la transformación en toro de Júpiter para conquistar a Europa y esta caracterización como mujer venal de la dama, según es usual en la poesía burlesca de Quevedo, encontramos, en versos cercanos a estos, la ridiculización de otras transformaciones de Júpiter, siendo la más destacada la alusión a su relación con Dánae, con versos como por ejemplo: «En precio se llovió Jove, / para gozar a la otra» (vv. 199-200); «Para ser bien recibido, / el dios se vistió de bolsa» (vv. 203-4); o la estrofa donde se la menciona explícitamente «Pues si era Dánae mujer, / cual vinagre en las arrobas, / en solas las piernas magra / y en todo lo demás gorda,» (vv. 123-126).

López Gutiérrez (2002: 202) nos confirma y amplía lo dicho sobre Júpiter y Dánae: Quevedo «Se burla de las mentadas transformaciones del padre de los Dioses, y al propio tiempo las usa para ejemplificar la poderosísima fuerza que tiene el Amor sobre sus atribuladas víctimas». Del mismo

modo que ocurre aquí, la burla a las transformaciones se refleja en dos estrofas del siguiente poema, *OP* 768:

[...]  
¿Júpiter no se emplumó  
por sólo ver a la otra?  
¿No fue toro y dijo «Mu»,  
a quien esperaba «Toma»?

Con treta de salvadera,  
sobre carta que se nota,  
¿no bajó en polvos de oro  
a gozar a quien le toma?

[...]

*OP* 768 (III, 73), vv.  
129-136.

En el poema, como vemos en el fragmento, también se mencionan las diversas transformaciones de Júpiter resaltando la parte erótica del mito de manera burlesca y refiriéndose como en otros casos, a Europa y Dánae como leyendas principales. En la primera de las estrofas vuelve a incidir en el hecho de que Europa quería favores a cambio y únicamente recibió un triste mugido, por eso tuvo que ser raptada a traición y no se ofreció por si sola. En la segunda estrofa, por su parte, utiliza la visión satírica al referirse a la lluvia dorada en la que se transformó para poder colarse a través

de la grieta del encierro de Dánae como polvo de oro, y dadas las propiedades del material en el que se transformó la princesa de Argos cedió ante Júpiter.

Para concluir con la modalidad burlesca mencionaremos un terceto, correspondiente a un soneto dirigido a Apolo, personaje mítico del cual se hablará más adelante, analizando en profundidad este soneto por entero: *OP 536* (II, 18). Los versos 9-11 utilizan la historia de la transformación en lluvia dorada de Júpiter, para conquistar a Dánae, como ejemplo de actitud a seguir para que Apolo consiga los favores de Dánae: «Volvióse en bolsa Júpiter severo, / levantóse las faldas la doncella / por recogerle en lluvia de dinero». En este terceto, las faldas se levantan por dos motivos, para hacer de mantel donde pudiera caer el dinero que llovía del techo; y, por otro lado, dejando vía libre al dios indicando que Dánae se dejó seducir por Júpiter solo gracias a que este se convirtió en dinero.

A continuación se procederá a la explicación del ejemplo satírico grave que guarda relación con el mito. Como vamos a ver, en esta modalidad se rompe con la recurrencia a las transformaciones y se centra en el personaje de Júpiter como autoridad divina. El soneto ante el que nos encontramos, *OP 45*, es una crítica a la justicia, ya que un delito tiene consecuencias desiguales dependiendo de quién lo cometa y, aun siendo un delito de mayor gravedad que el otro, dependiendo del sujeto, la pena será menor o ninguna. Para esta crítica, el poeta se sirve de la figura soberana de Júpiter, dios de dioses, una divinidad que debe administrar justicia. Júpiter representa al juez y al senado que dicta las sentencias de los acusados.

Si de un delito propio es precio en Lido  
la horca, y en Menandro la diadema,  
¿quién pretenderes, ¡oh Júpiter!, que tema  
el rayo a las maldades prometido?

Cuando fueras un robre endurecido,  
y no del cielo majestad suprema,  
gritaras, tronco, a la injusticia extrema,  
y, dios de mármol, dieras un gemido.

Sacrilegios pequeños se castigan;  
los grandes en los triunfos se coronan,  
y tienen por blasón que se los digan.

Lido robó una choza, y le aprisionan;  
Menandro un reino, y su maldad obligan  
con nuevas dignidades que le abonan.

*OP 45* (I, 204).

Se observa en el soneto que, en los dos cuartetos, el yo lírico reprende al tribunal, representado a través de Júpiter, sobre el hecho de que las consecuencias de los delitos no sean las mismas dependiendo de la persona. Si la justicia fuera igual para todos, Júpiter, es decir, los personajes de elevada condición, no estarían amparados por la ley y sufrirían su castigo igual que el resto; la justicia sería impartida y las desigualdades se esfumarían, pero eso no les interesa a los que gobiernan. Los tercetos, por su parte, explican

la situación y la argumentan: lo que debería tener una pena mínima se magnifica, y los grandes delitos, si los comete alguien que se encuentra en una posición elevada, se obvian, normalizan y apoyan.

Por último, y para representar la modalidad amoroso festiva, trataremos un fragmento de *OP* 209 (I, 409-10) que, como sucedía con el soneto burlesco *OP* 536, será tratado en mayor profundidad en el marco del mito de Apolo y Dafne, ya que el conjunto de la fábula se refiere al mismo.

[...]

"En mi triste padecer  
y en mi encendido querer,  
Dafne bella, no sé cómo  
con tantas flechas de plomo  
puedes tan veloz correr.

"Ya todo mi bien perdí;  
ya se acabaron mis bienes;  
pues hoy, corriendo tras ti,  
aun mi corazón, que tienes,  
alas te da contra mí."

A su oreja esta razón,  
y a sus vestidos su mano,  
y de Dafne la oración,  
a Júpiter soberano  
llegaron a una sazón.

Sus plantas en sola una  
de lauro se convirtieron;  
los dos brazos le crecieron,  
quejándose a la Fortuna  
con el ruido que hicieron.

[...]

*OP* 209 (I, 409-10) vv. 45-62.

La utilización en este fragmento de la figura del padre de los dioses se centra en el papel que tuvo Júpiter dentro del mito de Apolo y Dafne. Aquel perseguía a esta sin aliento y sin conseguir alcanzarla, a pesar de ser un dios —he ahí la razón de que consideremos la obra dentro de la modalidad festiva—. A oídos de Júpiter llega la oración de la ninfa para que le ayude, ya que Apolo no deja de perseguirla y al final le iba a dar alcance y decide transformarla. En esta versión de la fábula, de lenguaje más liviano; la transformación de Dafne deja atrás el tono solemne y se describe de manera cómica e incluso grotesca, gracias a la puntuación de los versos 60-62.

Vemos pues que, en esta ocasión, hemos obtenido ejemplos de los cuatro vértices modales en cuestión los cuales podemos ilustrar en la tabla que encontramos a continuación:

<b>POESÍA AMOROSA GRAVE</b>	<b>POESÍA AMOROSA FESTIVA</b>
«Amor, prevén el arco y...» ( <i>OP</i> 498) «¡Temes, ¡oh Lisi! a Júpiter...» ( <i>OP</i> 453)	FRAGMENTO: «Delante del sol venía» ( <i>OP</i> 209)
<b>SÁTIRA GRAVE</b>	<b>SÁTIRA BURLESCA</b>
«Si de un delito propio es...» ( <i>OP</i> 45)	«Sepan cuantos, sepan...» ( <i>OP</i> 690). FRAGMENTOS: «¡Vive cribas!...» ( <i>OP</i> 768) «Anilla, dame atención» ( <i>OP</i> 682) <i>A Apolo siguiendo a Dafne</i> ( <i>OP</i> 536)

Quevedo se sirve de las metamorfosis de Júpiter para conquistar a Europa y a Dánae para las modalidades amorosa grave y satírica burlesca, si bien utilizadas desde distinto punto de vista: En los sonetos a Lisi el yo lírico siente envidia de Júpiter por poder transformarse y así conseguir a la amante que desea en cada momento; en cambio, en las referencias burlescas lo trata de farsante, de borracho con malos disfraces que consigue a las mujeres a base de engaños y a cambio de favores, moviéndose siempre por ambientes de poco decoro. Por otro lado, en la poesía amorosa festiva y satírica grave, lo que utiliza es la figura de Júpiter como soberano omnipotente de los dioses, el cual imparte justicia y modifica a su antojo el destino del resto de los seres.

### 3.2 SIRENAS

Según la leyenda más antigua, las sirenas habitaban una isla del Mediterráneo y con su música atraían a los navegantes que pasaban por sus parajes. Los barcos se acercaban entonces peligrosamente a la costa rocosa de la isla y zozobraban, y las sirenas devoraban a los imprudentes (Grimal 2001: 483-4).

Comenzaremos pues, como ya se adelantó en la introducción del corpus mitológico, con el ejemplo amoroso grave. En el corpus de los *Poemas a Lisi*, se observan tres sonetos en los que se alude a estos seres mitológicos. Dado que en los sonetos 484 y 462, la utilización del recurso de las sirenas conlleva la misma intención, los analizaremos

en el conjunto explicando los matices que encontramos en cada uno de ellos, y en los que difieren entre sí:

Lisis, por duplicado ardiente Sirio  
miras con guerra y muerte l'alma mía;  
y en uno y otro sol abres el día,  
influyendo en la luz dulce martirio.

Doctas sirenas en veneno tirio  
con tus labios pronuncian melodía;  
y en incendios de nieve hermosa y fria,  
adora primaveras mi delirio.

Amo y no espero, porque adoro amando;  
ni mancha al amor puro mi deseo,  
que cortés vive y muere idolatrando.

Lo que conozco y no lo que poseo  
sigo, sin presumir méritos, cuando  
prefiero a lo que miro lo que creo.

En este incendio hermoso que, partido  
en dos esferas breves, fulminando,  
reina glorioso, y con imperio blando  
auctor es de un dolor tan bien nacido;

en esta nieve, donde está florido  
mayo, los duros Alpes matizando;  
en este Oriente, donde están hablando  
por coral las sirenas del sentido;

debajo de esta piedra endurecida,  
en quien mi afecto está fortificado  
y quedó mi esperanza convertida,

yace mi entendimiento fulminado.  
Si es su inscripción mi congojosa vida,  
dentro del cielo viva sepultado.

*OP 484 (I, 665).*

*OP 462 (I, 652).*

En el poema n.º 484, la sirena que canta entre el carmesí de sus labios<sup>5</sup> es su dulce voz, es decir, Lisi no lo enamora solo por la vista, también por el oído. Lo mismo pasa con la Fe, que entra por el oído y no por la vista, lo que enlaza con el último terceto: «Lo que conozco y no lo que poseo / sigo, sin presumir méritos, cuando / prefiero a lo que miro lo que creo». La imagen del soneto 652 es la misma: la encantadora voz que surge de los labios. La idea que transmite el poema en los dos tercetos, que es la diferencia con el anterior, y que no afecta a la interpretación del mito, es que él ha muerto en la fría hermosura de Lisi, que le sirve de piedra sepulcral, por lo cual se halla, paradójicamente, sepultado dentro del cielo.

En los dos sonetos de modalidad amorosa grave hemos visto que Quevedo utiliza del elemento mítico únicamente la dulzura de su voz. En este tercer soneto, de la misma modalidad, vamos a ver una variante de este uso del mito (*OP 469*). En este caso la sirena se relaciona con la nave. Son elementos náuticos del mito que muestran la frustración y la desesperación del poeta. Las naves se rompían al acercarse a la rocosa costa de la isla de las sirenas igual que su corazón cada vez que la ve.

<sup>5</sup> Encontramos un doble sentido del término *veneno*, el del tinte de la púrpura «veneno tirio», y el de producto mortífero, aludiendo a que sus palabras salen de sus rojos labios y, como en el caso del canto de las sirenas, son letales.

En una vida de tan larga pena,  
y en una muerte, Lísida, tan grave,  
bien sé lo que es amar, Amor lo sabe;  
no sé lo que es amor, y Amor lo ordena.

Esa serena frente, esa sirena,  
para mayor peligro, más suave,  
¿siempre escarmientos cantará a mi nave?  
¿Nunca propicia aplaudirá a su entena?

¿No ves que si halagüeñas tiranías  
me consumen, que, mustio, cada instante  
roba tu primavera en horas frías,

y al ya rugado y cárdeno semblante,  
que mancillan los pasos de los días,  
no volverá a su flor ni amor ni amante?

*OP 469 (I, 656).*

Siempre sale mal parado con Lisi y no ve el momento en el que no se destroce su nave ni ella le devore al ser atraído por su belleza, que en el soneto sustituye por ‘cantos’: «¿siempre escarmientos cantará mí nave? / ¿Nunca propicia aplaudirá a su entena?». Aquí utiliza una referencia añadida a la de los dos anteriores sonetos: además de relacionar a Lisi con las sirenas y su bello canto también realiza una sinédoche con la sirena al referirse al conjunto de elementos náuticos en los cuales se contextualizan estos seres insulares.

A continuación vamos a ver un ejemplo burlesco, una letrilla satírica, que menciona también a las sirenas pero desde una perspectiva bastante opuesta de la que hemos visto en esta modalidad. Para exemplificar esta cuestión nos serviremos de dos estrofas de la letrilla, que servirán para mostrar la intención del autor con este mito en esta modalidad:

[...]  
Que trague el otro jumento  
por doncella una sirena  
más catada que colmena,  
más probada que argumento;  
que llame estrecho aposento  
donde se entró de rondón,  
*chitón*.

[...]  
Que duelos nunca le falten  
al sastre que chupan brujas;  
que le salten las agujas  
y a su mujer se las salten;  
que sus dedales esmalten  
un doblón y otro doblón,  
*chitón*.

[...]

*OP 646 (II, 149) vv. 23-  
29; 37-43.*

De estas dos estrofas llaman la atención dos términos en concreto muy relacionados entre sí: «sirena» y «brujas».<sup>6</sup> En este caso, no como en los ejemplos de la anterior modalidad, nos encontramos con una visión misógina directa del mito de las sirenas. Quevedo identifica a las mujeres con la desgracia para el hombre, la lacra de la sociedad; son unas ladronas «Un doblón y otro doblón». Esta visión de la mujer como ser interesado, que busca sacar bienes materiales del hombre, también la encontramos en la imaginería de Dafne en los poemas de modalidad satírico burlesca

<sup>6</sup> Hablando de la historia de las brujas, leemos en Montaner y Tausiet (2014: 266) que antaño se confundían ya que, antes de definirse las brujas como mujeres se entendían como «alados seres míticos parecidos a arpías o sirenas, de vuelo nocturno y ávidos de nervios, sangre o entrañas humanas, sobre todo infantiles».

y, como ya comentaremos al hablar del mito de Apolo y Dafne, esta es la representante común de todas las mujeres.

Volviendo al mito que nos interesa en este momento, las Sirenas, vemos que esta vez sí que se centra en la parte cruel del mito: una vez que engatusan a los navegantes les despojan de toda pertenencia y hasta de su propia vida. Las mujeres, al igual que las sirenas, saben utilizar con éxito sus armas para conseguir sus fines, ya que lo llevan haciendo mucho tiempo. En los versos 24-26 se refiere a la profesión más vieja del mundo ya que menciona a una mujer de venta y con una agenda de clientes bastante completa, insinuando que esta, se disfraza de doncella pero en verdad su naturaleza es la de una mujer que hace la calle: «Por doncella una sirena / más catada que colmena, / más probada que argumento». Volviendo al verso 42, ya mencionado anteriormente, seguimos corroborando que las mujeres, en Quevedo, se asocian con el gran mal de su época que corrompe el juicio de los hombres, el dinero. En la sátira grave que vamos a ver a continuación, soneto 84, la conexión entre el mito en cuestión y el dinero queda patente. Para la explicación de esta sátira nos vamos a guiar por las notas de Smith (1984: 31-6):

Oír, ver y callar remedio fuera  
en tiempo que la vista y el oído  
y la lengua pudiera ser sentido  
y no delito que ofender pudiera.

Hoy, sordos, los remeros con la cera,  
golfo navegaré que (encanecido  
de huesos, no de espumas) con bramido  
sepulta a quien oyó voz lisonjera

Sin ser oído y sin oír, ociosos  
ojos y orejas, viviré olvidado  
del ceño de los hombres poderosos.

Si es delito saber quién ha pecado,  
los vicios escudriñen los curiosos:  
y viva yo ignorante y ignorado.

*OP* 84 (I, 227) vv. 23-29; 37-43.

En primer lugar debemos comentar que el mito no aparece explícito como tal, ya que no aparece el término *sirena* en ningún momento, pero hay que tener en cuenta que el poema en sí es la leyenda del mito. En este poema, Quevedo, juzga que en la edad impura, entendido como el siglo en el que vive,<sup>7</sup> el vicio contamina los sentidos.

Smith (1984: 33) nos transmite una cita que ordena y aclara el sentido del segundo cuarteto. A través de esta ordenación podemos confirmar que se trata del mito de las sirenas sin

ninguna duda: «Hablando de la lisonja, dice el poeta que tapará los sentidos para poder pasar por un lugar, ‘golfo’, que está blanquecido, ‘encanecido’, por los huesos de los que

<sup>7</sup> Véase lo dicho arriba, en el apartado 2: *Cuestiones preliminares*, p. 6.

han oído la voz de la lisonja».<sup>8</sup> Habla pues de los marineros<sup>9</sup> que, engañados por las dulces voces, han sido cruelmente devorados por las sirenas.

Estos supuestos marineros del segundo cuarteto, en el primer terceto vemos que son una metáfora de aquellos hombres que aspiran a los beneficios cortesanos, así que, en verdad, estos no han sido literalmente devorados. Quevedo utiliza esa hipérbole ya que quiere criticar la corrupción a la que ceden y que les devora su moral y principios, les corrompe por dentro. Estos hombres poderosos son como las víctimas de las sirenas; su habilidad de juzgar entre la verdad y la mentira, lo verdadero y lo falso, está adormecida por las voces seductoras que los adulan.

A pesar de las apariencias, que podrían indicarnos que este poema fuese, como en otras ocasiones, una sátira contra las mujeres, tildándolas de ‘meretrices de cantos aduladores’; no es así. Si recordamos de nuevo el apartado de *Cuestiones preliminares*, veremos que esto es una crítica al otro gran objetivo de Quevedo, la Corte. Se trata de esos nuevos estamentos en los que manda el favoritismo, con el consiguiente papel que el dinero tiene en ello, el cual obnubila el juicio de los hombres poderosos, de modo que no se guían por la verdad, sino por el dinero que les contamina. Es decir, este soneto es una crítica a la vida de la Corte de su tiempo y una alabanza a la vida retirada, que es mucho mejor que ese ambiente viciado de corruptela de los altos mandos, que ha perdido todos los valores que tenía en la Edad Media.

Finalmente, y para acabar con los vértices modales, trataremos un fragmento de un poema amoroso festivo sobre este elemento mítico que son las sirenas. En esta canción, aunque encontramos elementos de sátira burlesca, estos se combinan con la admiración sincera por la belleza de la dama, así que se trata de un poema amoroso festivo con toques burlescos, combinación que no es contradictoria en absoluto, ya que lo jocoserio es muy típico de esta modalidad que estamos tratando.

---

<sup>8</sup> Apud James Cosby (ed.), , Francisco de Quevedo, *Poesía Varia*, Madrid, Cátedra, 1981.

<sup>9</sup> Como sucede en *OP* 469, volvemos a encontrarnos la imagen del nauta, como variante del *homo viator*.

[...]

Mas ya que a mis pasiones  
no da lugar tu enojo y mi cuidado,  
oye de un desdichado  
las, envueltas en lágrimas, razones:  
aunque dicen que yerro en escribillas,  
pues gustas más de hacellas que de oíllas.

Con mi tormento luchó,  
pues de ignorancia tengo el alma llena,  
que de ti, mi sirena,  
siempre confieso yo que sabes mucho;  
si el que tomó la zorra y la desuella  
siempre se dice ha de saber más que ella.

No temas mala suerte,  
ni en tan floridos años malograrte;  
ni temas no gozarte,  
ni que en agraz te ha de llevar la muerte:  
que, siendo tan devota de las cubas,  
no te podrá llevar si no es en uvas.

Dichosos los galanes,  
que aficionados a tus partes mueren,  
y los que bien te quieren,  
pues hallan tal alivio a sus afanes  
y tal consuelo a sus trabajos fieros,  
que te ven la mitad del año en cueros.

[...]

*OP 622 (II, 78) vv. 13-36.*

Vemos, pues, que se está dirigiendo a un amor del yo poético y que, al contrario de lo que sucede con los *Poemas a Lisi*, no la ensalza sino que utiliza un lenguaje liviano, con connotaciones jocosas. Habla de una dama, muy hermosa, pero con un carácter muy humano. En la segunda estrofa identifica a la amada con una sirena, su sirena: utiliza este término para expresar la belleza de la muchacha ya que, en la tercera estrofa le dice que no tema por no aprovechar su juventud, que si ella quiere, podrá exprimirla hasta la saciedad, ya que es bella, alegre y además le gusta el vino (vv. 25-30). Es decir, esta canción habla de una amada a la cual no dota de cualidades divinas, como es el caso de Lisi a quien ensalza y alaba por encima del bien y el mal, sino que la humaniza, y la trata como

es en realidad añadiéndole toques cómicos dada la situación: recordemos que la muchacha está bebienda.

Vemos pues que, en esta ocasión, hemos obtenido ejemplos de los cuatro vértices modales en cuestión los cuales podemos ilustrar en la tabla que encontramos a continuación:

POESÍA AMOROSA GRAVE	POESÍA AMOROSA FESTIVA
«Lisis, por duplicado ardiente...» ( <i>OP 484</i> ) «En este incendio hermoso...» ( <i>OP 462</i> ) «En una vida de tan...» ( <i>OP 469</i> )	FRAGMENTO: <i>A una dama hermosa y borracha.</i> ( <i>OP 622</i> )
SÁTIRA GRAVE	SÁTIRA BURLESCA
«Oír, ver y callar...» ( <i>OP 84</i> )	FRAGMENTO: <i>Lettrilla satírica: chitón» (<i>OP 646</i>)</i>

El elemento que selecciona Quevedo de este mito es ‘la seducción por la voz’: en el caso de la poesía amorosa, tanto grave como festiva, tratada desde un punto de vista amable —aunque en el caso de la amorosa festiva admita connotaciones irónicas—. En la sátira burlesca este mismo elemento se considera detestable, ya que representa los fatídicos atractivos de las mujeres venales, y temibles en el caso de la sátira grave, donde se desvincula de la referencia femenina, para hacer alusión a los falaces atractivos de la Corte.<sup>10</sup>

### 3.3 ÍCARO Y FAETÓN

Ícaro, hijo de Dédalo y Náucrate, y su padre son encerrados en el laberinto por Minos, rey de Creta. Entonces, Dédalo fabricó para Ícaro y para él mismo unas alas y las fijó con cera. Ícaro, antes de partir había sido advertido de que no volase ni muy bajo ni muy alto, pero, lleno de orgullo por poder volar, no atendió los consejos de su padre; se elevó por los aires, y se acercó tanto al Sol que la cera se derritió, y el imprudente fue precipitado al mar, el cual, desde entonces, adquirió el nombre de mar de Icaria (Grimal 2001: 278).

Faetonte es hijo del Sol. La más célebre de las leyendas cuenta que había sido criado por su madre en la ignorancia de quién era su padre, hasta que llegó a la adolescencia y se lo contó. Entonces rogó a su padre, el Sol, que le dejase conducir su carro. Tras muchas vacilaciones, el Sol accedió no sin hacerle antes mil advertencias y recomendaciones. Faetón partió, comenzó marchando por el camino trazado en la bóveda celeste, pero pronto se aterró al ver la altura en la que se hallaba y abandonó el camino que le había sido trazado. Descendió demasiado, y por poco incendia la tierra; volvió a subir, pero esta vez demasiado, y los astros se quejaron a Zeus, quien fulminó al muchacho precipitándolo al río —para evitar un incendio y, por consiguiente, aniquilamiento universal— (Grimal 2001: 191).

Estudiaremos estos dos mitos en conjunto, como si fueran uno solo, dada la similitud de sus leyendas y el funesto final de ambos personajes. En primer lugar, como en el resto de ocasiones, estudiaremos el material obtenido del ciclo de *Poemas a Lisi*. En esta ocasión se obtuvo en la búsqueda un soneto que tratase este mito. Será conveniente

---

<sup>10</sup> En este último caso, el sentido se relaciona con el de *canto de sirena*: «discurso elaborado con palabras agradables y convincentes, pero que esconden alguna seducción o engaño». (DRAE, s. v. *canto*).

para el lector tener presente este poema, ya que al tratar mitos posteriores también lo tendremos en cuenta y, por lo general, únicamente se citará la referencia del mismo y los versos oportunos en cada momento.

En crespa tempestad del oro undoso,  
nada golfos de luz ardiente y pura  
mi corazón, sediento de hermosura,  
si el cabello deslazas generoso.

Leandro, en mar de fuego proceloso,  
su amor ostenta, su vivir apura;  
ícaro, en senda de oro mal segura,  
arde sus alas por morir glorioso.

Con pretensión de fénix, encendidas  
sus esperanzas, que difuntas lloro,  
intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico y pobre, en el tesoro,  
el castigo y la hambre imita a Midas,  
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

*OP 449 (I, 645).*

El poeta compara su corazón con Ícaro y Leandro, a modo de oposición fuego / agua. Ambos personajes mitológicos se clasifican dentro de la categoría de mitos que conllevan un castigo por desmesurada ambición (*hýbris*). En los versos 8 y 9 vemos que el sujeto lírico compara su desgracia con el fatídico destino de Ícaro en su intención de volar, por orgullo, hasta el Sol, siendo que había sido advertido de que no tenía que volar muy alto ni muy bajo. El hecho pues de que él, como mortal, pudiese volar, le hinchó de un orgullo que tuvo que pagar caro, ya

que la cera con la que había pegado su padre las alas a su cuerpo se derritió al entrar en las inmediaciones del astro rey.

Para la explicación de este apartado haremos una excepción, ya que alteraremos el orden de tratamiento de los poemas. En lugar de analizar el ejemplo burlesco del mito seguiremos con el ejemplo del vértice amoroso festivo. El motivo del cambio es que el personaje mítico que protagoniza el burlesco y la sátira grave es Faetón, mientras que el que protagoniza el de modalidad festiva (*OP 428*) sigue siendo, como en este (*OP 449*), Ícaro.

En el caso de este ejemplo vamos a tratar un fragmento, el cual nos servirá para analizar la referencia a Ícaro por un lado, y a formar una base sólida sobre la que argumentar que se trata de una pieza de modalidad festiva:

[...]

La gala con que cubre  
tan soberanas prendas,  
de su talle dio luego  
esclarecidas señas.

Parecióme que vía  
la aurora por la tierra,  
a mayo en zapatillas,  
repartiendo azucenas.

Yo, lince de sus soles,  
Ícaro de sus trenzas,  
hablé con el silencio  
y adoré con mis penas:

«Todo amante libre  
se ponga en cobro;  
que, si suelta la cara,  
morirán todos.

[...]

*OP* 428 (I, 614-5)

vv. 17-32.

Empezaremos con la alusión a Ícaro. El yo poético compara el pelo de la moza que desea para sí con el Sol al que se aproxima Ícaro con funesto resultado. Vemos una identificación de la voz del poema con el personaje mítico. Igual que Ícaro perdió la razón y la vida por alcanzar algo tan magnífico como es el Sol, el poeta adora y ansía a alcanzar el corazón de la muchacha, —representado por sus trenzas— y ambos ‘salen escaldados’ por su ambición (vv. 25-28).

En cuanto al motivo por el cual hemos encuadrado este poema dentro de la modalidad festiva, radica en que, para la descripción de la muchacha se utiliza un lenguaje ligero y amistoso, con expresiones coloquiales como pudiera ser «a mayo en zapatillas» (v. 23). Al hablar de su amada, en los versos 29-32, no la caracteriza como una mujer marmórea sino como una chica de acción y en absoluto ensalzada de manera solemne como ocurre con los sonetos dedicados a Lisi. La orientación es positiva, aunque el tono sea jocoserio, lo que justifica nuestra clasificación.

Ahora sí, nos adentraremos en la modalidad satírica la cual protagoniza Faetón. Los ejemplos encontrados se corresponden, sobre todo, con los propios de la sátira grave, aunque uno de ellos podríamos considerar que se encuentra a caballo entre ambas, la grave y la burlesca. Empezaremos con dicho ejemplo:

Yace Faetón en esta tierra fría,  
el que en vez de probar con noble celo  
que del Sol descendía,  
probó, cayendo, descender del cielo.

No lo[s] pisés ni ultrajes,  
caminante, sus huesos sepultados,  
pues más de cuatro prueban sus linajes,  
por imitalle, con morir quemados.

*OP* 822 (III, 223).

Este epitafio es una sátira a aquellos que son quemados por la Inquisición, debido a motivos de limpieza de sangre. Decimos que es una sátira grave dado el tema y el hecho de que es un epitafio y estos suelen ser solemnes, pero no deja de ser cómico el hecho de que Faetón muriese quemado por querer probar que era descendiente del Sol, lo mismo que algunos descubrieron, al hacer la probanzas de limpieza de sangre exigidas para ingresar en determinadas instituciones, que procedían de linajes en los que varios habían muerto quemados por judaizantes. Es

decir, la soberbia que critica, viene, en este caso, de pretender remontarse a linajes “impoludos” y el castigo, demostrar que tales linajes estaban manchados.

Acabaremos el estudio de estos dos mitos tan relacionados entre sí con un ejemplo de sátira grave:

Solar y ejecutoria de tu abuelo  
es la ignorada antigüedad sin dolo;  
no escudriñes al Tiempo el protocolo,  
ni corras al silencio antiguo el velo.

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

No revuelvas los huesos sepultados;  
que hallarás más gusanos que blasones,  
en testigos de nuevo examinados.

Que de multiplicar informaciones,  
puedes temer multiplicar quemados,  
y con las mismas pruebas, Faetones.

*OP* 62 (I, 214).

Este soneto en cuestión es una dedicatoria en sí al mito de Faetón a partir del segundo cuarteto, visto desde la misma perspectiva que en el epitafio anterior, *OP* 822. Cuenta la leyenda del joven Faetón que por descubrir o desviarse más allá del camino marcado acabó fulminado y estrellado. Esta obra es un consejo a un amigo del yo lírico, que estaba en buena posición de nobleza, que se conforme con su estado y no pretenda engalanarse con una ilustre genealogía, porque puede acabar mal parado y descubrir lo contrario de lo que espera. Es por esto por lo que recurre al mito de Faetón y no al de Ícaro, ya que

le permite ejemplificar un género distinto de soberbia o atrevimiento.

En lo referente a Faetón encontramos también un ejemplo de la modalidad amorosa grave *OP* 299 (I, 491). No se ha considerado necesario desarrollarlo, dado que la importancia de la utilidad del mito no es mucha, ya que la única referencia al mismo sucede en el verso 5: «por Faetón desencaminado», que menciona el hecho de que el hijo de Febo se salió del camino de seguridad marcado por su padre, o que, como ya hemos visto, fue su desgracia.

Vemos pues que, en esta ocasión, hemos obtenido ejemplos de los cuatro vértices modales en cuestión los cuales podemos ilustrar en la tabla que encontramos a continuación. En este caso matizaremos a qué mito pertenece cada uno:

POESÍA AMOROSA GRAVE (ÍCARO)	POESÍA AMOROSA FESTIVA (ÍCARO)
«En crespa tempestad del oro ...» ( <i>OP</i> 449)	«A la feria va, Floris...» ( <i>OP</i> 428)
SÁTIRA GRAVE (FAETÓN)	SÁTIRA BURLESCA (FAETÓN)
«Solar y ejecutoria...» ( <i>OP</i> 62)	«Yace Faetón...» ( <i>OP</i> 822) [a caballo con la sátira grave]

### 3.4 APOLO Y DAFNE

Dafne, cuyo nombre en griego significa ‘laurel’, es una ninfa muy bella amada por Apolo. Perseguida por este huyó hasta el punto en que casi la alcanza el dios. En ese momento suplicó a su padre que la transformase para poder escapar de los brazos del dios. Su padre consintió y la transformó en laurel, árbol consagrado a Apolo (Grimal 2001: 124-5).

Lisi, en la sombra no hallarás frescura,  
tú, que con dos ardientes luminares  
a la sombra la traes canículares  
que dieran a los Alpes calentura.

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

Mas viéndole en tus ojos dividido,  
para poder estar en ti dos veces,  
otras tantas le mira en ti vencido.

Y siente que, como ella, le aborreces,  
pues a su sombra y tronco has retraído  
los rayos que le niegas y le ofreces.

*OP* 505 (I, 677).

En primer lugar se va a tratar el soneto perteneciente al ciclo de los *Poemas a Lisi* (*OP* 505). En este soneto encontramos una referencia al elemento asociado a Apolo, el Sol. Las expresiones «dos soles tuyos» y «uno solo» se refieren a que Apolo era el dios del Sol, pero el Sol es solo uno; en cambio Lisi tiene dos soles por ojos, es decir, el Sol único de Apolo se divide en dos —uno en cada ojo de Lisi—, para poder estar en ella dos veces.

El yo poético hipérboliza la belleza de Lisi afirmando que ella es el doble de hermosa que la ninfa Dafne. Este, a su vez, simpatiza con Apolo ya que igual que Dafne aborreció y huyó de él; Lisi aborrece y desprecia el amor del poeta. La dama del poema se ha convertido en un tronco incapaz de amar, por tanto también se ha convertido en laurel para evitar tener que amar a su enamorado.

Podemos concluir esta explicación con la opinión de Castro Jiménez (2010: 86) quien dice que este es un soneto basado en una doble comparación cuya finalidad es elogiar a Lisi quien, en el caso mitológico y en el personal, resulta victoriosa.

Frente a este poema, representante del vértice correspondiente al modo amoroso grave, y en relación con él, tenemos uno de los sonetos quevedianos más representativos de la poesía satírico burlesca de Quevedo: *Dafne huyendo de Apolo* (*OP* 537).

«Tras vos un Alquimista va corriendo,  
Dafne, que llaman Sol ¿y vos, tan cruda?  
Vos os volvéis murciégalos sin duda,  
Pues vais 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  
De Laurel se ingirió contra sus tretas,  
Y en escabeche el Sol se quedó a oscuras.

*OP* 537 (II, 19).

Para explicar la utilización del recurso mitológico en este poema nos vamos a guiar del artículo de Maldonado Araque (2010: 219–20): El campo semántico de este soneto es el de la astrología y, como es usual en las creaciones satírico burlescas en las cuales se utiliza el recurso mitológico, los dioses se ven inmiscuidos en acciones y menesteres impropios. Apolo es un alquimista, aquí Maldonado Araque (2010: 219) observa que la profesión, un oficio artesanal, es indigna para un dios y por tanto tiene una intención degradadora; para nosotros más bien, la idea

que quiere transmitir Quevedo es la de que el alquimista es un estafador, ya que es imposible convertir el plomo de las flechas en oro, de ahí el apelativo de «buhonero» a Apolo en el verso 9. Dafne se caracteriza como un ser de la noche que huye de la luz de Apolo (v.3.). De ahí la pregunta «¿y vos tan cruda?» (v.2) mostrando incredulidad ante la idea de que no se haya ‘tostado’ con el calor de apolo. Esta pregunta conlleva una doble intención referencial: el mismo hecho de que Apolo sea el dios del Sol, y este astro calienta; y por otro lado, el hecho de que al no estar tostada esté cruda lo cual. Cuando se califica a una persona como ‘cruda’ conlleva el hecho de que esta sea intratable.<sup>11</sup>

Si seguimos con la lectura del soneto vemos que, en el segundo cuarteto, nos encontramos con la imagen de un Apolo cazador. Hay una oposición ruido / silencio: suenan las flechas del carcaj del cazador pero no se escucha en ningún momento el sonido del dinero, que es lo que debería sonar para que Dafne se rindiera a los encantos del dios

<sup>11</sup> *Crudo*: ‘Cruel, áspero, despiadado’. (*DRAE*, s. v., § 8)

—como ya introduce al hablar de las cuestiones previas la crítica, por lo general, se centra en una crítica al dinero que corrompe a los hombres y al interés de las mujeres. Quevedo suele aunar estos dos factores en uno solo: la mujer como persona que se entrega a cambio de favores, para los cuales es para lo que hay que tener dinero—, es decir, Dafne huye porque Apolo no va a tener con qué pagarle.

En el primer terceto vemos a Apolo como un pequeño comerciante que, para negociar con su ridícula mercancía, debe exagerar su gesticulación para conseguir sus fines.<sup>12</sup> El terceto final nos cuenta la consecuencia que nos plantea en los dos cuartetos: la ninfa se convierte en laurel y el dios pierde hasta aquello que le define, es decir, la luz. Lo único que ha conseguido de ella son las hojas del noble laurel que, de todos modos, a Apolo solo le sirven como ingrediente culinario.

En comparación con el poema a Lisi mencionado anteriormente, vemos que el ambiente no es ya un *locus amoenus*, sino una «selva tosca y ruda». Concluye Álvarez Barrientos (1984: 69) con que Dafne es una satirización de la mujer ya que, además de todos los calificativos que se le aplican a la ninfa directamente, los apelativos dirigidos a Apolo recaen también negativamente sobre la ninfa. Como ya se ha mencionado, la calificación de ‘mujer interesada’ de Dafne se debe a que esta rehusó la petición de Apolo por embaucador, mal cazador, insistente hasta la impertinencia y, aún encima, no tener dinero. Es decir, que la mera solicitud del amante resulta inútil si, por lo menos, no tiene el dinero necesario para satisfacer los caprichos de la dama.

En relación directa de hermandad con este soneto satírico burlesco encontramos otro, de la misma temática, y por todos conocido: *A Apolo siguiendo a Dafne*. Para el análisis de este otro soneto también seguiremos las directrices de Maldonado Araque (2010: 218 – 9).

---

<sup>12</sup> Sus fines son los propios de un ‘buhonero’ como bien se dice en el v.9. Etimología del término: «Del ant. buhón, este de bufón, y este de la onomat. buff, expresiva de la palabrería del buhonero para ensalzar su mercancía» (*DRAE*, s. v.).

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

Si quieres ahorrar de pesadumbres,  
ojito del cielo, trata de comprallá:  
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 de ella.

*OP* 536, (II, 18).

En el primer cuarteto vemos que Dafne es una buscona y Apolo un artesano malvado, excitado de más, que tiene que dejar de usar su única y ahora baja virtud, la de su luz, para seguir las normas y pagar por los servicios sexuales de la ninfa.

En el segundo cuarteto vemos que la denigración mitológica se extiende sobre otros personajes mitológicos para utilizarlos como ejemplo de actuación para Apolo: «Marte», es decir, el dios Ares, habría vendido sus atributos divinos «la malla y la espada» para poder gastar dinero en Venus.

El primer terceto se centra en Júpiter. Este, como nos recuerda Pomer Ponferrer (2010: 1235), en el mito para llegar hasta Dánae se convierte en lluvia dorada, ya que su padre la tenía encerada; los satíricos ven en esa transformación en lluvia de oro, y no de agua, la razón de la seducción de la princesa de Argos. En el verso 9 de este soneto, visto desde el punto satírico que acabamos de mencionar, utiliza la metáfora de la bolsa de oro que es bien recibida por Dánae. Tal y como advierte Maldonado Araque (2010: 219): «Estos dos ejemplos sirven pues como muestra del protocolo que se debe seguir y del desprecio, desde lo más alto a lo más bajo, que ello trae aparejado».

En el último terceto, Quevedo deja a un lado los ejemplos y vuelve sobre Apolo para completar el consejo. Maldonado Araque (2010: 219) nos cuenta que, tanto Marte como Júpiter, habrían hecho uso de una ‘alcahueta’ para poder conseguir los favores de Venus y Dánae respectivamente, y por ende, Apolo debe hacer lo mismo. Quevedo identifica a Apolo con una estrella mayor —ya que Apolo es Febo, el dios Sol—; y a Dafne con una estrella menor para justificar la necesidad de una alcahueta. La estrella mayor no puede disponer de la estrella menor a su antojo porque necesita una estrella alcahueta que haga posible el encuentro y así todos ganen: Apolo obtendría placer y la ‘alcahueta’ y Dafne dinero. En nuestra opinión la «dueña estrella» (v. 12) es la propia alcahueta así que Dafne es como la tierra, en torno a la cual gira la estrella —o planeta—

de su dueña.<sup>13</sup> Pero como el Sol es la estrella principal, puede mandar a la «dueña estrella» que ejerza para él las labores de alcahueta.

En lo que se refiere a la temática burlesca, encontramos referencia a este mito en una estrofa del poema n.º 768, ya mencionado —un fragmento del mismo— en las cuestiones previas. Otro poema en cual aparece el mito mencionado es en otro de igual o mayor longitud que este. En el poema 682 pues, encontramos también entre otras muchas referencias mitológicas, alusiones a Apolo y Dafne, aunque en este de una manera más extensa y con un mayor ensañamiento hacia los personajes:

<p>[...]</p> <p>El Sol andaba tras Dafne, con la luz en las alforjas, en forma de cuadrillero, con más saetas que joyas. [...]</p> <p><i>OP 768 (III, 73), vv. 125-128.</i></p>	<p>[...]</p> <p>Si la luz trujo arrastrando, como otros suelen la soga, tras Dafne el Sol, cuadrillero con más saetas que joyas;</p> <p>si la corrió como liebre, y se corrió como zorra de que la dijese: «Aguarda», y no la dijese: «Toma»; [...]</p> <p>No te transformes en árbol; mas, si en árbol te transformas, acuérdate del ciruelo y del que lleva bellotas. [...]</p> <p><i>OP 682 (II, 242-3), vv. 179-86; 195-8.</i></p>
---	--

En ambos fragmentos de los poemas vemos la misma idea que en los anteriores que tratan el mito desde una perspectiva burlesca. El poema 768 nos remite al soneto 537 al evocar esa imagen de Apolo, esta vez como cuadrillero, en lugar de cazador, donde nos muestra un dios al cual le suenan las flechas del carcaj pero no la bolsa de dinero, que es lo que le interesa a la ninfa. En este pasaje nos vuelve a señalar la misma idea, de una manera más directa si cabe que en el primero, añadiéndole el detalle de «con la luz en las alforjas» (v. 126). Este verso es un juego de palabras que ridiculiza y degrada al dios con lo más representativo de él: la luz. El dios del Sol, se ha olvidado de su cometido como dios y su único interés es poseer a Dafne.

<sup>13</sup> *Dueña*: ‘Mujer viuda que para autoridad y respeto, y para guarda de las demás criadas, había en las casas principales’ (*DRAE*, s. v., § 3).

Por otro lado, en el poema 682 nos encontramos con un fragmento descriptivo mucho más amplio que en su hermano (*OP* 768): En la primera estrofa del fragmento seleccionado, el poeta vuelve a recurrir a la imagen de un Apolo cuadrillero<sup>14</sup> sin dinero con el que comprar los favores de la ninfa. Degrada a la luz de Apolo hasta el punto de compararla con una soga, para conseguir el efecto deseado, el de representarnos a un dios como un personaje fuera de la ley y con unas bajas pasiones muy pronunciadas.

La segunda estrofa vuelve, al igual que en los dos sonetos satíricos anteriores a explicar que, si Apolo le hubiese ofrecido dinero y no la hubiese perseguido sin tener nada que ofrecerle en los bolsillos, esta no habría huido sino que le habría sido favorable. La tercera y cuarta estrofa se dirigen a Apolo reprochándole que, si tanto afán tenía por la ninfa y siendo que él era un dios, podría haber corrido más aprisa para atraparla.

Finalmente, la tercera estrofa se dirige a Dafne, criticándole que se hubiera transformado en un árbol. Los últimos tres versos son un claro insulto a la ninfa, que representa a las mujeres en general en el poema: «mas, si en árbol te transformas / acuérdate del ciruelo / y del que lleva bellotas». Es decir, el autor no considera que la ninfa, como mujer que es, sea digna de convertirse en un laurel, sino que debería convertirse en un árbol que le haga recordar la poca inteligencia de las mujeres,<sup>15</sup> o incluso que tenga alguna alusión al órgano reproductor masculino.

Si se sigue con el recorrido de los poemas que tratan a esta pareja mitológica nos encontramos con el estilo amoroso festivo. Dentro de esta modalidad nos encontramos con el poema de *Apolo y Dafne* (*OP* 209). Decimos que pertenece a esta modalidad ya que en todo él —a pesar de que todo el poema es una alusión al mito se escogerán unas pocas estrofas del mismo— no hay una crítica ni una ridiculización, solo hay un tratamiento de humanización de los personajes míticos. Pomer Ponferrer (2010: 1234 – 5) apunta que:

---

<sup>14</sup> Tanto en esta, como en la mención de *cuadrillero* en *OP* 768 tomamos el término en su acepción del que integra una cuadrilla, tomando esta como ‘concurrencia de más de tres malhechores armados para la comisión de un delito, que en algunos ordenamientos se considera circunstancia agravante. Robo cometido en cuadrilla’ (*DRAE*, S. v., § 7).

<sup>15</sup> Cf. *ciruelo*: ‘Hombre muy necio e incapaz’ (*DRAE*, s. v., §2), o la lexía *animal de bellota*.

no hay nada despectivo sobre el mito en esta fábula, sino que los efectos paródicos se basan en la extrañeza por el cansancio, propio de los humanos, aplicado a un dios, en la persecución de la ninfa: Apolo es un enamorado más que persigue a su amada suplicándole amor.

En lo referido a esta cita hemos de discrepar, ya que en principio no hay ninguna parodia.<sup>16</sup> Estos efectos no son pues paródicos, sino jocoserios ya que se basan en la humanización, y no hay ningún tipo de sátira ni de tratamiento cómico en el contenido.

La selección de las estrofas que hemos adelantado hace un momento se rige por el criterio de la expresividad del tema que nos concierne, la humanización, el extrañamiento por el hecho de que un dios pueda cansarse y no alcanzar a una ninfa,—

[...]  
Cansado más de cansalla  
Que de cansarse a sí Febo,  
A la amorosa batalla Corriendo  
Dafne, doncella  
Quiso dar principio nuevo,  
Para mejor alcanzalla.

Mas viéndola tan cruel,  
Dio mil gritos doloridos,  
Contento el amante fiel  
De que alcancen sus oídos  
Las voces, ya que no él.

[...]  
El Sol corre por seguilla,  
Por huir corre la estrella;  
Corre el llanto por no vella,  
Corre el aire por oílla,  
Y el río por socorrella.

Atrás los deja arrogante,  
Y a su enamorado más,  
Que ya, por llevar triunfante  
Su honestidad adelante,  
A todos los deja atrás.

Mas viendo su movimiento,  
Dio las razones que canto,  
Con dolor y sin aliento,  
Primero al correr del llanto  
Y luego al volar del viento:  
[...]

*OP* 209 (I, 410) vv. 5-15;  
26-40.

teniendo en cuenta que las ninfas son consideradas dentro de un orden menor a los dioses— como observamos en los versos 11-15, y el dolor que le produce a Apolo no alcanzar a la amada a pesar de que corre hasta quedarse sin aliento tal y como nos dice el poema en el verso 38: «Con dolor y sin aliento».

El cambio de la utilización del mito de apolo del resto de modalidades —incluyendo esta, la amoroso festiva— a la satírico-burlesca, se debe a una comprensión y entendimiento del mito diferente según las épocas. En la Edad Media, este mito, será un ejemplo modélico de firmeza y símbolo de castidad —se entiende que la perennidad del laurel será un premio por haberse mantenido casta—. En el Renacimiento y Barroco será símbolo y arquetipo del amor frustrado, de la relación amorosa imposible por la dureza y crueldad de la dama. El soneto perteneciente al ciclo de los *Poemas a Lisi* y este, de modalidad jocoseria, se centran en esta última idea propia de la época de nuestro autor.

<sup>16</sup> Si por tal se entiende la caricaturización o ‘imitación burlesca’. (*DRAE*, s. v.).

Vemos pues que, en esta ocasión, hemos obtenido ejemplos de tres de los cuatro vértices modales en cuestión los cuales podemos ilustrar en la tabla que encontramos a continuación:

<b>POESÍA AMOROSA GRAVE</b>	<b>POESÍA AMOROSA FESTIVA</b>
«Lisi, en la sombra no hallarás...» ( <i>OP</i> 505)	«Delante del sol venía» ( <i>OP</i> 209)
<b>SÁTIRA GRAVE</b>	<b>SÁTIRA BURLESCA</b>
[NO HAY EJEMPLOS]	<i>Dafne huyendo de Apolo</i> ( <i>OP</i> 537) <i>A Apolo siguiendo a Dafne</i> ( <i>OP</i> 536) FRAGMENTOS: «¡Vive cribas!...» ( <i>OP</i> 768) «Anilla, dame atención» ( <i>OP</i> 682)

### 3.5 AVE FÉNIX

La leyenda del fénix concierne sobre todo a la muerte y renacer del ave. Es única en su especie, y, por tanto, no puede reproducirse como los demás animales. Cuando el ave siente que se aproxima el fin de su existencia, acumula plantas aromáticas y fabrica con todo eso una especie de nido. El ave prende fuego a esta olorosa pira y, de sus cenizas surge un nuevo fénix (Grimal 2001: 196-7).

Comenzaremos como ya es usual tratando de los sonetos referentes al mito que encontramos en los *Poemas a Lisi*. En este caso encontramos tres ejemplos, uno de los cuales ya ha sido tratado al hablar de Ícaro (*OP* 449, I, 645), el cual utiliza la cualidad del renacimiento del fénix. El yo poético se identifica con la figura de Ícaro, quien a pesar de acabar abrasado por el Sol, conserva la esperanza de renacer de sus cenizas a consecuencia del abrasamiento, al igual que el amor del yo lírico. Hay que tener en cuenta que Quevedo siente el amor como algo eterno —*polvo serán, mas polvo enamorado*—, así que la referencia del fénix que resurge de sus cenizas tiene un enlace lógico con el corazón del enamorado según esta filosofía: «Ícaro, en senda de oro mal segura, / arde

sus alas por morir glorioso / Con pretensión de fénix encendidas / las esperanzas que difuntas lloro, / intenta que su muerte engendre vidas» (vv. 9-11).

El siguiente soneto (*OP* 450), conserva el mismo sentido que el que acabamos de analizar: el yo poético que renace de las cenizas del fuego de Lisi que le quema, pero está convencido que renacerá de esas cenizas y que solo le infundirán valor y valentía al igual que sucedió con Escévola.<sup>17</sup>

<p>Hago verdad la fénix en la ardiente llama, en que renaciendo me renovo; y la virilidad del fuego pruebo, y que es padre, y que tiene descendiente.</p> <p>La salamandra fría, que desmiente noticia docta, a defender me atrevo, cuando en incendios, que sediento bebo, mi corazón habita y no los siente.</p> <p>Y porque un brazo sólo dio a la llama Scévola, su valor y valentía ocupa los autores y la fama.</p> <p>Ventura es suya y desventura es mía: pues ninguno me escribe ni me aclama, teniendo en fuego la alma noche y día.</p>	<p>OP 450 (I, 645).</p> <p>Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pecho!, seguro (¡ay, cielo!), de mi enojo ardiente, mostrándote dichoso y inocente, pues duermes, y no velas, en tal lecho.</p> <p>Bien has a tu cansancio satisfecho, si menor sol, en más hermoso Oriente, en tanto que mi espíritu doliente de invidia de mirarte está deshecho.</p> <p>Sueña que gozas del mayor consuelo que la Fortuna pródiga derrama; que el precio tocas que enriquece al suelo;</p> <p>que habitas fénix más gloriosa llama; que tú eres ángel, que tu cama es cielo, y nada será sueño en esa cama.</p>
--	---

El soneto n.º 477 también se sirve del recurso del renacer de las cenizas, pero esta vez no es el yo lírico el que arde y vuelve a nacer sino su amada. El fénix es ella y la llama es la niña que habita dentro del fénix, porque está tendida en el regazo de Lisi. Estar en la situación de la niña es el mayor premio que podría tener el yo poético, por tanto siente envidia de la niña y la considera un ser inmensamente afortunado. El yo poético no alcanza a comprender cómo puede estar durmiendo y no velando a la que le está sirviendo de cama y almohada.

Al igual que en esta modalidad la leyenda del elemento mítico se considera completamente veraz, dice Fasquel (2010: 131) que «para el locutor burlesco de Quevedo, este valor alegórico de los mitos a menudo descansa en bases deleznables que lo invalidan». Para documentar esta afirmación nos vamos a servir de la obra poética *OP*

<sup>17</sup> Mucio Escévola fue un personaje romano que, al ser capturado por Porsena, se quemó adrede la mano derecha para demostrar que no le tenía miedo a la tortura. Tanto se admiraron de su valentía que al momento lo liberaron e hicieron la paz con Roma.

700 (II, 326-7). Haremos selección de algunas estrofas aunque el poema en sí esté dedicado a esta ave, ya que la longitud del romance es excesiva.

[...]  
tú, a quien ha dado la aurora  
una celda y una ermita,  
y sólo saben tu nido  
las coplas y las mentiras;

tú, linaje de ti propia,  
descendiente de ti misma,  
abreviado matrimonio,  
marido y esposa en cifra,

mayorazgo del Oriente,  
primogénita del díía,  
tálamo y túmulo junto,  
en donde eres madre y hija;

[...]

avechucho de matices,  
hecho de todas las Indias,  
pues las plumas de tus alas  
son las venas de tus minas;

[...]

Si no, cantaré de plano  
lo que la razón me dicta  
y los nombres de las pascuas  
te diré por las esquinas.

Sabrán que la Inquisición  
de los años te castiga,  
y que todo tu abolorio  
se remata en chamusquinas.

*OP* 700 (II, 326-7) vv. 9-20; 25-8;  
65-72.

Para explicar este romance seguiremos el análisis de Fasquel (2010: 133). Al leer estos fragmentos queda patente que el yo poético se burla de la fe en el fénix. Lo que le interesa al locutor burlesco, al igual que al de los *Poemas a Lisi*, son las propiedades fabulosas que se le atribuyen, como es el caso del perpetuo renacimiento. Esta fuerte caracterización de dichas criaturas míticas favorece la multitud de apodos que aparecen a lo largo de todo el romance. En esta selección destaca en el verso 25 «avechucho de matices». Para esta modalidad de locutor, el carácter maravilloso que se atribuye no resiste la prueba de la experiencia, ya que, tal como indica en la segunda estrofa son hermafroditas, no tienen descendencia y esto ya es un indicio de su inexistencia. Es por todo esto por lo que Quevedo afirma que el fénix solo aparece en las coplas y en las mentiras (v. 12).

Para que la posición del locutor tenga una base sólida no lo juzga comparándolo con otras

criaturas fabulosas sino con las aves de corral que, al contrario que la mítica al menos sirve de alimento.

Para finalizar con este mito trataremos un fragmento de otro romance (*OP* 710) el cual podemos enmarcar dentro de la modalidad amoroso festiva:

La utilización del mito en cuestión ya no se refiere específicamente al acto de renacer de sus propias cenizas sino a que es un animal maravilloso nunca visto y, por tanto, único e irrepetible, del mismo modo que para el locutor del romance lo es una mujer que quiera estar con un hombre que no tenga o no quiera dar su riqueza a cambio del amor de la dama. Vemos pues que utiliza el romance dirigido a la dama, desde un punto de vista incrédulo y con un lenguaje que incita a un ambiente jocoso y pastoril.

[...]

Daros lástima quisiera;  
dineros, señora, no;  
que, aunque son pocos, las ganas  
de dároslos menos son.

Si más única que el fénix  
queréis ser en mi pasión,  
dadme y queredme, que es cosa  
que no se ha visto hasta hoy.

O probemos ya siquiera  
sin dineros un amor,  
y querámonos de balde,  
que será linda invención.

[...]

*OP 710 (II, 371) vv. 23-34.*

Dentro de este ambiente que propicia la lectura del poema vemos que se haya escondida una crítica a las mujeres venales e intenta introducir una enseñanza a todo varón que lo lea, ya que procura introducir la doctrina del no dar bienes a las mujeres, que por lo visto, era a lo que se habían acostumbrado, para que el amor fluyese por sí mismo y de este modo fuese puro y en absoluto interesado.

Vemos pues que, en esta ocasión, hemos obtenido ejemplos de tres de los cuatro vértices modales en cuestión los cuales podemos ilustrar en la tabla que encontramos a continuación:

POESÍA AMOROSA GRAVE	POESÍA AMOROSA FESTIVA
«En crespa tempestad...» ( <i>OP 449</i> ) «Hago verdad la fénix...» ( <i>OP 450</i> ) «Descansa en sueño...» ( <i>OP 477</i> )	FRAGMENTO: «Yo con mis once de...» ( <i>OP 710</i> )
SÁTIRA GRAVE	SÁTIRA BURLESCA
[NO HAY EJEMPLOS]	<i>La fénix</i> ( <i>OP 700</i> )

La utilización de esta ave mítica en la poesía amorosa grave se centra en la habilidad expresa que esta tiene para renacer de sus cenizas. Por su parte, los ejemplos amoroso festivos y burlescos se centran en la incredulidad de su existencia: el primero desea que exista y el segundo la acusa de ser imposible y, por tanto, alega que su existencia es una mentira.

### 3.6 EROS

Eros, normalmente referido en la poesía como Amor, seguirá siendo siempre, desde los tiempos alejandrinos de su leyenda, una fuerza fundamental en el mundo perpetuamente insatisfecha e inquieta y, normalmente, representada por un niño alado con los ojos vendados cargado con un arco y unas flechas con las que dispara a sus víctimas haciéndolas sufrir por un amor que, normalmente, no es correspondido. Es un dios al que hasta su madre teme y trata con ciertas consideraciones (Grimal 2001: 171-2).

La mención al dios Amor es, como era de esperar, muy recurrente en todo el corpus amoroso grave de Quevedo; por tanto, haremos una selección y mencionaremos aquellos que se dirijan a él directamente y no de manera puramente incidental.

Amor, prevén el arco y la saeta  
que enseñó a navegar y dar amante  
al rayo, cuando Jove fulminante,  
bruta deidad, bramó llama secreta.

La vulgar cuerda que tu mano aprieta,  
para el pecho de Lisi no es bastante:  
otra cosa más dura que el diamante  
dudo que la vitoria te prometa.

Prevén toda la fuerza al pecho helado,  
pues menos gloria, en menos hermosura,  
te fue bajar al sol del cielo al prado.

Y pues de ti no supo estar segura  
tu madre, no permitas, despreciado,  
que tu poder desmienta Lisis dura.

*OP* 498 (I, 673).

Al tratar el mito de Júpiter en el § 3.1 aludíamos ya a un soneto dedicado a Lisi, *OP* 498 (I, 673), en el cual el yo lírico apostrofa al Amor, es decir Eros, mediante una alusión muy clara, ya que lo primero que encontramos en el soneto es el vocativo «Amor».

El yo poético le argumenta al Amor que, ya que ni su madre se libró de sus flechas,<sup>18</sup> intente no fallar ahora tampoco al flechar a Lisi para que se enamore de él. A pesar de esto el yo lírico se muestra escéptico, dada la dureza del corazón de Lisi, de que sus flechas puedan atravesar el pecho de su amada.

Los núms. 468 y 506, al igual que el que acabamos de analizar, se dirigen al dios del amor, pero de una manera distinta, pues ya no le pide ayuda sino que le reprocha el haber sucumbido él también a los encantos de Lisi como si de un mortal se tratase. El sujeto lírico en ambos sonetos increpa al Amor por su debilidad impropia de un dios de manera que, a pesar de pertenecer, estos sonetos, al ciclo de los *Poemas a Lisi*, se podrían considerar a caballo entre la modalidad amorosa grave y la satírica grave, sino dentro de

<sup>18</sup> Referencia al mito de Venus y Adonis.

esta última directamente —sin dejar de tener en cuenta el componente amoroso, propio de estos sonetos—:

<p>Quédate a Dios, Amor, pues no lo eres; que servir a quien sirve es vil locura. Esclavo eres de Lisi en prisión dura, ¿y que te sirva yo de esclavo quieres?</p> <p>Ni templo habites ni holocausto esperes, pues yaces, sacrificio a la hermosura de aquella vista que me abrasa pura, donde, ardiendo, con flechas y arco mueres.</p> <p>El virote, que fue peso a tu aljaba, en tu cuello te muestre fugitivo, de humana majestad, deidad esclava.</p> <p>Cierra el palacio, en otro tiempo altivo; forje grillos tu padre, que forjaba para tu enojo el rayo vengativo.</p>	<p>Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo? Si señor, ¿de qué renta y de qué estados? ¿Adónde están tus siervos y criados? ¿Dónde tienes tu asiento en este suelo?</p> <p>Si te disfrazas nuestro mortal velo, ¿cuáles son tus desiertos y apartados? Si rico, ¿do tus bienes vinculados? ¿Cómo te veo desnudo al sol y al yelo?</p> <p>¿Sabes qué me parece, Amor, de aquesto? Que el pintarte con alas y vendado, es que de ti el pintor y el mundo juega.</p> <p>Y yo también, pues sólo el rostro honesto de mi Lisis así te ha acobardado, que pareces, Amor, gallina ciega.</p>
OP 468 (I, 655).	OP 506 (I, 678).

En el n.º 46, el propio Amor, ha sucumbido a la belleza de Lisi, por lo que ya no tiene el poder y las prerrogativas de un dios, ni el derecho a sojuzgar a un mortal. El soneto 506, por su parte, sigue la misma línea que este, le apostrofa de un modo mucho más descarnado y se propone ridiculizarlo tildándolo de monigote, ya que, si fuera tan dios como dice ser, no se hubiera acobardado ante Lisi. Como ya hemos adelantado, estos dos textos entrarían dentro de la modalidad satírica grave, ya que hay una censura del comportamiento de Amor, con un toque burlesco en los dos últimos versos de *OP 506*.

El último soneto mencionado podría considerarse el paso previo al romance que vamos a ver a continuación, en el cual desmitifica al dios al igual que el n.º 506, pero esta vez desde un tono menos admonitorio y más burlesco ya que no habla desde el dolor de su corazón sino que simplemente se burla de él sin poder contextualizarse con rencor alguno. Haremos una selección de estrofas de este romance, ya que resulta excesivo para plasmarlo aquí por entero. Al igual que los anteriores, de tono grave, el mito principal y el personaje al que se refiere en todo momento es el del dios del amor, Eros. Para desmitificarlo, utiliza historias míticas de enamorados como la ya comentada de Hero y Leando, según veremos a continuación:

Ciego eres, Amor, y no  
porque los ojos te faltan,  
sino porque a todos cuestas  
hoy los ojos de la cara.

[...]

Mancebito ginovés,  
haz tintero de la aljaba,  
pues vuelan más escribiendo  
tus plumas que no en las alas,

[...]

Desde entonces sus tramoyas  
silvas de lección son varias,  
ya enamorando de brutos,  
ya haciendo amantes de estatuas.

No hay quien, cual él, dos amigos  
un par de güevos los haga,  
guisando el uno estrellado,  
pasando al otro por agua.

[...]

Véndanos honra el brión;  
presuma de culto y aras;  
déjese de diosear  
y arrebate de una carda.

[...]

Vergonzoso de toma,  
deshonestico de daca:  
¡qué cosa para un devoto  
de los ángeles de guarda!

[...]

En el tiempo que adoraron  
las moscas y las arañas,  
dios avechucucho sería,  
con sus plumas y sus garras.

[...]

Pero, Amor, estos poquitos,  
por hoy, de tus cuentos bastan:  
que querer contarlos todos  
fueran historias muy largas.

*OP* 709 (II, 368-9) vv. 1-4;  
9-12; 29-36; 45-8; 61-4;  
69-72; 77-80.

Como nos confirma Quevedo en la última estrofa, que también se corresponde con la última del romance, para ejemplificar los desastres que este causa y el motivo por el cual es más un farsante, al cual califica de «avechucucho» (v. 25), del mismo modo que califica al fénix para desmitificarlo en *OP* 700 (II, 327). Uno de los ejemplos más claros que utiliza como ejemplo de la desgracia que acarrea el Amor es el del funesto final de Hero y Leandro en la estrofa que corresponde a los versos 33-36, del cual se burla con los mismos recursos léxicos que en *OP* 771 (III, 83). También alude a un mito que mencionaremos en el último subapartado del corpus mitológico, el de Pigmalión, el cual se enamora de una estatua y ruega a Afrodita que le diera vida.

Vemos pues que, en esta ocasión, al igual que sucede en el apartado anterior, hemos obtenido ejemplos de tres de los cuatro vértices modales en cuestión los cuales podemos ilustrar en la tabla que encontramos a continuación:

<b>POESÍA AMOROSA GRAVE</b>	<b>POESÍA AMOROSA FESTIVA</b>
«Amor, prevén el arco...» ( <i>OP</i> 498)	[NO HAY EJEMPLOS]
<b>SÁTIRA GRAVE</b>	<b>SÁTIRA BURLESCA</b>
<p>«Quédate a Dios, Amor...» (<i>OP</i> 468)</p> <p>«Si dios eres, Amor...» (<i>OP</i> 505)</p> <p>[Ambos podrían considerarse a caballo con la amorosa grave dada su temática]</p>	<p>«Ciego eres, Amor...» (<i>OP</i> 709)</p>

En el caso de los poemas que se dirigen al Amor encontramos, dentro de la poesía de tono grave, o bien súplicas —enmarcadas dentro de la modalidad amorosa grave— o bien increpaciones por no cumplir con su cometido, motivado el yo lírico por un rencor llega a denigrarle —cuyos sonetos a pesar de su temática amorosa se consideran por el tratamiento dentro de la modalidad satírica grave—. Por otro lado, encontramos una desmitificación en la modalidad burlesca, pues el poeta se ensaña con el dios sin ningún rencor personal concreto que lo provoque, con una tonalidad cómica e incrédula.

### 3.7 HERO Y LEANDRO

Leandro era un joven de Abidos, amante de una sacerdotisa de Afrodita llamada Hero, que residía en Sestos, ciudad situada en la orilla opuesta del Helesonto, frente a Abidos. Cada noche, el joven atravesaba el estrecho a nado, guiado por una lámpara que Hero encendía en lo alto de la torre de su casa. Pero una noche de tempestad, la lámpara se apagó, y Leandro, en la oscuridad, no pudo alcanzar la costa. Al día siguiente, el mar arrojó su cadáver al pie de la torre de Hero, la cual se precipitó al vacío, pues no quiso sobrevivir a su amante (Grimal 2001: 310-11).

En esta ocasión, además del soneto extraído del análisis de los *Poemas a Lisi*, comentaremos un soneto y un romance que también se enmarcan en esta modalidad que hemos denominado amorosa grave. La ya mencionada *OP* 449 (I, 645), al igual que las otras dos composiciones, se sirve del mito enfocando su uso en la travesía a nado que realizaba Leandro para reunirse con su amada Hero y más concretamente a la última de ellas en la que murió al no ser capaz de alcanzar la costa debido a la tempestad de aquella

noche. En este soneto, el yo lírico juega con la antítesis de los conceptos «mar» y «fuego», ya que el fuego representa la pasión de y por la amada, frente a la crueldad del mar por arrebatarle la vida y por consiguiente la de Hero: «Leandro, en mar de fuego proceloso, / su amor ostenta, su vivir apura» (vv. 6-7), al igual que cuando hablábamos de este soneto al tratar el mito de Ícaro, el yo poético identifica a su corazón con Leandro, mostrando así la angustia que está viviendo por no poder conquistar a Lisi.

<p>Flota de cuantos rayos y centellas, en puntas de oro, el ciego Amor derrama, nada Leandro; y cuanto el Ponto brama con olas, tanto gime por vencellas.</p> <p>Maligna luz multiplicó en estrellas y grande incendio sigue pobre llama: en la cuna de Venus, quien bien ama, no debió recelarse de perdellas.</p> <p>Vela y remeros es, nave sedienta; mas no le aprovechó, pues desatado, Noto los campos líquidos violenta.</p> <p>Ni volver puede, ni pasar a nado; si llora, crece el mar y la tormenta: que hasta poder llorar le fue vedado.</p>	<p>[...]</p> <p>Armó el estrecho de Abydo; juntaron vientos feroces contra una vida sin alma un ejército de montes.</p> <p>[...]</p> <p>Entre la luz y la muerte la vista dudosa pone; grandes volcanes suspira y mucho piélago sorbe.</p> <p>Pasó el mar en un gemido aquej espíritu noble; ofensa le hizo Neptuno, estrella le hizo Jove.</p> <p>[...]</p>
<i>OP 311 (I, 498).</i>	<i>OP 210 (I, 413) vv. 29-32; 37-44.</i>

Como observamos en estas dos composiciones, también de modalidad amorosa grave, la selección del momento del mito sigue siendo la misma que en el primero, la travesía en la cual muere ahogado Leandro al apagarse, por la tormenta, la lámpara que le hacía de guía para llegar hasta su amada Hero. Este último objeto consta de mención expresa en el verso 37 de *OP 210* utilizándolo como metonimia de Hero, ya que era el elemento por el cual Leandro la identificaba en la lejanía. Este último romance, según Morales Raya (1994: 111) es un «ennoblecimiento de lo paródico e incluso una redención de los amantes tan maltratados en el anterior romancillo». El romance al que se refiere esta estudiosa, *OP 771*, es del que vamos a ver algunas estrofas, a modo de ejemplo, y que se corresponde a la modalidad satírico burlesca de este mito.

Quevedo aquí parodia un tema que podría considerarse agotado y trillado. Para estudiar este romance seguiremos el análisis de Morales Raya (1994: 105-8). El poema caracteriza a Hero como una alegre moza de venta, de apariencia repulsiva; y a Leandro como un necio que imprudentemente se arroja a la mortal travesía por ver a su amada, la

Señor don Leandro,  
vaya en hora mala;  
que no puede en buena  
quien tan mal se trata.  
[...]

Guarde que le dé  
por cárcel la casa,  
pues son calabozos  
sus mejores salas.

[...]

Para cuando vuelva,  
pida las borrascas,  
que a un arrepentido  
no serán ingratas.

Si el nadar despacio  
para entonces guarda,  
andará entendido,  
ya que necio hoy anda;

porque de la moza  
la limpieza es tanta,  
que al hondo a lavarse  
entrará de gana

[...]

¿Juega al escondite?  
Si danza, sea la Alta:  
que en el mar no es bueno  
el danzar la Baja.

[...]

»Cual huevos murieron  
tonto y mentecata.  
Satanás los cene:  
buen provecho le hagan.»

[...]

Dio sobre el aceite  
del candil, de patas;  
y en aceite puro  
se quedó estrellada.

[...]

*OP* 771 (III, 83), vv. 1-  
4; 81-4; 89-100; 105-8;  
161-4; 177-80.

cual no se merece que nadie se moleste en ella y mucho  
menos que realice semejante temeridad.

Considero conveniente explicar los versos 105-8, ya que constituyen una respuesta a *Arrojóse el mancebito* de Góngora. Este último, en su romance, se refiere a los mismos términos «baja - alta» refiriéndose a la mirada pero Quevedo hace referencia a los bailes de la baja y la alta Alemania que se bailaban en la corte española hasta el siglo XVII. Esta referencia es la que nos incita a ver burlescamente la lucha de Leandro y el mar como si de una danza entre ellos dos se tratase.

Vemos la falta de dramatismo y exceso de burla en la escena de la muerte de ambos amantes en las dos últimas estrofas con las que nos estamos ilustrando.

La afirmación de los versos 81-4 está motivada por la torre que cobija a Hero la cual, como cualquier fortaleza, puede tener calabozos. Metafóricamente pues, los vínculos del amor podrían convertirse para Leandro en calabozos de otro tipo, de modo que Hero le daría la casa por cárcel. Por eso el locutor insta a Leandro a huir y lo califica de arrepentido (v. 91), dejando entrever que el personaje mítico se quiere alejar de Hero por el peligro que presenta una mujer que podría retenerlo a su lado pero no tiene vuelta atrás y muere en el intento de volver a la orilla. Tal y como comenta Fasquel (2010: 144), «para

Quevedo, el mito de Leandro y Hero, tal y como lo cuentan las fuentes antiguas, no es más que una sublimación literaria de tantas historias de pedigüeñas y amante bobo [...] No comprendieron que Orfeo<sup>19</sup> volvió la cabeza para separarse de su mujer y que Leandro, arrepentido, regresaba a Abido para no quedarse con la suya».

<sup>19</sup> El poema burlesco que ejemplifica lo que se refiere aquí será tratado en profundidad en el siguiente apartado: *Deidades infernales y su relación con Orfeo*.

En nuestra búsqueda no se encontró ejemplo alguno relevante sobre el mito de Hero y Leandro por lo que, en esta ocasión, hemos obtenido ejemplos de dos de los cuatro vértices modales, los cuales podemos ilustrar en la siguiente tabla:

POESÍA AMOROSA GRAVE	POESÍA AMOROSA FESTIVA
«En crespa tempestad del oro ...» ( <i>OP</i> 449) «Flota de cuantos rayos...» ( <i>OP</i> 311) «Esforzóse pobre luz...» ( <i>OP</i> 210)	[NO HAY EJEMPLOS]
SÁTIRA GRAVE	SÁTIRA BURLESCA
[NO HAY EJEMPLOS]	«Señor don Leandro...» ( <i>OP</i> 771)

### 3.8 DEIDADES INFERNALES Y SU RELACIÓN CON ORFEO

El mito más célebre relativo a Orfeo es su descenso a los infiernos por el amor de su esposa, la ninfa Eurídice. Paseando un día por la orilla de un río de Tracia, fue perseguida por Aristeo, quien intentó violarla. Al correr por la hierba le mordió una serpiente y murió. Orfeo, inconsolable, descendió a los Infiernos en busca de su esposa. Con los acentos de su lira encanta no solo a los monstruos del Tártaro, sino incluso a los dioses infernales. [...] Hades y Perséfone acceden a restituir a Eurídice a un marido que da tales pruebas de amor, pero ponen una condición: que Orfeo vuelva a la luz del día, seguido de su esposa, sin volverse a mirarla antes de haber salido de su reino. Orfeo acepta y emprende el camino. Ha llegado casi a la luz del sol cuando le asalta una terrible duda: ¿No se habrá burlado Perséfone de él? ¿Le sigue realmente Eurídice? Y se vuelve. Pero Eurídice se desvanece y muere por segunda vez (Grimal 2001: 392).

Para llegar a tratar el mito de Orfeo en este trabajo, se ha tenido que relacionar con todas aquellas menciones a deidades infernales y elementos que se relacionan con ellas, como los Hados o el Leteo, que sí aparecen explícitos en algunos sonetos dedicados a Lisi. Al tratar de los mismos se dará una breve definición del mito en cuestión al hilo del propio comentario, por lo que, la referencia expresa a los mismos será muy breve.

Comenzaremos con el soneto *OP* 455, el cual menciona a la diosa Enío, a quien Grimal (2001: 158) define como «Diosa de la guerra que figura habitualmente en el séquito de Ares; se la suele considerar como la hija, madre o hermana de este. Se representa ensangrentada, en actitudes violentas». El soneto por entero se dirige a Lisi,

¿De cuál feral, de cuál furiosa Enío  
informas el rigor de tus entrañas?  
Y con el parto tuyo, ¿qué montañas  
tu corazón infama, helado y frío?

¿De cuál tirano aprenden señorío  
las mesuras que ostentas por hazañas?  
Esas hermosas furias con que engañas,  
¿por qué hipócritas son de afecto pío?

¿Por qué añades el ceño y los enojos,  
si al paso que no pueden merecerle,  
te siguen de tus triunfos los despojos?

El vencimiento te sobró en mi muerte;  
y fue castigo y gloria el ver tus ojos,  
cuando fue dicha y fue delito el verte.

*OP 455 (I, 648).*

comparándola con dicha diosa dada su crueldad para con el yo lírico. En este mismo poema aparece otro elemento relacionado con el ámbito infernal como son las furias, a las que Grimal (2001: 208; 169) define como «Demonios del mundo infernal. Se les atribuyen los mitos de las Euménides griegas (et. ‘Bondadosas’). [...] Se representan como genios alados, con serpientes entremezcladas en su cabellera y llevando en la mano antorchas o látigos. Su misión esencial es la venganza del crimen, sobre todo aquellos relacionados con

las faltas a la familia». En este soneto, el yo lírico, está comparando la crueldad de las furias con la de Lisi por no corresponderle. Aparenta hermosura y bondad, como estas son llamadas, pero en verdad son crueles en el castigo y la venganza, como ella lo es con él.

Para finalizar con la modalidad amorosa grave trataremos los tercetos del soneto n.º 460, el cual trata dos elementos infernales distintos a los que acabamos de mencionar: el Hados, y el Lete. La carta de presentación, sobre estos mitos, de Grimal (2001: 315;

407-8) nos dice que «Lete, el Olvido, es la madre de las Carites. Dio su nombre a la Fuente del Olvido, también llamado río Lethe o Leteo, situada en los infiernos, el Hades, de la que bebían los muertos para olvidar su vida terrestre». El yo lírico de este soneto utiliza el Lete como elemento de hipérbole, ya que para él, Lisi está tan dentro de él que ni siquiera las aguas del olvido podrán hacer que pierda el recuerdo de ella, tal y como asegura el

mito. En este fragmento también aparecen mencionados los Hados, que hacen referencia al destino, en sentido abstracto, que actúa por medio de las Parcas, las cuales son consideradas en Roma las divinidades del Destino, identificadas con las Moiras griegas cuyos atributos adquieren: «se las presenta como hilanderas que limitan a su antojo la vida de los hombres. [...] Como las Moiras, son también tres hermanas: una preside el

[...]

De esotra parte de la muerte dura,  
vivirán en mi sombra mis cuidados,  
y más allá del Lete mi memoria.

Triunfará del olvido tu  
hermosura;  
mi pura fe y ardiente, de los hados;  
y el no ser, por amar, será mi gloria.

*OP 460 (I, 650) vv. 9-14.*

nacimiento; otra el matrimonio; y la tercera, la muerte». En este soneto la referencia a los Hados se debe a la certeza que tiene el yo lírico de que el capricho del destino para con él es que jamás se olvide de la belleza de Lisi, a pesar de que beba de las aguas del Leteo al morir.

Si enfocamos estos elementos infernales en la modalidad burlesca vemos que, a excepción del romance dedicado a Orfeo (*OP* 465), el otro ejemplo se centra en la burla a la tercera parca que menciona Grimal en su definición, la que preside la muerte. Del romance en cuestión, *OP* 745, haremos una selección de fragmentos.

En el retrete del mosto,  
vecino de una tinaja,  
filósofo vendimiado,  
que para vivir te envasas,

[...]

»Pocos temen mis  
concomios,  
muchos tiemblan tus escuadras:  
déjame con mi barreño  
y vete con tus tiaras;

»que yo, vestido de un tiesto,  
doy dos higas a la Parca,  
pues tengo en él sepultura,  
después que palacio, y capa.

*OP* 745 (II, 499) vv. 1-4;  
141-8.

Este romance es una sátira a un borracho, al que tilda en el verso 3 de «filósofo vendimiado»,<sup>20</sup> el cual menciona de manera burlesca a la tercera Parca del mito en los versos 145-6 ya que, tal como explica Guerrero Salazar (2002: 110) «el gesto de “dar higas” es el que se hacía para mostrar a las personas infames o hacer desprecio de ellas». En la segunda estrofa de la selección, el borracho alega que, a pesar de su condición, él no hace ni influye mal a nadie, mientras que ella sí, por lo cual le pide que le deje con sus asuntos y ella siga con los suyos, que prefiere morir cuando le toque que buscarla por sí mismo en la batalla ya que a

él no le interesan ni los palacios ni la guerra.

A continuación nos vamos a centrar en el romance dedicado a la bajada a los infiernos de Orfeo. A pesar de que el poema por entero se centra en este hecho, se seleccionará una serie de fragmentos, suficientes para ilustrar la idea que se quiere transmitir, dada su excesiva extensión:

Para el análisis de este romance nos guiaremos por el comentario de Pomer Ponferrer (2010: 1233-4). En este ejemplo, claramente burlesco, se pueden observar tres ejes satíricos: en primer lugar, Orfeo baja a los infiernos cantando, pero no por el dolor que le causa la muerte de su esposa, sino de alegría por haber enviudado. En segundo lugar el poeta dice que el protagonista acierta al mirar hacia atrás a Eurídice, si lo hizo

<sup>20</sup> Aquí parece haber una alusión irónica a Diógenes, el desengañoso filósofo cínico que vivía en un barril.

voluntariamente, como indica el verso 32; pero si lo hizo por «yerro», acertó equivocándose. Finalmente, Orfeo es el extremo de la dicha por haber enviudado dos veces de la misma persona.

Orfeo por su mujer  
cuentan que bajó al Infierno;  
y por su mujer no pudo  
bajar a otra parte Orfeo.

Dicen que bajó cantando;  
y por sin duda lo tengo,  
pues, en tanto que iba viudo,  
cantaría de contento.

[...]

Al fin pudo con la voz  
persuadir los sordos reinos;  
aunque el darle a su mujer  
fue más castigo que premio.

[...]

Iba él delante guiando,  
al subir; porque es muy cierto  
que, al bajar, son las mujeres  
las que nos conducen, ciegos.

Volvió la cabeza el triste:  
si fue adrede, fue bien hecho;  
si acaso, pues la perdió,  
acertó esta vez por yerro.

[...]

Dichoso es cualquier casado  
que una vez queda soltero  
mas de una mujer dos veces,  
es ya de la dicha extremo.

*OP* 765 (III, 60) vv. 1-8; 17-20;  
25-32; 37-40

Aquí hay que aclarar que, en esta ocasión, al contrario que sucede con otros ejemplos, el objeto de burla de Quevedo no son los protagonistas y su desgracia sino que, simplemente, los utiliza como medio para atacar la institución del matrimonio desde un punto de vista ciertamente misógino. Quevedo aprovecha la única historia en la que la «pareja trágica» está casada, para hacer burla del matrimonio.

Como último apunte, se ha de observar que la sátira a las parejas de enamorados que se han tratado en este trabajo —Apolo y Dafne, Hero y Leandro, Orfeo y Eurídice— «tiene su origen en la burla del tópico de la muerte por amor, tema ya satirizado en la poesía trovadoresca y que alcanza a aquellos relatos mitológico-literarios en los que son los dos protagonistas quienes no quieren vivir sin su enamorado o enamorada» (Pomer Ponferrer 2010: 1235).

Vemos pues que, en esta ocasión, hemos localizado ejemplos de dos de los cuatro vértices modales en cuestión, creando una relación entre los elementos y deidades infernales y la leyenda de Orfeo bajando a los infiernos para rescatar a su amada Eurídice, los cuales podemos ilustrar en la tabla inserta a continuación:

<b>POESÍA AMOROSA GRAVE</b>	<b>POESÍA AMOROSA FESTIVA</b>
« <i>i De cuál feral, de cuál ...» (OP 455) «Si hija de mi amor...» (OP 460)</i>	[NO HAY EJEMPLOS]
<b>SÁTIRA GRAVE</b>	<b>SÁTIRA BURLESCA</b>
[NO HAY EJEMPLOS]	« <i>En el retrete del mosto...» (OP 745) «Orfeo por su mujer...» (OP 765)</i>

### **3.9 MITOS DE MENOR RELEVANCIA**

En este apartado vamos a tratar mitos que, o bien constan de una versión grave y una burlesca, aunque aparezca mencionado dentro de un romance que trate varios mitos; o por otro lado, mitos que se puedan ejemplificar únicamente dentro de una modalidad, pero conste algún ejemplo ajeno al corpus dedicado a Lisi.

Los mitos del corpus que cumplen alguna de estas características de manera, a nuestro parecer, suficientemente relevante son el mito de Hércules, que cumple la primera condición, y el de Tántalo, que cumple la segunda.

#### **3.9.1 HÉRCULES**

Según el mito de Hércules, este estaba destinado a hacer interminables tareas, hay muchas leyendas de sus innumerables hazañas, todas las cuales, o al menos una gran parte, son impuestas por Hera, celosa de que Zeus hubiese engendrado un hijo con Alcmena, por lo que intenta por todos los medios que Hércules asesine, lo juzguen y fenezca, así que el héroe tiene que salir ilesa de todos los impedimentos que la diosa le pone en el camino (Grimal 2001: 239-40).

Deyanira, por su parte, es la esposa de Hércules. Cuando Hércules bajó a los infiernos en busca de Cerbero, encontró el alma de la hermana de esta, quien le pidió que se casase con Deyanira. El matrimonio tuvo un hijo. Posteriormente ambos abandonaron la ciudad de Calidón. Fueron a Traquis y, cuando Hércules se enamoró de Yole, Deyanira,

movida por los celos y deseosa de hacer revivir su amor, tiñó una túnica con la droga que le había dado el centauro Neso, diciéndole que era un filtro amoroso, cuando en verdad era un veneno, y se la envió a Hércules. En el momento en que la túnica tocó la piel del héroe, una quemadura destrozó poco a poco su cuerpo y, no pudiendo resistir el dolor, se abrasó arrojándose al cráter del monte Eta (Oeta) (Grimal 2001: 135-6).

Si el cuerpo reluciente que en Oeta  
se desnudó, en ceniza desatado  
Hércules, y de celos fulminado  
(ansí lo quiso Amor), murió cometa,

le volviera a habitar aquella inquieta  
alma, que dejó el mundo descansado  
de monstros y portentos, y el osado  
brazo armaran la clava y la saeta,

sólo en mi corazón hallara fieras,  
que todos sus trabajos renovaran,  
leones y centauros y quimeras.

El *Non Plus Ultra* suyo restauraran  
sus dos columnas, si en tus dos esferas  
Lisi, el fin de las luces señalaran.

*OP* 452 (I, 646).

El yo lírico de este soneto amoroso dedicado a Lisi dice que si Hércules, que murió quemado en el monte Eta por culpa de una túnica envenenada —a causa de los celos de Deyanira—, resucitase, solo en el corazón del sujeto lírico encontraría suficientes «monstruos y portentos» (v. 7) como para renovar sus hazañas. Además vería restaurado el *Non Plus Ultra* de Hércules, que había quedado invalidado por el descubrimiento de América, si los ojos de Lisi «restaurasen» las columnas de Hércules, marcando los confines de la tierra.

A cerca del héroe, es probable que en el siglo XVI, como nos indica Parrón Salas (2002: 38), circulasen por la península dos versiones de Hércules. Una preserva, con mayor o menor proximidad, los rasgos prototípicos del héroe: inteligente, noble y fuerte con todos aquellos que le rodeaban. «La otra visión, la del antihéroe, es la que Calderón parece haber redondeado en *Fieras [afemina amor]*: el Hércules bruto, misógino, fanfarrón, desleal y soberbio. Incluso le negó el típico final trágico y redentor, pues pretendió darle muerte social con la nota de homosexualidad».

Esta última visión que apunta la estudiosa es de la que se sirve Quevedo al utilizar el mito Hércules en su creación burlesca n.º 682. Nuestro héroe aparece en fragmentos seleccionados que citaremos a continuación, localizados en *OP* 682 y *OP* 768.

En el fragmento de *OP* 768, hace referencia a la leyenda de Deyanira. Para el locutor burlesco, la raíz del envenenamiento se produce por haberla amado algún día, ya que si nunca hubiera estado casado con ella, no podría haber muerto de tal manera.

Fue Hércules cazador  
de vestigios y de gomias,  
viendo que sierpes y hidras  
no hay demonio que las coma.

[...]

Diole por huso una viga  
con quintales de mazorca,  
y enseñósele a bailar,  
a manera de peonza.

Era de ver al salvaje,  
hecho una Parca barbona,  
escupiendo las pajitas  
con la jeta melindrosa.

*OP 682 (II, 242-3) vv. 93-96;  
133-140.*

Hércules pudiera andarse  
con una camisa rota,  
y porque amó a Deyanira,  
murió en camisa sin honra.

*OP 768 (III, 73) vv. 105-8.*

### 3.9.2 TÁNTALO

Tántalo, hijo de Zeus y Pluto, era muy rico y amado por los dioses, que lo admitían en sus festines. Se había casado con la pléyade Dione, pero se le conocía también otra esposa, Eurasiana, hija del río-dios Pactolo. Tántalo es célebre por el castigo que hubo de sufrir en los Infiernos. Los mitólogos no se ponen de acuerdo con el motivo del castigo. Una de las versiones del castigo es que su suplicio consistía en hambre y sed eternas: sumergido de agua hasta el cuello, no podía beber porque el líquido retrocedía cada vez que él trataba de introducirlo en la boca; y una rama cargada de frutos pendía sobre su cabeza, pero si levantaba el brazo, la rama se levantaba a su vez bruscamente. La otra versión del castigo es que estaba en los Infiernos colocado bajo una enorme piedra siempre a punto de caer pero que se mantenía en eterno equilibrio (Grimal 2001: 491-2).

Tal y como apunta Val González (1996: 204-5), Tántalo es la simbolización del orgullo y la vanidad. Invitado a la mesa de los dioses, quiere igualarse a estos olvidando que es mortal. No repara en agasajar a los dioses con su hijo cocinado como plato principal, patrocinando un banquete caníbal. Con esta acción pretende abolir las desigualdades entre mortales e inmortales en un claro intento de perversión de los valores sociales normales. Tántalo es un ser avariento que aspira a la inmortalización. Se ha de notar, sin embargo, que Quevedo no alude a este componente moral, sino que, en los

ejemplos localizados, se ciñe al aspecto formal, es decir, establece una analogía entre los sufrimientos del sujeto lírico y los de Tántalo, sin referirse a la diversidad de sus causas.

Los dos sonetos que vamos a tratar en lo respectivo a este mito se enmarcan dentro de la modalidad amorosa grave. El primero de ellos, ya mencionado varias veces anteriormente, *OP* 449 (I, 645), pertenece al ciclo de poemas dedicados a Lisi. En esta ocasión se cree conveniente reproducir de nuevo el soneto, ya que hemos de estudiar el uso de la evolución en grado de castigo de los mitos que aquí se mencionan guiados por Beltrán (1986: 121-2):

En crespa tempestad del oro undoso,  
nada golfos de luz ardiente y pura  
mi corazón, sediento de hermosura,  
si el cabello deslazas generoso.

Leandro, en mar de fuego proceloso,  
su amor ostenta, su vivir apura;  
ícaro, en senda de oro mal segura,  
arde sus alas por morir glorioso.

Con pretensión de fénix, encendidas  
sus esperanzas, que difuntas lloro,  
intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico y pobre, en el tesoro,  
el castigo y la hambre imita a Midas,  
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

*OP* 449 (I, 645).

El poeta compara, en un primer lugar, su corazón con Leandro y con Ícaro, poniéndolo «en analogía con los mitos de castigo por ambición», vemos los dos extremos en estos dos mitos, ya que uno murió ahogado y el otro abrasado. El yo lírico busca una relación adecuada y, siempre proyectando el cabello en agua, fuego y oro, compara su corazón a Midas en el verso 13. Debemos observar que «aumentan los vínculos y que el soneto avanza tanteando hacia la punición continuada por un deseo insatisfecho». El sujeto poético no se conforma

con el castigo que sufrió Midas —del cual hablaremos en el siguiente apartado—, porque fue perdonado por Dionisio. Al buscar un castigo imperdonable se topa con el ejemplo de Tántalo. El castigo del yo lírico se identifica con el máximo grado posible: «la perpetua insatisfacción a la vista del objeto». Vemos pues que la utilización de este mito se debe al castigo que sufre Tántalo. Para el yo lírico ver a Lisi y no poder tenerla entre sus brazos es una tortura semejante a la primera versión del castigo de Tántalo, está rodeado de agua pero no puede beber, el agua le rehúye: «en fugitiva fuente» (v. 14) y es para él tan preciada como el oro para Midas.

El segundo soneto, *OP* 294 (I, 488), que recordemos también se enmarca dentro de esta modalidad, igualmente se centra en la primera versión del castigo de Tántalo, pero esta vez sintiéndose aún más desgraciado que el personaje mítico: «Dichoso puedes, Tántalo, llamarte» (v.1) ya que, al menos él puede ver y tocar lo que anhela, pero el yo

lírico ni con eso puede consolarse: «yo, ausente, venzo en penas al infierno; / pues tú tocas y ves la prenda amada; / yo, ardiendo, ni la toco ni la miro» (vv. 12-4).

### 3.10 OTROS MITOS ALUDIDOS

En este apartado trataremos el resto de los mitos encontrados en nuestro análisis del ciclo constituido por los *Poemas a Lisi*, los cuales carecen de información bibliográfica útil para el propósito del trabajo y, hasta dónde hemos podido averiguar, de aparición relevante en ninguna de las otras modalidades que tratamos. Como se puede observar, el apartado 3.10.3 abordará tres mitos que no guardan en principio relación entre sí; el motivo de esta agrupación se debe a que la mención de las tres se da en un mismo y único soneto, por lo que los analizaremos al mismo tiempo.

#### 3.10.1 MIDAS

Sileno, extraviado, se había dormido lejos del cortejo de Dioniso, en las montañas de Frigia. Unos campesinos lo encontraron y al no reconocerlo, lo condujeron, encadenado, a su rey. Midas, se dio cuenta enseguida, de la personalidad del prisionero. Lo liberó y adoró y partió con él para reintegrarlo al séquito de Dionisio. Este le dio las gracias al rey y para compensarle le ofreció realizar el deseo que formulase. Midas pidió que todo lo que tocase se convirtiera en oro y así se hizo. Todo fue bien hasta que llegó la hora de la comida. Cuando Midas quiso llevarse a la boca comida o bebida esta se convertía en oro. Muerto de hambre y sed suplicó a Dioniso que le retirase el pernicioso don. El Dios le escuchó y le dijo que se lavase las manos y la cara en la fuente del Pactolo. Midas quedó libre del don; pero las aguas del Pactolo se llenaron de pajuelas de oro (Grimal 2001: 356-7).

En el caso de este mito encontramos tres sonetos que se refieren a él en el conjunto poemario de Lisi. En el primero de ellos, *OP* 443 (I, 639-40), el uso, en lo relativo al mito, se centra en el elemento: el oro. La referencia la encontramos en los dos primeros versos del primer cuarteto: «Crespas hebras, sin ley desenlazadas, / que un tiempo tuvo entre las manos Midas». Encontramos pues un símil muy claro entre los cabellos de la amada y el oro, en el que se convertía todo aquello que tocaba el rey Midas gracias al deseo que le concedió Dionisio.

El segundo soneto a tratar, *OP* 501 (I, 676), también se sirve del elemento del mito, al igual que el primero. Las referencias al elemento mítico se ven, al igual que en el anterior soneto en los dos primeros versos del primer cuarteto: «Rizas en ondas ricas del rey Midas, / Lisi, el tacto precioso, cuanto avaro», al principio del segundo cuarteto:

«Minas ardientes»<sup>21</sup> (v. 5) y en el primer terceto: «la melena rica y victoriosa» (v. 11). Queda patente que, en estos dos sonetos, el elemento que se compara con el material dorado es la cabellera de Lisi, la cual refleja toda su belleza, de modo que la alusión a Midas es básicamente formal.

El tercer soneto es *OP 499* (I, 645), ya citado por completo al hablar de Júpiter y de Tántalo. Como ya se ha mencionado al hablar de la gradación en el uso de los mitos dependiendo el castigo legendario, aquí, al contrario que en *OP 443* y *541*, no trata del elemento áureo, sino de la moraleja del mito, el castigo sufrido por el rey Midas, ya que, dado su don, toda la comida y bebida que necesitaba ingerir se convertía en el material precioso y por tanto, dejaba de ser comestible: «el castigo y el hambre imita a Midas» (v. 13).

### 3.10.2 PIGMALIÓN

Pigmalión era el rey de Chipre que se enamoró de una estatua de marfil que representaba a una mujer. A veces se ha dicho que la esculpió él mismo. A impulsos de su pasión, pidió a Afrodita que le concediese una esposa que se pareciese a la estatua. Cuando volvió a su hogar vio que ella estaba viva. Casó con ella y tuvieron una hija. (Grimal 2001: 429)<sup>22</sup>

Un famoso escultor, lisis esquiva,  
En una piedra te ha imitado viva,  
Y ha puesto más cuidado en retratarle  
Que la naturaleza en figurarte;

Pues si no te dio blancura y pecho helado,  
Él mismo te ha dado.  
Bellísima en el mundo te hizo ella,  
Y él no te ha repetido menos bella.

Mas ella, que te quiso hacer piadosa,  
De materia tan blanda y tan suave  
Te labró, que no sabe

Del jazmín distinguirte, y de la rosa.  
Y él, que vuelta te advierte en piedra ingrata,  
De lo que tú te hiciste te retrata.

*OP 507* (I, 678-9).

<sup>21</sup> Las minas son la procedencia del oro.

<sup>22</sup> Según Rodríguez (2010: 33-4), «La génesis de este mito se basa en que la mujer es creada o formada a partir del varón, es decir, es inferior a él y carece de voz propia. El varón mayor en edad que la mujer y supuestamente más culto la educa y, por tanto, la modela según los cánones históricamente establecidos». Esta lectura (que se basa más en la obra dramática de Bernard Shaw que en el mito original) no deja de ser un tanto simplista, ya que, para empezar, el mito no habla de la mujer en general, sino de una en concreto, ni se basa en ninguna diferencia de edad, ni aquella es creada a partir del varón (esto corresponde a la Eva bíblica), ni carece de voz propia. Más bien el mito se encuadra en la antiquísima dialéctica entre la realidad y el deseo, en intersección con la no menos clásica de lo natural y lo artificial, a lo que se añade el problema platónico del origen de la belleza.

En este soneto a Lisi, el yo lírico le da la vuelta al mito ya que, en lugar de convertir la piedra en carne, como sucede en el mito, es al revés. Esta imagen es un reflejo del frío y pétreo corazón de Lisi al no quererle.

### 3.10.3 PROCNE, PALAS Y FLORA

Procne, era hija de Pandión, rey de Atenas y hermana de Filomela. La versión comúnmente adoptada por los poetas es que Filomela era la esposa de Tereo (hijo de Ares). Estos tuvieron un hijo, Itis. Pero Tereo se enamoró de su cuñada Procne, así que la violó y le cortó la lengua para que no pudiese contárselo a su hermana, pero esta se las ingenió para hacerlo por medio de bordados en tela. Entonces Filomela decidió vengarse, para lo cual inmoló a su propio hijo, lo cocinó y se lo dio a Tereo como cena. Cuando este se enteró, se fue en busca de las dos hermanas para quitarles la vida. Estas, para salvarse, pidieron ayuda a los dioses los cuales las convirtieron en aves: Procne se transformó en golondrina y Filomela en ruiseñor. Tereo por su parte fue castigado convirtiéndose en abubilla. La otra versión les cambia la identidad a las hermanas en lo referido a su vida y sus respectivas transformaciones (Grimal 2001: 202).

En cuanto a Atenea (Palas), según la leyenda Metis iba a dar a luz, pero Zeus fue advertido de que si tenía una hija, esta tendría a su vez un hijo que le arrebataría el trono. Por ello, en cuanto nació la niña, Zeus mandó a Hefesto que le partiese la cabeza en dos con un hacha. De la cabeza salió una joven completamente armada: era Atenea. Diosa guerrera, armada con lanza y coraza, desempeñó un amplio y gran papel en varias tareas y hazañas: ayudó en la derrota a los Gigantes, ayudó a Ulises a volver a Ítaca, preside las artes y la literatura, con frecuencia era elegida como protectora y patrona de las ciudades. Los atributos de Atenea eran la lanza, el casco y la égida;<sup>23</sup> en su escudo fijó la cabeza de la Gorgona, que le había dado Perseo y que tenía la virtud de convertir en piedra a quien la mirara (Grimal 2001: 59-61).

Con el nombre de Flora, Ovidio ha relacionado un mito helénico, suponiendo que Flora era una ninfa griega llamada Cloris. Vagando por los campos, un día de primavera la vio Céfiro, el dios del viento, quien se enamoró de ella y la raptó, aunque después se celebró el matrimonio. En recompensa, y por el amor que le inspiraba, le concedió el don

---

<sup>23</sup> Se trata de la piel de la cabra Amaltea, adornada con la cabeza de Medusa, que es atributo con que se representa a Zeus y Atenea.

de reinar sobre las flores, no solo las de los jardines, sino también las de los campos. La miel es considerada como uno de los regalos de que hizo objeto a los hombres, así como las semillas de las innumerables clases de flores (Grimal 2001: 204).

Una vez contextualizados los tres personajes míticos que conforman este apartado, vamos a enmarcarlos dentro del soneto en cuestión dedicado a Lisi:

Ya tituló al verano ronca señá;  
vuela la grulla en letra, y con las alas  
escribe el viento y, en parleras galas,  
Progne cantora su dolor desdeña.

Semblante azul y alegre el cielo enseña,  
limpio de nubes y impresiones malas;  
y si a estruendo marcial despierta Palas,  
Flora convida al sueño en blanda greña.

La sed aumenta el sol, creciendo el día;  
de la cárcel del yelo desatado,  
templa el arroyo el ruido en armonía.

Yo solo, ¡oh Lisi!, a pena destinado,  
y en encendido invierno l'alma mía,  
ardo en la nieve y yérome abrasado.

*OP* 466 (I, 653-4)

La primera referencia mitológica habla de la liberación de Procne (Progne), la cual había sido violada y su lengua mutilada que ahora, transformada en golondrina, puede moverse libremente y cantar lo que le plazca. Esos cantos, nos indica el sujeto poético, la liberan del dolor por la vejación sufrida a causa de su cuñado Tereo.<sup>24</sup>

La mención a Palas (Atenea), se explica por su contraste con Flora. Ambas se relacionan con la primavera, porque esta era a la vez la estación del renacimiento vegetal y del reinicio de las actividades bélicas (*cf.*

Montaner 2011: 884-885). Palas representa el espíritu guerrero y de la justicia, el semblante serio y de corazón negado a amar, pues se mantuvo siempre virgen. En contraste con Palas encontramos a Flora, la representación de la dulzura, las flores y la tierra fértil. Flora calma a Palas, es decir, la belleza de Lisi mitiga lo pétreo de su corazón —recuérdese que en *OP* 455 la ha comparado con las furias—.

#### 4. CONCLUSIONES

El trabajo plantea el análisis de un corpus mitológico cerrado que trata los mitos relacionados con las figuras de Júpiter, las sirenas, Ícaro y Faetón, Apolo y Dafne, el ave fénix, Hero y Leandro, Orfeo —en relación con diversas deidades infernales—, Eros,

<sup>24</sup> Aunque Quevedo no utiliza el mito en clave burlesca, esta modalidad fue adoptada por otros poetas del período, *vid.* Martín Rodríguez (2004) y *cf.* Frajedas (2011).

Hércules, Tántalo, Midas, Pigmalión, Procne, Palas y Flora. La selección de esta recapitulación de mitos tiene un punto de partida en común, la aparición de todos ellos en el ciclo de poemas dedicados a Lisi recogidos en la edición de Walters (1988); para analizarlos se ha adoptado una tipología basada en la combinación de dos pares de rasgos (grave / jocoso, amoroso / satírico) que da lugar a cuatro modalidades: la amorosa grave, la amorosa festiva, la satírica grave y la satírico-burlesca.

A la hora de distribuir el trabajo, los mitos han sido tratados en un orden de potencial expresivo descendente. Los ocho primeros o bien se pueden encontrar enmarcados dentro de los cuatro o, al menos, tres vértices modales, o bien sus leyendas tienen una moraleja muy sencilla de extraer y reformular burlescamente. Hércules y Tántalo, por su parte, principalmente centran su potencial dentro del marco que hemos denominado amoroso grave, sobre todo el uso del castigo de Tántalo, el cual es usado para expresar el sufrimiento de contemplar y no poder alcanzar al ser amado. Los otros mitos poseen menor relevancia, pero, a pesar de esto, de ellos se obtienen recursos suficientes para servir de ejemplo dentro de la poesía amorosa grave.

Centrándonos en los cuatro modos o vértices, como aquí se han designado, genéricamente, el tratamiento del mito es el siguiente: en el caso de la poesía amorosa grave, la utilización del mito es fiel a la leyenda mitológica. En la mayoría de los casos se centra en el transcurrir del mito o la moraleja del mismo. En el modo amoroso festivo, salvo excepciones, se recurre al mito del mismo modo, aunque introduciendo humanizaciones de los dioses o elementos jocosos, pero siempre con una intención amorosa y cierta contención en el componente cómico. La modalidad burlesca, en la mayor parte de los casos, se basa en una completa degradación de los personajes y situaciones míticas —acentuando lo grotesco y recurriendo incluso a la animalización y cosificación—, y tiene un ingrediente misógino claro, ya que en todos los casos hay una crítica, a la mujer caracterizada en el mejor de los casos como venal. Por último, los ejemplos satírico graves vemos que se centran en la crítica a la nueva Corte en la cual predomina el nuevo grupo social de la burguesía que con su dinero y favoritismos, se considera que contamina el modelo teocéntrico y aristocrático predominante hasta ese momento.

Si profundizamos en el tratamiento, considerando uno a uno los mitos, vemos que en la figura mitológica de Júpiter, tanto en la modalidad amorosa grave como en la burlesca, se tratan las transformaciones de este para conseguir los favores de Dánae y

Europa. Cuando el locutor es burlesco, deja de seguir fielmente las leyendas míticas y caracteriza al dios como un borracho cuyos disfraces no engañan a nadie, pero, como, al ser el dios soberano, tiene mucho que ofrecer, las mujeres ceden a sus peticiones, buscando favores a cambio. En el caso de la modalidad amorosa festiva y satírica grave, el sujeto poético toma la figura de Júpiter como soberano, aquel con poder para decidir sobre el destino de los dioses y los mortales.

En lo respectivo a las sirenas, Quevedo se sirve de la caracterización de la voz. En las modalidades amorosas toma una actitud amable de la misma, con matices más o menos jocoseros. En el caso del locutor burlesco la caracterización de la voz se considera detestable, en relación con la mujer buscona que confunde los sentidos de los hombres para engatusarlos. En la modalidad satírico grave, por su parte, la voz sigue siendo el elemento del mito seleccionado, pero esta vez no está asociado a las mujeres sino que, como ya hemos mencionado, se sirve de ella para criticar los falaces atractivos de la Corte.

Los personajes míticos de Ícaro y Faetón responden a una leyenda muy similar dadas las condiciones de su funesto final. Para las modalidades amorosas, el poeta, se sirve del personaje de Ícaro, quien muere calcinado al acercarse demasiado al Sol orgulloso de poder volar, un don digno de dioses e impropio de los mortales. El astro rey, en estas modalidades se corresponde con la amada. En lo relativo a las modalidades satíricas, se sirve del mito de Faetón, ya que lo que se selecciona del mismo es la arrogancia del protagonista, al querer demostrar su alto linaje, lo cual le acaba costando caro.

Los dos mitos siguientes, Apolo y Dafne y el ave fénix, carecen de ejemplos propios de la modalidad satírico grave, lo cual puede deberse a que la moraleja y posibles elementos éticos no pueden ser usados para hacer una crítica al contexto social de Quevedo de una manera tan sencilla y clara para el lector como, por el contrario, sucede en los mitos anteriores:

La fábula de Apolo y Dafne, en las modalidades festiva y burlesca, tiene su epicentro referencial en la persecución. En el caso de la festiva, el poeta se compadece de Apolo, humanizándolo, dando, por tanto, una visión amable del mito. Los ejemplos de la modalidad burlesca, por el contrario, caracterizan a los protagonistas como personajes propios de los bajos fondos: Apolo es un pobretón, mentiroso y cuadrillero, mientras que Dafne es una mujer venal a la cual solo le interesa aquel que tenga algo que ofrecerle. El

vértice amoroso grave, aunque se fija en la persecución, hace que el sujeto lírico se ponga en la piel de Apolo pero superándolo en su desgracia, ya que si Apolo sufrió por Dafne, él, cuya amada es el doble de hermosa que la ninfa, aún sufre el doble. Se trata de un mecanismo de sobrepujamiento, típico de la estética barroca.

Por otra parte, el fénix, uno de los animales míticos por excelencia, también es un referente para el poeta. En el vértice amoroso grave, el foco apunta al hecho del renacer de sus propias cenizas, comparándolo, en la mayoría de los casos, con el corazón del yo lírico y respondiendo a la idea, tan propia del sujeto amoroso quevediano: *polvo serán, mas polvo enamorado*. Las modalidades festiva y burlesca, por su parte, se centran en la incredulidad del mito: en la primera, el sujeto poético desea que en verdad exista al menos un ejemplar tan único, identificando al ave con una mujer que se guíe por el corazón y no por los bienes materiales de su pretendiente. En la burlesca, por su parte, el poeta se dirige a la supuesta ave, acusándola de farsante y mentirosa y alegando que un ave de corral vale más que ella, ya que esta última al menos puede servir de alimento.

El mito de Eros también aparece en tres de las cuatro modalidades, pero con la excepción de que la tercera de ellas se corresponde con el modo grave, no de la amorosa festiva, y podría caracterizarse como hibridación de las dos modalidades graves, la amorosa y la satírica. El resultado de esa hibridación es una excepción temática en el caso de la sátira grave, puesto que esta vez no trata el tema cortesano, sino del amoroso —recordemos que la procedencia de estos sonetos es, de forma excepcional, de la selección de los *Poemas a Lisi*, de donde proceden todos aquellos de modalidad amorosa grave—, aunque desde la perspectiva censora propia de la sátira.

La mención al Amor, en su modalidad burlesca, tiene mucho que ver con el ave fénix, ya que a ambos intenta desmitificarlos. En este caso, se burla del dios y, por extensión, del sentimiento amoroso que, para este tipo de locutor, no existe, ya que las mujeres se guían por los bienes materiales y la posición social, así que no hay cabida para ese sentimiento puro. En el vértice amoroso grave, el soneto que se dirige expresamente al dios, se centra en la súplica, y en los que hemos considerado satírico graves, lo que encontramos son increpaciones por haber hecho oídos sordos a esas súplicas, es decir, el yo lírico denigra al dios, movido por el rencor.

Los cuatro mitos siguientes únicamente constan de ejemplos amorosos graves y satírico-burlescos. La gravedad de estos mitos, hace que resulte complicado utilizarlos

dentro de un ámbito amoroso jocoso, mientras que, la modalidad amorosa grave únicamente tiene que ajustarse a la leyenda mítica, construyéndose la burlesca, invirtiendo paródicamente el tema, acción que resulta muy simple, sobre todo en los dos casos a comentar, de Hero y Leandro y Orfeo y Eurídice, dada su condición de parejas de enamorados:

En el caso Hero y Leandro, el elemento en el que Quevedo se centra para sus construcciones poéticas es la travesía en la que muere Leandro, como consecuencia de lo cual se suicida Hero. En los ejemplos pertenecientes a la modalidad amorosa grave, se trata con las mismas intenciones y final, lleno de congoja, que en el mito en cuestión. Por su parte, el sujeto poético del ejemplo burlesco se ríe del pobre desgraciado, ya que arriesga la vida para ver a una mujer que no merece en absoluto la pena. La definitiva vuelta de tuerca que Quevedo le da al mito —al igual que sucede con Orfeo, aunque en este último de manera aún más clara— es que, a mitad de travesía, Leandro se arrepiente y quiere regresar a la orilla, pero la tempestad se lo impide y muere en el intento.

En lo respectivo a las deidades infernales, que representan la muerte, junto a Orfeo y Eurídice, vemos que, el sujeto poético en el caso amoroso trata con respeto a estas figuras, llegando a comparar la crueldad de las mismas con la de su amada. En la modalidad burlesca se aprecia, por un lado, una burla a la Parca, entendida como representante de la muerte, por parte de un filósofo borracho —inspirado en el cínico Diógenes— y, por otro lado, en relación con Orfeo, una burla a Eurídice, explicando que, si Orfeo bajó a los infiernos no fue para revivir a su mujer, sino para poder ser el doble de dichoso enviudando dos veces de la misma esposa, realizando así una crítica descarnada a la institución del matrimonio. Recordemos que para el locutor burlesco quevediano las mujeres son el mal del hombre.

El tratamiento del mito de Hércules difiere un poco de la sistematización que se ha ido siguiendo hasta ahora. Por un lado, no encontramos ningún poema burlesco enteramente dedicado a él, únicamente fragmentos en los que el yo poético o bien le recrimina el hecho de que, si no se hubiese casado con Deyanira no estaría muerto, o en el otro ejemplo trata al héroe desde la perspectiva de un antihéroe al cual tilda de homosexual, según la versión de Calderón. En la modalidad amorosa grave encontramos que el yo lírico se dirige a este difunto héroe, con la mención al monte Eta, alegándole que, si resucitase, encontraría argumentos suficientes para volver a las andadas simplemente con los monstruos que alberga en el corazón del sujeto poético y que,

además, en los ojos de Lisi encontraría razones suficientes para restablecer el *Non Plus Ultra*, que señala los confines del mundo.

Tántalo, por su parte, únicamente aparece mencionado en la modalidad amorosa grave y, en los dos ejemplos obtenidos, el elemento que utiliza el sujeto poético es el castigo que le imponen los dioses por su altanería. En una de las ocasiones el yo lírico se compara con él, alegando que también puede ver lo que más anhela, pero nunca alcanzarlo, al igual que sucede en el mito, y en el segundo, el sujeto lírico aún se siente más desdichado, ya que, al menos Tántalo puede ver el agua, aunque no pueda beberla, pero él no puede ni siquiera ver a su amada, que se corresponde con aquello que más anhela en el mundo.

De los cinco últimos mitos aquí tratados, todos ellos únicamente en la modalidad amorosa grave, el único que adquiere algo de dinamismo y, por tanto, potencial expresivo real, es el referido al rey Midas. La utilización de su mito, en dos de los tres ejemplos se centra en el elemento del oro; por tanto la figura del rey tiene solo una relevancia secundaria en ellos, de nuevo en relación con la técnica de sobrepujamiento. En el último ejemplo, en cambio, lo que el sujeto lírico toma del mito es la moraleja, el castigo que sufre el rey debido a la vanidad de su deseo.

En lo que se refiere al mito de Pigmalión, encontramos que el potencial aquí se encuentra en el hecho de que el yo poético le da la vuelta a la fábula. En la historia real es la piedra la que se convierte en mujer; pero, para el sujeto lírico, Lisi, una mujer de carne y hueso, debido a su frío y pétreo corazón al negarse a amarle, se asemeja más a una estatua marmórea que a un ser vivo que siente y padece.

Las leyendas de Procne, Palas y Flora se engloban dentro de un mismo ejemplo de la modalidad amorosa grave. De la leyenda de Procne, el poeta utiliza el momento posterior a la transformación en ave, identificando al sujeto lírico con ella, ya que se dedica a cantar las penurias que sufrió, al igual que este se dedica a plasmarlas en poemas. Las personalidades de Palas y Flora son utilizadas para definir el carácter y la belleza de su amada. El carácter de Lisi es como el de Palas, una mujer fría y destinada a no amar, igual que Palas, cuyo destino era mantenerse virgen para siempre. Flora es la representación de su belleza, la cual aplaca la ira y el carácter frío y bélico de Palas.

En resumen, vemos que en el corpus quevediano analizado predominan ejemplos de la poesía amorosa grave y la sátira burlesca. Esto se debe a un doble motivo. Por un

lado, ambas modalidades son las más frecuentes en la producción de Quevedo, de modo que la probabilidad de encontrar poemas pertenecientes a esas dos categorías es mucho mayor. Por otro, hay mitos que, por su constitución, se prestan más a su tratamiento conforme a unas modalidades que a otras. Además, como hemos visto, la sátira grave de Quevedo se centra en la crítica a la Corte y resulta muy complicado elaborar la mayoría de los mitos citados en la selección de este corpus de modo que encajen con la intención de esta modalidad. Finalmente, en progresión ascendente de aparición, la modalidad festiva consta de una mayor dificultad de adaptación que las restantes, ya que ha de componerse de manera que la temática sea amorosa, pero el estilo contenga ingredientes jocosos, aunque sin exceso. Vemos pues que esta comparación en rectángulo puede ser considerada desde una perspectiva sistemática y, en el caso de no darse esa distribución ideal, ello puede atribuirse a la complejidad —a la hora de reelaborar el mito y de utilizar la moraleja en diversos contextos— que conlleva para la creación del poeta, y por ende para la comprensión del lector, debido a la constitución de los mismos.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo: Un comentario», *Revista de literatura*, vol 46, n.º 92 (1984), pp. 57-72.

BELTRÁN, Vicente, «Góngora y Quevedo: de las manzanas de Tántalo a la “fugitiva fuente de oro”», en *Manojuelo de estudios literarios ofrecidos a José Manuel Blecua Teijeiro por los profesores de enseñanza Media*, coord. por Milagros Rodríguez Cáceres, Felipe B. Pedraza Jiménez, Pedro Provencio Chumillas, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, 1986, pp. 119-126.

CABAÑAS MARTÍNEZ, María Jesus, «El mito de Apolo y Dafne: diferencias de tratamiento en Garcilaso y Quevedo a través de dos sonetos» en *La maravilla escrita: Antonio de Torquemada y el Siglo de Oro*, coord. Juan José Alonso Perandones, Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado Cabado, León, Universidad de León, 2005, pp. 213-226.

CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores, «Apolo y Dafne en sonetos del Siglo de Oro», *Studi Ispanici*, vol. 35 (2010), pp. 77-94.

FASQUEL, Samuel, «Quevedo y las travesuras del mito», *Lectura y signo: revista de literatura*, vol. 5, n.º 1 (2010), pp. 129-150. Accesible en línea en <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3325801.pdf>> [10/10/2014].

FRADEJAS LEBRERO, José, «Algunas versiones de “Progne y Filomena”», *Revista de filología española*, vol. 91, n.º 1 (2011), pp. 43-64. Accesible en línea en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3705229&orden=353729&info=link>> [20/10/2014]

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2001.

GUERRERO SALAZAR, Susana, *La parodia Quevediana de los mitos. Mecanismos Léxicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.

LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, «Posibles ecos de Luciano en Quevedo: La burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, vol. 20 (2002), pp. 197-212. Accesible en línea en

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=304866&orden=1&info=link>>  
[14/10/2014].

MALDONADO ARAQUE, Francisco Javier, «Apolo y Dafne en los sonetos de Quevedo: el antímito y su lógica productiva», *Florentia Iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, vol. 21 (2010), pp. 215-226.

MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María, «Una versión burlesca del mito de Progne y Filomela en el siglo XVIII. La intervención de Diego Blanco Carrillo en la Academia de San Cayetano de Salamanca», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, vol. 3 (2004), pp. 243-203.

MONTANER, Alberto (ed.), *Cantar de mio Cid*, con un ensayo de F. Rico, Madrid, Real Academia Española; Barcelona, Galaxia Gutenberg (Biblioteca Clásica, 1), 2011.

MONTANER, Alberto y TAUSIET, María, «”Ojos ayrrados”: poética y retórica de la brujería», en *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del renacimiento*, coord. Por Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 255-324.

MORALES RAYA, Remedios, «Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro», *Edad de Oro*, vol. 13 (1994), pp. 103-112.

PARRÓN SALAS, Carmen, «Descodificación y contextualización: la semiótica y sus posibilidades metodológicas para un caso de estudio (Hércules en el Siglo de Oro)», *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, vol. 2 (2002), pp. 35-42. Accesible en línea <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3144476.pdf>> [22/10/2014].

POMER MONFERRER, Luis, «Las parejas trágicas de la mitología grecolatina en la poesía del Siglo de Oro español», *DVLCES CAMENAE. Poética y Poesía Latinas*, coord. por Jesús Luque Moreno, María Dolores Rincón González, Isabel Velázquez, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 1231-1242. Accesible en línea <<http://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/560754.pdf>> [15/10/2014].

QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

—, *Poems to Lisi / Francisco de Quevedo*, edited and arranged by Walters, D. Gareth, Exeter, University of Exeter, 1988.

—, *Un heráclito cristiano, canta sola a Lisi y otros poemas*, edición y estudio preliminar de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica (Biblioteca clásica), 1998.

RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Carmen, «El mito de Pigmalión en textos literarios y fílmicos», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 741 (2010), pp. 33-42. Accesible en línea en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3168235&orden=243868&info=link>> [17/10/2014].

SEPÚLVEDA, Jesús, «Erotismo y mitología en la poesía satírico burlesca de Quevedo» en *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 37-53.

SMITH, Paul Julian, «Quevedo and the Sirens», *Journal of Hispanic Philology*, vol. IX (1984), pp. 31-41.

VAL GONZÁLEZ, Felipe, «Los condenados más famosos de la mitología griega: las Danaides, Ticio, Ixión, Tántalo, Sísifo y Prometeo: del mito a la literatura, a la música y a las artes visuales», *Notas y estudios filológicos*, vol. 11 (1996), pp. 179-248.

ZAPATA, Almudena, «Progne y Filomena: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega», *Estudios clásicos*, vol. 29, n.<sup>o</sup> 92 (1987), pp. 23-58. Accesible en línea en <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6888&orden=148656&info=link>> [20/10/2014].

---

#### FUENTES ACCESIBLES EN INTERNET:

FUNDACIÓN QUEVEDO, accesible en línea en <[www.franciscodequevedo.org](http://www.franciscodequevedo.org)> [10/11/2014]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [16/11/2014]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua* (22<sup>a</sup> ed.) [en línea].  
<<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>> [18/11/2014]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de Autoridades* (DA) [en línea].  
<<http://web.frl.es/DA.html>> [18/11/2014]