

Sobre la decepción amorosa (sentimientos y poesía barroca colonial andina)

Enrique Ballón Aguirre
Arizona State University

A la amistad de José Luis Rivarola

Hacer justicia a los textos del pasado, poder darles un sentido, permite también apreciar lo que nos separa de ellos [...] Las performances semióticas se despliegan en el tiempo de la tradición, forma de temporalidad propia de los objetos culturales que no se confunde ni con el tiempo físico ni con el tiempo de la historia [...] Ese tiempo tradicional no obedece a las medidas del tiempo histórico: no es ni regular ni conexo ni determinista; él deja abiertas las retrospecciones, las anticipaciones, pone en contacto a los contemporáneos y sus ancestros, los cercanos y los extraños. La hermenéutica y la filología, en conjunto, nos permitirán aproximarnos a ese tiempo interno del mundo semiótico.

F. Rastier*

Una necesidad proverbial en el tratamiento analítico de las composiciones atribuidas a la pluma del poeta y dramaturgo peruano Juan del Valle y Caviedes (1645-1698) o *corpus* caviedano de referencia general, es la exfoliación y ordenamiento temático de esos poemas. Ya en una oportunidad anterior he advertido sobre las penosas consecuencias que acarrea su clasificación inductiva en ringlas arbitrarias, asignadas por el talante de cada editor;¹ de ahí que en esta ocasión me haya propuesto formular una hipótesis de organización

* F. Rastier (2001: 191 y 283).

¹ Cf. E. Ballón Aguirre (2001c).

razonada, a partir tanto del estudio temático intratextual de un *corpus* de trabajo constituido por un conjunto de poemas tomados del *corpus* caviedano de referencia general, como de la correlación intertextual coherente y regulada de dichas composiciones.

Con ese fin he elegido un tema particularmente relevante en los textos líricos caviedanos, la *poetización de los sentimientos*. A primera vista, la temática de los sentimientos define no la temprana poética barroca de la segunda mitad del siglo XVII sino más bien, y por entero, la “nebulosa romanticista” según la conocida evocación de M. Le Bris (1981: 82). Pues bien, como me será dable mostrar, es precisamente la *poetización de los sentimientos* en los versos caviedanos dedicados al mito de Apolo y Dafne, la temática que no sólo revela su “originalidad” frente a un tópico caracterizado por su continuada reescritura –sin solución hasta hoy– en el arte occidental (al punto tal que sus variaciones constituyen, en calidad de parangón, nada menos que el hilo articulador de la mítica sánscrita y grecolatina con la evolución del arte occidental a partir de la temprana edad media) sino, más directa e inmediatamente, el aprovechamiento temático de los sentimientos por la lírica andina desde el siglo XIX hasta la actualidad.

De todo ello resulta, entonces, que el rastreo intratextual del *corpus* de trabajo a constituir en este estudio posibilita sugerir las líneas directrices para un ordenamiento temático de los poemas caviedanos y, a la vez, justificar la exploración de la poética de los *sentimientos* en la literatura colonial andina. Tal es el doble propósito que sirven de guía a los apartados que siguen.

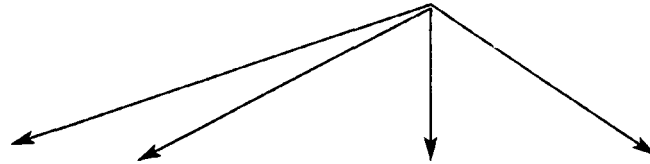
Organización textual y contextual del corpus

Al poner manos a la obra en este proyecto y tratar de abordar con cierta pertinencia las vías textuales y discursivas de acceso al *corpus* de trabajo,² he ideado un esquema simple y ciertamente hipotético capaz de integrar los *modos de generación* de los textos que integran dicho *corpus* de trabajo. Los componentes semántico-interpretativos de este diagrama son los siguientes:

² Cf. E. Ballón Aguirre (1987).

MODO MIMÉTICO

Perspectiva mimética: efectos de sentido e impresión referencial y cultural general: étnica, filológica, histórica, política, religiosa, biográfica, psicológica, filosófica, estética, etc.



MODO GENÉTICO

Perspectiva genética

PRE-TEXTOS →
(tradición textual)

ANTE-TEXTOS →
(manuscritos,
ediciones, etc.)

**CORPUS
DE
TRABAJO**
(*texto tutor* y
textos colacio-
nados)

→ POS-TEXTOS
(textos subsecuen-
temente generados)

Perspectiva hermenéutica: enunciados, niveles discursivos (dialectal, sociolectal e idiolectal) y sentidos como recorridos entre atractores o comportamientos semánticos estabilizados.

MODO HERMENÉUTICO

Una vez dispuesto el diagrama que guiará el estudio que sigue, preguntémonos ante todo ¿qué se entiende por *texto* en tanto elemento constituyente del *corpus* caviedano de referencia? Un *texto poético caviedano* es una serie lingüística versificada, escandida y autónoma que constituye una unidad empírica de escritura acabada y fijada en un soporte material (papel y tinta), unidad lograda mediante su *textualización*, es decir, merced a la obtención de un estado provisorio, establecido y consolidado, a partir de cierta serie de transformaciones igualmente materiales: el cotejo de sus versiones en los manuscritos y ediciones que lo incorporan en cuanto composición atribuida a Caviedes. Un texto consignado en el *corpus* caviedano de referencia no representa, consecuentemente, las cosas ni el mundo sino sólo ciertas convenciones escriturales, sociales y académicas. Desde este último punto de vista, cada texto caviedano es, pues, el lugar de encuentro de las dos operaciones que lo constituyen, de un lado la *textualización* que acabo de mencionar —el *enfoque enunciativo*— y de otro la *lectura* —el *enfoque interpretativo*— que hace surgir de esa textualización un conjunto de efectos de sentido. Por ello el *contexto englobador* de cualquiera de los textos caviedanos es siempre elegido por una determinada estrategia que decide las condiciones de interpretación: la intervención de su situación particular y la tradición en que se le inserta. Finalmente, un texto caviedano así consolidado no es ni verdadero ni falso, es sólo plausible y, por eso, válido para su descripción e interpretación dentro de las condiciones de hermenéutica material establecidas, ahora, por el *corpus* de trabajo que lo admite.

Estas condiciones de interpretación comprenden también los *modos de generación* (genético, mimético y hermenéutico) del *corpus* de trabajo y sus perspectivas de descripción, a fin de proceder a organizar los textos consolidados que lo integran. En efecto, para ordenar entre sí los textos de dicho *corpus* se precisa fijar una *jerarquía clasificatoria* que partiendo de su mutua interpretación decida hipotéticamente el *texto tutor*, vale decir, aquel poema “central” que en la escala de precedencia cumpla, gracias a sus propiedades de *semiosis textual*, esas condiciones de tipicidad con el máximo grado de pertinencia; al mismo tiempo, los otros poemas consolidados pero “periféricos” que componen el *corpus* de trabajo quedarán acoplados al *texto tutor*, según sea su mayor o menor grado de pertinencia clasificatoria.

Por ende y de acuerdo al diagrama precedente, los *modos de generación* que permiten describir el *corpus* de trabajo son los siguientes:

- a) *genético*³ que decide la *textualización*, el establecimiento textual o “cierre” de cada texto del *corpus* de trabajo, a partir de los llamados *metamorfismos intratextuales* o *ante-textos* (manuscritos, bocetos, ediciones, etc.) y los *pre-textos* que les corresponde (serie de textos que anteceden en el tiempo al *corpus* de trabajo), constituyendo así el marco de tradición poética (retórica, temática, argumental, etc.) y artística occidental (literaria, pictórica, escultórica, musical, etc.) de la que dicho *corpus* de trabajo forma parte indisoluble;
- b) *mimético* que proporciona la impresión referencial, es decir, la impresión que justifica la descripción e interpretación de los efectos de sentido referenciales de la cadena *intertextual* (*pre-textos*, *ante-textos* y *pos-textos*) a partir de su eslabón directriz, los textos del *corpus* de trabajo. Si bien la *semiosis textual* determina, a su vez, el modo mimético, los datos *extratextuales* que se congregan en el entorno *intertextual* condicionan –en último término– los efectos de sentido cultural general en la descripción, la interpretación y la explicación textuales. En consecuencia, los modos de generación genético y mimético determinan el *contexto* integral del modo hermenéutico, modo este último que se contextualiza con los datos enciclopédicos generalmente recogidos en las notas a pie de página;
- c) *hermenéutico* que permite describir la significación de cada texto consolidado, gracias a la interpretación de sus respectivos enunciados. En efecto, cada texto caviedano determina el sentido de las palabras que contiene a partir de su significación en lengua; pero, desde el punto de vista discursivo,

³ En semántica interpretativa y diferencial, el *modo genético* “determina o al menos coerce la producción del texto; este modo es a su vez regulado por la situación y la práctica” (F. Rastier, 2001: 233-234). A. J. Greimas y J. Courtés (1982: 190) advierten al respecto que “la aproximación genética [...] considera a la génesis de un objeto como situada en la línea del tiempo y cumpliéndose en una serie de formas sucesivas, por lo general en relación con las circunstancias exteriores que han podido condicionar el desarrollo”; cf. J. Bellemin-Noël (1972), B. Brun (1982), J.-L. Lebrave (1983), P. Delcambre (1983), B. Cerquiglini (1983), A. Grésillon (1994).

dicho sentido se elabora –enriqueciendo o restringiendo esa significación– mediante la acción de las “normaciones” genéricas y situacionales propiamente andinas, como también merced a las “normaciones” idiolectales (los llamados “estilos de autor”) a determinar.⁴ Ahora bien, los criterios que presiden este modo hermenéutico en el *corpus* caviedano de referencia y en los *corpus* de trabajo a que dé lugar,⁵ dependen tanto de la “normalización” de dichos textos (los textos son producidos e interpretados como ocurrencias de su propio *tipo*) como de su “normación”, entendiendo por “normación” el hecho de que tales textos son producidos e interpretados en calidad de transformaciones de sus propias fuentes linguo-culturales superestráticas, sustráticas y adstráticas: la diglosia (o la triglosia quechumara) andina.⁶ Tanto en este último caso como en aquellos, mayoritarios, en que la “normación” discursiva hispana de época es relativamente homogénea, tal cual sucede en el actual *corpus* de trabajo, se tendrán en cuenta los niveles discursivos dialectales, sociolectales e idiolectales intervinientes, producidos e interpretados también como transformaciones textuales de sus propias fuentes linguo-culturales andinas. Se procederá, en consecuencia, a describir e interpretar los órdenes del sentido articulados en cada texto, desde ambas perspectivas solidarias, esto es, como textos “normalizados” y “normados”.

Según los presupuestos metodológicos adoptados, en los *modos de generación* que acabo de mencionar el modo hermenéutico se rige por el modo genético, ambos a ser interpretados tanto por las condiciones de producción como por las normas del sistema discursivo y

⁴ Cabe advertir aquí, una vez más, que al no haberse determinado la autoría precisa de los poemas caviedanos, cuando hablamos de “estilos de autor”, este “autor” es tanto individual como colectivo; cf. E. Ballón Aguirre (2001b: 255).

⁵ Dado que el *modo hermenéutico* preside igualmente los recorridos de interpretación de nuestro *corpus* de trabajo, éste conduce la perspectiva descriptiva fundamental a partir de la perspectiva genética, como veremos más adelante.

⁶ Es el caso de los poemas atribuidos a Caviedes que, como hace constar J. L. Rivarola (1990: 183-193), parodian la “lengua de indio”, es decir, la “diglosia linguoliteraria andina”; cf. R. Cerrón-Palomino (2003: 83-106).

genérico *poesía barroca colonial andina*. De esta manera, el *modo de existencia y funcionamiento* del *corpus* de trabajo en su conjunto será el resultado de la aplicación de los procedimientos que presiden los *modos de generación* arriba diagramados. Al mismo tiempo, la red relacional temática justificará considerar a ese *corpus* de trabajo establecido (compuesto ahora, he dicho, por textos consolidados) como un ítem independiente en la clasificación general del *corpus* caviedano de referencia.

El siguiente paso consistirá en dar una visión panorámica del *modo genético* que precisa la organización del *corpus* de trabajo, siguiendo siempre los lineamientos hipotéticos indicados.

1. La perspectiva genética

1.1. Los *pre-textos*: el mito de Apolo y Dafne

La tradición relativa al mito de Apolo y Dafne ha sido largamente rastreada mediante el examen de las numerosas transcripciones de sus fuentes orales originales: los mitos solares indoeuropeos relativos a *Dahânâ* (o *Ahanâ*), es decir, el Alba, la Aurora o el Amanecer que huye del Sol levante y alcanza su plenitud en el instante mismo en que desaparece por la irrupción de la luz solar en el firmamento. Estos rasgos semánticos primigenios pueden ser tenidos por contingentes, pero de hecho tienen una función de identificación literaria.⁷ No obstante, a más de ello, la analogía fonética entre *Dahânâ* (etim. sánscr. ‘la ardiente’) y Δάφνη (gr. ‘el laurel’) sugiere la conjetura propuesta por M. Müller y E. Cassirer (1959: 10)⁸ retomada por Y.

⁷ Por ejemplo cuando Francisco de Quevedo poetiza ese mito solar en la primera estrofa del poema *De Dafne y Apolo*, No. 209 de la edición de J. M. Blecua (1969: I, 409-410): “Delante del Sol venía/ corriendo Dafne, doncella/ de extrema gallardía,/ y en ir delante tan bella/ nueva aurora parecía”; cf. F. Rastier (2001: 218).

⁸ Cassirer comenta a este respecto lo siguiente: “¿Quién era Dafne? Para responder a esta pregunta debemos acudir a la etimología, o sea: debemos investigar la historia de la palabra. Dafne puede remitirse a la palabra *Ahanâ*, que en sánscrito significa ‘aurora’. En cuanto sabemos esto, todo se aclara. La historia de Febo y Dafne no es otra cosa que una descripción de lo que se puede observar todos los días: primero la aparición de la aurora (Dafne) en el cielo de oriente, luego el salir del sol (Febo = Apolo), que corre detrás de su amada; después el paulatino palidecer de la luminosa aurora al contacto con los ardientes

Giraud (1988: 388) según la cual “se pudo provocar la modificación de los datos y explicar el resultado de la metamorfosis vinculándola al culto de los árboles tan difundido alrededor del Mediterráneo.”

A partir de ambas vías, una propiamente semántica y la otra fonomorfológica, las transcripciones escritas del gran relato mítico suelen ser agrupadas de esta manera:⁹

- a) las *variantes arcádicas* que comprenden desde los escolios de la *Iliada* hasta Pausanias (siglo II *d. de C.*),¹⁰ Aftonio y Libano (siglo IV *d. de C.*). Según este primer grupo de *variantes* “naturalistas”, Dafne es presentada como una ninfa hija de la Tierra y del río Ladon. Merced a los poderes de su madre, ella es metamorfoseada en laurel, planta cuya característica principal es crecer al borde de las aguas.¹¹ De esta manera encontramos al actor Dafne informado por la categoría /vegetalidad/ (semas /térreo/ y /acuoso/) que será compartida con todas las otras *variantes*,
- b) las *variantes laconianas* son más complejas y proceden tanto de los textos de Partenio de Nicea (siglo I *a. de C.*) y Diodoro de Elea (hacia 80 *a. de C.*) como de Filarco y Plutarco (siglo I *d. de C.*). Para este segundo grupo de *variantes* “evhemeristas”,¹² Dafne fue hija del rey de Esparta, Amiclas, y, por lo tanto, hermana de Jacinto que, dice la leyenda, fue amigo y compañero de juegos de Apolo.¹³ Sin embargo Dafne, a pesar de haber sido consagrada a Artemisa (Diana),

rayos solares y, por último, su muerte y desaparición en el regazo de su madre, la Tierra. Lo decisivo para el desarrollo del mito no fue, por tanto, el fenómeno natural mismo, sino más bien el hecho de que la palabra griega para designar laurel (δάφνη) se asemejara a la palabra sáscrita para designar aurora (*Ahanā*). Y esto implica, por una suerte de necesidad lógica, la identificación de los seres que dichas palabras designan”.

⁹ Cf. Y. Giraud (1988: 388).

¹⁰ Cf. F. Chamoux (1968: 185-186); es a estas *variantes* que se refieren Müller y Cassirer en la nota 8.

¹¹ Según Apolodoro (hacia 150 *a. de C.*) cuya *variante* hace intervenir a Apolo, cuando este dios estuvo a punto de alcanzar a Dafne, transcribe R. Graves (1994: 93 n. 8), “ella llamó a la Madre Tierra, quien la hizo desaparecer justo a tiempo y se la llevó a Creta, donde llegó a ser conocida con el nombre de Pasifae. La Madre Tierra dejó un laurel en su lugar, y con sus hojas Apolo hizo una guirnalda para consolarse”.

¹² ‘Evhemerismo’: deformación de acontecimientos históricos. Joseph Gregor se inspiró en estas *variantes* para redactar el libreto de *Daphne* (*Bukolische Tragödie*), ópera de Richard Strauss estrenada en Dresde el 15 de octubre de 1938.

¹³ Cf. Ovidio, *Met.* X, 162-219.

fue amada en secreto por el príncipe Leucipo (hijo de Oenómao, rey de Pisa, en Elida) quien conservaba su cabellera larga en honor del río Alfeo. Para aproximarse a la princesa-vestal, éste se hizo llamar Oeno¹⁴ y se disfrazó de mujer, pero fue descubierto al bañarse en las riberas del río Eurotas; advirtiendo el engaño, las compañeras de Dafne lo mataron. La muerte de Leucipo fue aprovechada por su rival, Apolo, quien en vista de la situación pretendió violarla y de inmediato fue convertida por Zeus “en un árbol que por ella se llama dafne” (Filarco).¹⁵ De ahí que las categorías semánticas que definen al actor Dafne sean, en este segundo grupo de *variantes*, /alcurnia/, /celibato/, /fascinación/ (en relación a Leucipo), /seducción/ (en relación a Apolo) y /vegetalidad/ que ya hemos encontrado entre las variantes arcádicas. Por su parte, el actor Apolo se halla descrito bajo las categorías /deificación/, /apetencia/ y /frustración/ en relación a Dafne, rasgos semánticos que se encontrarán igualmente entre las *variantes* tesalónicas que siguen; las *variantes tesalónicas* son consignadas por numerosos escritores como Nicandro de Colofón (fines del siglo III y comienzos del siglo II *a. de C.*) y sobre todo por Publio Ovidio Nasón (43 *a. de C.* a 17 *d. de C.*) en su *Metamorfosis*, donde se describe a Dafne como una ninfa ondina, hija del río Peneo que según la mitología griega corre en Tesalia, entre Osa y el célebre valle de Tempe, el jardín del Olimpo.¹⁶

¹⁴ Cf. M. Grant y J. Hazel (1973: 105).

¹⁵ Cf. A. Ramírez de Verger (1998: 49 n. 51). Como se ve, en estas variantes evhemeristas se trata de una joven casta muerta de agotamiento al haber sido perseguida por un dios enceguecido por un deseo brutal.

¹⁶ Cf. F. Chamoux (1968: 18, ilustr. 3). En *Met. I*, 568-576, Ovidio da la siguiente noticia: “Hay un bosque en Hermonia, que está encerrado por todas partes/ de escarpada selva: Tempe lo llaman. Por allí el Peneo,/ que corre desde el pie del Pindo, se lanza en ondas espumantes;/ con su pesada caída produce neblinas que remueven ligeras volutas,/ con su lluvia salpica las copas de los árboles,/ y con su sonido molesta algo más que los parajes vecinos./ Esta es la casa, ésta la residencia, ésta la morada del gran río;/ y en ella, sentado en una cueva construida en roca,/ promulgaba leyes a las aguas y a las ninfas que habitan las aguas” (trad. al esp. de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín).

Ya que estas *variantes* constituyen lo que ha venido en llamarse la “vulgata” del mito, es decir, el “tipo normalizador” a partir del cual se deciden sus “ocurrencias” o reescrituras tradicionales, resumiré el desarrollo del argumento compuesto por Ovidio (*Met.* I, 452 a 567) en las siguientes secuencias:

Secuencia precedente. En la breve secuencia que antecede al fragmento textual dedicado al mito de Apolo y Dafne (*Met.* I, 434 a 451), Ovidio narra la muerte, en el monte Parnaso, de la serpiente Pitón bajo las flechas de Apolo quien, para conmemorar ésta su hazaña, instituyó los Juegos Píticos.¹⁷ Al iniciarse el apartado dedicado a Apolo y Dafne, los vv. 452 y 453 del Libro I de las *Metamorfosis* anuncian que “el primer amor de Febo (Apolo) fue Dafne, la hija de Peneo, un amor que no produjo el ignorante azar, sino la cruel ira de Cupido”; luego el v. 454 remarca que “el Delio” (Apolo) se mostraba “soberbio por la victoria sobre el reptil” (*nuper uicta serpente superbus*) y un poco más adelante, en su discurso dirigido a Cupido (vv. 459-460), Apolo se jacta nuevamente de haber “abatido a Pitón” con sus “innumerables saetas”.

Primera secuencia: el altercado entre Apolo y Cupido. En la etapa *incoativa* del relato,¹⁸ Apolo encuentra a Cupido en momentos que éste trata de tensar su propio arco (v. 455). De inmediato el dios de las artes le reprocha al dios del amor por retozar con “armas de valientes” apropiadas sólo para héroes como él, lo insta a satisfacerse con despertar amoríos empleando su antorcha¹⁹ y lo previene por si trata de adue-

¹⁷ R. Graves (1994: 90-91; véase la interpretación en *Ibid.*, 95-96) resume la tradición griega (Higinio, Apolodoro, Apolonio de Rodas, Eliano, Plutarco y Pausanias): Apolo “dejó Delos y se dirigió directamente al monte Parnaso, donde acechaba la serpiente Pitón, enemiga de su madre [Leto], y la hirió gravemente con sus flechas. Pitón huyó al Oráculo de la Madre Tierra en Delfos, ciudad llamada así en honor del monstruo Delfine, su compañero, pero Apolo se atrevió a seguirla al interior del santuario y allí la mató, junto al precipicio sagrado. La Madre Tierra informó de ese ultraje a Zeus, quien no sólo ordenó que Apolo fuese a Tempe para purificarse, sino que además instituyó los Juegos Píticos en honor de Pitón”.

¹⁸ Cf. E. Ballón Aguirre (1995).

¹⁹ De allí el dicho tradicional español: “el hombre es fuego, la mujer estopa, viene el diablo y sopla”.

ñarse de glorias que únicamente a él, Apolo, le pertenecen. Ante esta admonición, Cupido redarguye a Apolo energicamente diciéndole que a diferencia del arco utilizado por este último para cruzar cualquier cosa y matar animales, el suyo es capaz de atravesar a la propia divinidad Apolo, concluyendo así con un apóstrofe: “tu gloria es inferior a la mía” (v. 465: *tanto minor est tua gloria nostra*).

Segunda secuencia: la venganza de Cupido. De inmediato Cupido alza el vuelo y ya en “la fortaleza del Parnaso”, poseído de “cruel ira” (v. 453: *sed saeva Cupidinis ira*), toma de su carcaj dos flechas de efectos encontrados, “una hace huir al amor, la otra lo despierta” (v. 469: *diuersorum operum; fugat hoc, facit illud amorem*): con la primera, de plomo²⁰ y punta roma, hiere a Dafne y con la segunda, de aguda y afilada punta de oro,²¹ atraviesa a Apolo. De inmediato cobran efecto las propiedades metálico-simbólicas de los dardos, pues “al punto el uno se enamora, la otra huye del nombre de amor” (v. 474: *protinus alter amat; fugit altera nomen amatis*).

Tercera secuencia: la donceller de Dafne. Al iniciarse la etapa *durativa* del relato (v. 475), Ovidio describe la apacible ocupación de la ninfa ondina Dafne que, emulando a Diana, disfrutaba de la vida en los bosques dedicada a la caza. No obstante el asedio de los pretendientes e incluso de los

²⁰ En lat. *plumbum*. Es el metal asignado por la tradición alquímica a Saturno (lat. *Saturnus*) y a la temperatura glacial. Recordemos que Saturno, versión latina de Cronos, es el dios del Tiempo hijo de Urano (Ouranos) y de Vesta (Gaia), padre de Júpiter, de Juno, de Plutón y de Neptuno. Según esta misma tradición mítica grecoromana, Cronos atiende la queja de su madre Gea por el trato que le da Ouranos y con la hoz de sílex que ella le entrega, emascula a su padre; luego lanza los genitales cortados y las gotas de la sangre derramada dieron lugar a las Erinias, los Gigantes y las ninfas Meliades. Dafne no se cuenta entre las últimas. En tanto hija del río Peneo, era en cambio una ninfa *ondina*, como las ninfas *nereidas* lo eran de las fuentes y las *oceánidas* del mar.

²¹ Tal como nos recuerda M. D. Bravo Arriaga (1996: 199), “oro [es] palabra que proviene del hebreo *aor*, luz, en especial la referida a la luz solar”, y Apolo por su nombre griego *Phoebos* (‘el brillante’) es el Dios-Sol (Helios) y el calor, “aunque esta identificación tal vez no haya existido antes del siglo V a. de C. y sólo se haya vuelto corriente mucho después” según advierten M. Grant y J. Hazel (1973: 36); cf. G. Nagy y P. D. Valavanis (1993).

ruegos de su padre que le requería contrajera nupcias y le diera nietos, ella persistió en su castidad, se negó rotundamente al matrimonio, pues “odiaba como un crimen las teas conyugales” mientras que un “vergonzoso rubor cubría su bello rostro” (vv. 483-484); finalmente, pidió a su padre que, como a Diana, se le permitiese a ella disfrutar por siempre de su virginidad (vv. 486-487: «*Da mihi perpetua, genitor karissime,*» *dixit/ «virginitate frui; dedit hoc pater ante Dianae»*). Peneo se resignó ante el pedido de su hija, pese a reconocer que la gracia personal de la ninfa ondina era un impedimento para la realización de sus propios deseos (vv. 488-489: *Ille quidem obsequitur; sed te decor iste quod optas/ esse uetat uotoque tuo tua forma repugnat*).

Cuarta secuencia: la persecución de Dafne por Apolo. En efecto, Febo quedó ciegamente enamorado de ella: “el dios se envolvió en llamas, así se abraza todo su corazón y alimenta de esperanzas un amor estéril” (vv. 495-496: *sic deus in flammis abiit, sic pectore toto/ vritur et sterilem sperando nutrit amorem*) y en Dafne:

<i>Videt igne micantes</i>	Ve sus ojos que esplenden
<i>Sideribus similes oculo, uidet oscula, quae non</i>	parecidos a las estrellas, ve sus
	labios, que no basta
<i>Est uidisse satis; laudat digitosque manusque</i>	con ver; admira sus dedos, sus
	manos, sus muñecas,
<i>Brachiaque et nudos media plus parte lacertos</i>	y sus brazos más de la mitad
	desnudos: si algo queda oculto
<i>Siqua latent, meliora putat. Fugit ocior aura</i>	lo imagina aún mejor. Ella, más
	rauda que la brisa ligera, huye
<i>Illa leui neque ad haec reuocantisuerba resistit</i>	y no se detiene ante [las]
	palabras de quien la llama
	(vv. 498-504)

De esta manera, al dar rienda suelta a su ímpetu, Apolo corrió tras Dafne —la persecución es la secuencia propiamente *durativa* del relato— mientras le iba musitando que “es el amor la razón de que [la] persiguiese” (v. 507: *amor est mihi causa sequendi*), la conminó a aminorar su carrera al tiempo que le declaraba su prosapia divina, sus potencias y

virtudes.²² Sin detener su acoso Apolo se dispuso a seguirla lisonjeando,²³ pero Dafne “lo dejó con la palabra en la boca” (v. 526) y prosiguió su rápida, temerosa huida:

... *nudabant corpora uenti* ... el viento desnudaba su cuerpo
Obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes soplos contrarios agitaban el
 vestido en su dirección
Et leuis impulsos retro dabat aura capillos, y una ligera brisa hacia retroceder
 su cabello en movimiento:
Auctaque forma fuga est... la huida aumentaba su belleza...
 (vv. 527-530)

Apolo, por su parte, continuó tras la ninfa “a paso desbocado” (v. 532) como el galgo persigue a la liebre: “así el dios y la doncella, el uno es rápido por la esperanza, la otra por el temor” (v. 539: *sic deus et uirgo est, hic spe celer, illa timore*). Pero el dios es finalmente más veloz e “infatigable, alcanza ya los hombros de la fugitiva,/ echa su aliento sobre los cabellos derramados por el cuello” (vv. 541-542: *ocior est requiemque negat tergoque fugacis/ imminet et crinem sparsum ceruicibus afflat*).

Quinta secuencia: la metamorfosis de Dafne por Peneo. En la secuencia *terminativa* de la narración, la ninfa extenuada y a punto de ser vencida imploró a las aguas de su padre, el río Peneo, viniesen en su auxilio y por medio de la metamorfosis (*mutando perdem figura*)²⁴ la liberasen de su belleza “con la

²² Entre ellas ser hijo de Júpiter, divinidad de las artes y poseedor de la mántica. Declara también ser arquero hasta entonces exento del “mal de amor”, pero ahora que ha sido herido por él y no obstante ser el mismo Apolo el inventor de la medicina y habérsela enseñado a Esculapio, paradójicamente no encuentra una planta que le sirva de remedio.

²³ El tópico de los requiebros de Apolo ha variado en las refiguraciones del texto ovidiano, por ejemplo, en la cantata de G. F. Handel *Apollo e Dafne* compuesta entre 1706 y 1710, se aprovecha el hecho de que según la mitología griega Diana (Artemis, Cynthia) era hermana gemela de Apolo (“Di Cintia [Diana] io son fratel;/ s’ami la suora, abbia, o bella,/ pietà di chi t’adora”) para que éste merezca los favores de la ninfa, argumento ante el que Dafne permanece impassible (“Ardi, adori, e preghi in vano;/ solo a Cintia io son fedel”).

²⁴ Véase la entrada ‘Metamorfosis’ de H. Campodónico, en A. J. Greimas y J. Courtés (1991: 163).

que –decía– he gustado en demasía” (v. 547).²⁵ Al punto una lasitud invadió sus miembros,

<i>Mollia cinguntur tenui praecordia libro,</i>	una fina corteza ciñe su delicado seno,
<i>In frondem crines, in ramos brachia crescunt;</i>	sus cabellos se prolongan en follaje, sus brazos en ramas,
<i>Pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,</i>	sus pies ha poco tan veloces se adhieren en raíces inertes,
<i>Ora cacumen habent; remanet nitor unus in illa.</i>	en lugar del rostro está la copa: sólo resplandece ²⁶ su belleza.

(vv. 549-552)

Secuencia epilogal: la consagración del laurel. Terminado el relato propiamente dicho con la transformación de Dafne en laurel, queda la secuencia textual que contiene la *sanción* de las acciones relatadas. Desde el punto de vista normativo, la temática-ocurrencia de los poemas del *corpus* de trabajo toma pie en los vv. 553-557 de esta secuencia final, versos que, entonces, adquieren la calidad de *texto-tipo* o *hipertexto*, he aquí su transcripción y traducción completas:

<i>Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra</i>	Aun así la ama Febo, y posando su diestra en el tronco
<i>Sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus</i>	siente todavía temblar su pecho bajo la nueva corteza,
<i>Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis</i>	y abrazando con sus brazos las ramas como si fueran miembros
<i>Oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.</i>	cubre de besos a la madera: con todo, la madera esquivo sus besos.

²⁵ Se suele suprimir consensualmente el v. 546 de ciertos manuscritos donde se introduce como actor a la Tierra invocada por Dafne: “¡Oh Tierra, dijo ella, entreábrete, o bien (líbrame por medio de una metamorfosis de esta figura) que me ocasiona una ofensa!”. Como sucede corrientemente en literatura oral, aquí se trata de un relicto de las variantes arcádicas conservado por las variantes tesalónicas.

²⁶ Las hojas del laurel, como las de la magnolia, son reputadas por su lustrosidad.

*Cui deus: «At quoniam coniunx mea non
potes esse,*

Arbor eris certe» dixit «mea; semper habebunt

*Te coma, te citharae, te nostrae, laure,
pharetrae;*

Tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum

Vox canet et uisent longas Capitolia pompas.

Postibus Augustis eadem fidissima custos

Ante fores stabis mediamque tuebere quercum;

Vtique meum intonsis caput est iuuenale capillis,

*Tu quoque perpetuos semper gere frondis
honores.»*

A ésta el dios le dijo:

“Ya que no puedes ser mi
esposa,

al menos serás mi árbol;
siempre adornarás mi
cabellera,

ornarás mi cítara, oh laurel, y
te tendrá mi aljaba.

Tú acompañarás a los
caudillos latinos, cuando voces
alegres

canten el triunfo y vea venir el
Capitolio hacia él largos
desfiles.

Ante el umbral de la morada
de Augusto tú te erguirás,
guardiana

fidelísima de su puerta, y
protegerás en medio la corona
de encina;²⁷

y como mi cabeza es joven y
conserva sus cabellos sin
cortar,

porta tú también, en toda
estación, la perpetua honra de
la fronda.”²⁸

²⁷ En Ovidio (1999b: 220 n. 102) se incluye el siguiente escolio: “El 16 de enero del año 27 a. de C. el Senado agradeció a Octavio por haber renunciado tres días antes a su papel de triunviro y decretado la “restauración de la República”, otorgó al ya *princeps* desde hacía un año el sobrenombre de *Augustus* y ordenó que sobre la puerta de su casa (*Palatia*) se pusiera una corona de encina o *corona civica* (galardón que se otorgaba a los que habían salvado la vida de los ciudadanos) y que los postigos estuvieran adornados con laurel”. En efecto, en la antigua Roma dos laureles daban sombra a cada lado de la puerta del palacio de Augusto en el Palatino (el aristocrático barrio que albergaba los palacios imperiales), sobre la cual se encontraba la corona cívica de ramas de encina dedicada al príncipe; cf. P. Grimal (1968: 463).

²⁸ Es sabido que el laurel conserva siempre verdes sus hojas durante el invierno. La “perduración” del laurel, en cuanto antiguo topos de inmortalidad afirmado, trató de ser remplazado (sin lograrlo) por T. Tasso al instituir, como lo demuestra F. Rastier (2001: 220-221), la nueva línea genérica de la epopeya cristiana: al comienzo de su *Jerusalén liberada* escribe Tasso “O Musa, tu che di caduchi allori/ Non circondi la fronte in Elicona/

Finierat Paean; factis modo laurea ramis

Acabó de hablar Peán; asintió
el laurel con sus ramas recién

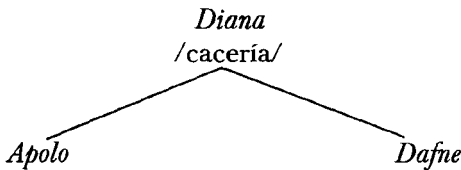
Annuit utque caput uisa est agitasse cacumen.

formadas y la copa parecía que
se agitaba como una cabeza.

(vv. 553-567)

Luego, en el apartado siguiente que corresponde a la aventura de Júpiter e Io, los vv. 568 al 583 describen la reunión de los ríos en la morada de Peneo, primero los de Tempe (Esperquío, Enipeo, Erídano, Anfriso y Eante) —que no se deciden si “felicitar o consolar al padre” (v. 578: *nescia gratentur consolenturne parentem*)—²⁹ y luego los demás ríos; sólo faltó a la asamblea Inaco, que lloraba el destino de su propia hija, Io.

Concluido así este repaso del argumento, reseñaré en seguida los rasgos semánticos correspondientes a los actores Apolo y Dafne en el relato de Ovidio, una de las *variantes* tesalónicas. Ante todo ambos actores se hallan configurados por una actividad que comparten con Diana, la hermana de Apolo emulada por Dafne, la caza:



- Pitón (vv. 434-451, 454, 459-460)- Animales salvajes (vv. 475-476)
- Todos los animales (vv. 442, 463)

Luego y pese a su naturaleza diferente —divina (Apolo) *vs.* semidivina (Dafne)—, la función mítica de ambos es correlativa en sus res-

Ma su nel cielo infra i beati cori/ hai di stelle immòrtali aurea corona” (Oh Musa, tú que de laureles caducos/ no ciñes tu frente en Helicon/ sino en el cielo entre los coros bienaventurados/ tú llevarás corona de oro de estrellas inmortales), texto donde la “Musa” es la “Virgen”, el topos de los “laureles caducos” debe ser interpretado como “laureles paganos”, la corona de ramas de laurel que “ciñe [su] frente” es reemplazada por la aureola de estrellas anunciada en el *Apocalipsis*, 12, 1 (*Et signum magnum apparuit in coelo: Mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim*) y “Helicon” es sustituido por el “cielo”.

²⁹ A partir de este verso, Y. Giraud (1988: 389) deduce que en la variante ovidiana “el mito se presta tanto a una visión trágica como a una interpretación optimista”.

pectivos niveles. Pero dicha actividad común produce efectos semánticos contrarios en cada uno, así:

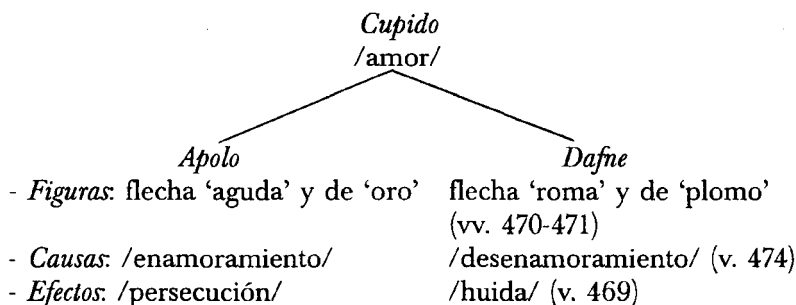
Apolo

- /soberbia/ (v. 454)
- /jactancia/ (vv. 457-460, 462)

Dafne

- /despreocupación/ (vv. 475-477)
- /indolencia/ (vv. 478-480)
- /indiferencia/ (vv. 481-488)
- /odio/ (v. 483)
- /recato/ (v. 484)

Estos efectos disímiles concuerdan con los significados opuestos de las saetas lanzadas por Cupido y su reacción en los estados de ánimo que, a partir de la misma categoría semántica compartida, convierten a ambos actores en adversarios declarados:



Ahora bien, al conocer Apolo a Dafne obra la categoría /seducción estética/ de la ninfa sobre el dios (vv. 488-489, 497-503, 527-539) que de inmediato queda encantado, surgiendo en él la *libido dominandi* y consiguientemente la categoría /esperanza/ de poseerla (vv. 490-502, 539). Para satisfacer su fuerte /deseo/, Apolo ejerce un artificio contrario, una extensa /seducción persuasiva/ (los requiebros: vv. 504-524) que en Dafne provoca el efecto contrario: el desencanto conducente a la /afanisis/, es decir, al desgano o la ausencia de deseo (vv. 525-526) acompañada por el /temor/ (v. 539) de ser poseída. De tal manera que, al encontrar el dios a la ninfa ondina, los efectos de sentido iniciales se hacen manifiestos por medio de *relaciones de contrariedad* (a la seducción estética de Dafne le

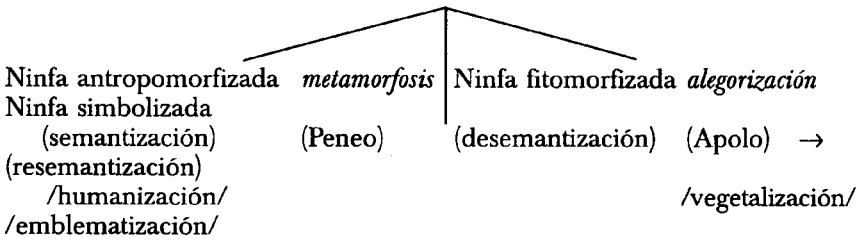
corresponde el encantamiento de Apolo, pero a la seducción persuasiva de éste último responde el desencanto de Dafne), que puestas en correlato opositivo se convierten en *relaciones de contradicción* (los /haceres seductivos/ de la perseguida y su persecutor se oponen entre sí como sus respectivos /haceres encantatorios/ entre ellos). Puestas las relaciones semánticas en secuencia narrativa, tenemos:

<i>Dafne</i>	<i>Apolo</i>	
/seducción estética exitosa/	→ encantamiento: /deseo/, /esperanza/	
desencanto: /afanisis/, /temor/	← /seducción persuasiva fracasada/	}

E igualmente, mientras las /súplicas/ de Dafne a su padre Peneo para que éste le permita preservarse virgen (v. 488) y para ser librada del acoso (v. 545-552) son /exitosas/, la /súplica/ de Apolo a la doncella (v. 505) para que atienda sus demandas termina en /fiasco/. Incluso el /amor/ de Apolo deberá sufrir un nuevo revés: el bello árbol evita sus demostraciones de afecto (v. 556) confirmando así la mayor expresión del rechazo, la /elusión displicente/. Será necesario que el discurso de Apolo trascienda la dimensión metamórfica y acceda a la dimensión alegórica, esto es, que él mismo formule la conversión de las ramas del laurel tanto en emblema de su divinidad (vv. 558-559: corona para ceñir su cabeza, adorno de su cítara y aljaba) como de las instituciones romanas (vv. 560-562: lauro triunfal, vigía leal de la casa y de la corona de encina otorgada a Augusto), además de conferirle a la ninfa fitomorfizada el don del verdor imperescible (v. 564), para obtener finalmente el ansiado /asentimiento/ (v. 566). En resumen, el proceso de transformaciones de Dafne es doble: primero, por obra de Peneo, su metamorfosis en laurel y luego, por obra de Apolo,³⁰ la alegorización de ese árbol que entonces se convierte en símbolo múltiple, todo ordenado por el siguiente esquema:

³⁰ Advertiré de paso que, en esta coyuntura y desde el punto de vista proppiano-greimasiano, los actores Peneo y Apolo son *Sujetos performadores* que obran sobre el *Sujeto de estado* figurado por el actor Dafne: en el primer caso la prueba es principal (*Sujeto de Hacer*: Peneo) y en el segundo la prueba es glorificante (*Sujeto de Hacer*: Apolo); en la inicial prueba calificante que recae sobre Dafne, Diana tiene el rol de *Sujeto performador*.

Dafne
(Ninfa ondina)



Repasemos ahora, brevemente, los acontecimientos del relato en su respectivo nivel, el nivel eventual que en tanto componente semántico articula la sucesión de sus intervalos. Notemos, ante todo, que las esferas interaccionales de los actores (Apolo *vs.* Cupido; Apolo *vs.* Dafne; Dafne *vs.* Peneo) son relativamente rígidas en ese transcurso; de ahí que sea oportuno describir las categorías funcionales –presuponientes y presupuestas– de sus roles actoriales en sus respectivos sintagmas:

1. Apolo *vs.* Cupido

Sintagma iniciante	Función iniciadora	Función aleccionadora	Sintagma aleccionante
controversia	[reprensión reconvencción]	vindicación escarmiento] castigo
1. Dafne <i>vs.</i> Apolo Sintagma idílico	Función idílica	Función desplazadora	Sintagma desplazante
seducción	[enamoramiento galanteo ³¹ aborrecimiento]	repudio] escape
Sintagma deceptorio	Función deceptoria	Función conclusiva	Sintagma concluyente
consternación	[pertinacia evitamiento]	compensación asentimiento] reconciliación
2. Dafne <i>vs.</i> Peneo Sintagma protector	Función protectora	Función transmutadora	Sintagma transmutador
patrocinio	[ruego asentimiento]	invocación conversión] transfiguración

³¹ R. Barthes (1991: 82) escribe que “hablar amorosamente es desvivirse sin término, sin crisis; es practicar una relación sin orgasmo. Existe tal vez una forma literaria de este *coitus reservatus*: es el galanteo”.

- d) quedan por mencionar las *variantes sirias* consignadas por Filóstrato (siglo I *d. de C.*), Eumatios y Nonos de Panopolis (hacia 450 *d. de C.*) que localizan los sucesos del mito a orillas del Oronte, al lado de Antioquia. Se trata más bien en este caso de un discurso de “fundación ritual” relacionado con la creación de la ciudad y la advocación del templo de Dafne.

Una vez descritos los *pre-textos* del *corpus* de trabajo y sus efectos de sentido referenciales y culturales pertinentes,³² veamos a continuación los *ante-textos* que sirven de fuente a los textos caviedanos editados.

1.2. Los *ante-textos*

La serie de *ante-textos* se halla constituida en nuestro caso por los manuscritos conocidos que contienen las composiciones atribuidas a Juan del Valle y Caviedes. Ellos han sido ordenados y enumerados del siguiente modo:³³

- I. *Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Duke*, Durham, Carolina del Norte. Signatura: 146, Colección peruana, número 913.
- II. *Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Kentucky*, Lexington, Kentucky. División de colecciones especiales y archivos. Signatura: 861: v2424d.
- III. *Primer manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid. Signatura: Ms. 17.494.
- IV. *Segundo manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid. Signatura: Ms. 8. 341.

³² No considero entre los *ante-textos* la innumerable secuela de reescrituras a que dio lugar el mito de Apolo y Dafne, en la versión sobre todo ovideana, desde el medioevo hasta el siglo XVII (en España, Lope de Vega, Calderón, G. Silvestre, Acosta, Villamedina, Sánchez, Polo de Medina, Salas Barbadillo, etc.), salvo los poemas quevedianos que mencionaré más adelante a título de comparación; de ello dan buena cuenta especialmente Y. Giraud (1969: 353-382; 1988), que dedica todo un capítulo al “mito de Dafne en España”, y M. E. Barnard (1987: 110-164), que se ocupa de este asunto en dos capítulos (“The Grotesque and the Courtly in Garcilaso’s Apollo and Daphne”; “Myth in Quevedo: The Serious and the Burlesque in the Apollo and Daphne Poems”) y un apéndice (“Quevedo’s Revisions of His Daphne Sonnet”).

³³ Cf. E. Ballón Aguirre (1999: 361).

- V. *Primer manuscrito de la Universidad de Yale*. Colección de manuscritos latinoamericanos. Manuscritos y Archivos: Grupo 307, serie II, caja 18, carpeta 173. Signatura: 158.
- VI. *Segundo manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Yale*. Colección de manuscritos latinoamericanos. Manuscritos y Archivos: Grupo 307, serie II, caja 18, carpeta 172. Signatura: 158A.
- VII. *Primer manuscrito de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima*. Signatura: B 371.
- VIII. *Segundo manuscrito de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima*. Signatura: B 374.
- IX. *Manuscrito de la Biblioteca del Convento de los Padres Franciscanos de Ayacucho, Perú*. Signatura: B 1942.
- X. *Manuscrito de La Paz*, propiedad del Dr. Rolando Costa Arduz.

En lo referente a las ediciones modernas (realizadas a partir de la evaluación de estos manuscritos) y sus siglas convencionales, son las siguientes:

1. "Diente del Parnaso" y "Poesías diversas". Edición y prólogo de Ricardo Palma. *Flor de Academias y Diente del Parnaso*. Lima: Oficina tipográfica de *El Tiempo* por L. H. Jiménez (1899) 335-426; 427-474. Sigla P.
2. *Obras*. Clásicos peruanos I. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana S. A., 1947. Sigla V-U.
3. *Obras completas*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho 107, 1984. Sigla R.
4. *Obra Completa*. Edición y estudios de María Leticia Cáceres, A.C.I., Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú/ 5, 1990. Sigla C.
5. *Obra poética I. Diente del Parnaso (Manuscrito de la Universidad de Yale); Obra poética II. Poesías sueltas y bailes*. Edición, introducción y notas de L. García-Abrines Calvo, con la colaboración de Sydney Jaime Muirden. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 1993 y 1994. Sigla G-A.

1.3. Organización textual

1.3.1. El *texto tutor*: primer poema no epigrafeado

El *texto tutor* del corpus aquí constituido carece de epígrafe en los manuscritos y, consiguientemente, en las cinco ediciones elaboradas a partir de ellos. A continuación transcribiré el texto respectivo y sus variantes, así como las versiones proporcionadas por los editores.

Manuscritos:

II. *Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Kentucky*: f. 132.

V. *Primer manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Yale*: f. 98.

VI. *Segundo manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Yale*: f. 118 v.

VII. *Primer manuscrito de la Biblioteca Nacional del Perú*: f. 70 v.

VIII. *Segundo manuscrito de la Biblioteca Nacional del Perú*: f. 110 v.

- I En un laurel convertida³⁴
 vio Apolo a su Dafne³⁵ amada³⁶
 ¿quién pensara que en lo verde
 murieran sus esperanzas?³⁷
- II 5 Abrazado con el tronco
 y cubierto con las ramas,³⁸
 pegó la boca a los nudos
 y a la corteza la cara.
- III Con mil almas le decía
 10 a la que sin ella estaba:
 “Para ti y no para mí,³⁹
 Dafne,⁴⁰ ha sido la mudanza;
 IV pues tanto monta⁴¹ el ser tronco
 como el ser⁴² ninfa tirana⁴³

³⁴ En V y VI: convertido.

³⁵ VI y VIII: Dagne.

³⁶ P trae dos puntos, C coma y G-A punto.

³⁷ En G-A signos de admiración en lugar de estos signos de interrogación.

³⁸ G-A suprime la coma.

³⁹ En P y V-U: No para mí, para ti.

⁴⁰ En VI y VIII: Dagne.

⁴¹ P y V-U: vale.

⁴² Así en V, VI, VII y VIII; en V-U: como [-] ser.

⁴³ En C y G-A coma pero en P y V-U punto y coma.

- 15 porque tanto favorece
un leño como una ingrata.
- V Sólo la forma echo menos⁴⁴
en tus⁴⁵ perfecciones raras;⁴⁶
pero en la materia toco
que la de un tronco es más blanda.
- VI Primero piedad espero
en quien no escuche⁴⁷ mis ansias,
moción en el⁴⁸ que está yerto,⁴⁹
que en ti, estando⁵⁰ como estaba.⁵¹
- VII 25 Por lo menos grabaré⁵²
en tu tronco mis palabras⁵³
que⁵⁴ en ti, ninfa, jamás pude
que quisieses⁵⁵ escucharlas.
- VIII Desesperación ha sido
30 tu belleza malograda,⁵⁶
pues por agraviarme esquivas⁵⁷
hasta a ti misma te agravias.
- IX Si hubiera sabido, ninfa,
tu venganza, en mi venganza
35 por quererte más⁵⁸ te hubiera
querido con menos ansia⁵⁹.

⁴⁴ En V, VII, P y V-U: forma ha perdido; en G-A: la forma has perdido.

⁴⁵ VI, VIII y C: de tus; en V y VII: en sus.

⁴⁶ En C y G-A coma.

⁴⁷ G-A: escucha.

⁴⁸ VI y VIII: moción [-] el; en R: es el, pero en C y G-A, en el. Según el *DA* 'moción', "metafóricamente significa la alteración del ánimo que se mueve o inclina a alguna especie a que le han persuadido".

⁴⁹ En V y VII: moción en el que está muerto, pero en P: moción en lo que está muerto, y V-U: moción es lo que está muerto.

⁵⁰ En G-A: es tando.

⁵¹ En P y V-U: que en ti estando como estabas.

⁵² En VI: agravaré.

⁵³ En C, coma.

⁵⁴ Así en V-U, C y G-A, pero en R: y.

⁵⁵ VII y VIII: quisieras, pero en P y V-U: quisieras.

⁵⁶ En II y VI: malogrado; en R [malograda].

⁵⁷ En C: agraviarme, esquivas.

⁵⁸ En C: quererte, más, en G-A: quererte más.

⁵⁹ P, V-U y C suprimen el entrecomillado.

1.3.2. Segundo texto: estrofa XXV del poema *A dos amigas que se educaban en un monasterio*

Esta estrofa es una nueva paráfrasis del poema ovideano.⁶⁰ En el relativamente extenso poema en que se le encuentra incluida, titulado *A dos amigas que se educaban en un monasterio*, las estrofas precedentes como las subsecuentes no remiten de modo alguno a la temática de Apolo y Dafne; en efecto, la estrofa XXV que se transcribe a continuación cumple allí únicamente la función retórica de *concretización* característica de la ilustración, del *exemplum*.⁶¹

Manuscritos:

- I. *Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Duke*. C: fs. 193 a 195 v.; G-A: f. 192 v.
- II. *Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Kentucky*: fs. 137 a 139.
- III. *Primer manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid*: fs. 249 v. a 253 v.
- V. *Primer manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Yale*: fs. 105 a 107.
- VII. *Primer manuscrito de la Biblioteca Nacional del Perú*: C: fs. 256 a 262; G-A: f. 73 v.

XXV	97 Apolo a su ingrata Dafne, verde laurel acaricia, ⁶² porque en lo verde no estaban sus esperanzas marchitas.
-----	----	---

⁶⁰ L. García-Abrines (1994: 108 n. 32) hace notar que en esta versión "el color *verde* de la esperanza tiene el sentido contrario" a su mención en el *texto tutor*.

⁶¹ B. Dupriez (1984: 128, 375) indica que en la *concretización*, "la expresión de una idea es reemplazada por un ejemplo concreto" cuya función es "mostrar antes que demostrar".

⁶² En P y V-U: verde laurel, acaricia.

1.3.3. Tercer texto: poema *A una beldad ingrata*

Manuscritos:

- II. *Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Kentucky*: fs. 136-137.
 V. *Primer manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Yale*: fs. 103v.-104.
 VII. *Primer manuscrito de la Biblioteca Nacional del Perú*: C: fs. 253-254; G-A: f. 73 r.

A una beldad ingrata*

- I Atiende,⁶³ ingrata Dafne,
 mis quejas, si escucharlas
 te merecen mis penas,
 siquiera por ser tú quien me las causas.
 II 5 Bien sé que son al viento
 decirlas a una ingrata,⁶⁴
 pero yo las publico
 tan sólo porque sepas lo que agravias.⁶⁵
 III Escucha mis suspiros,
 que no porque mis ansias
 con sentimiento explique,
 te han de obligar mis voces a pagarlas;
 IV pues⁶⁶ no tan fácilmente
 se mueve a una⁶⁷ tirana,
 y así puedes sin riesgo⁶⁸
 serme fina y atenderme,⁶⁹ ingrata.

* En V-U el poema es titulado solamente "Endechas"; subtítulo en C y G-A: "Endechas reales".

⁶³ Así en V, VII, C y G-A; en R: Atended.

⁶⁴ V-U, R y C, punto y coma.

⁶⁵ V: porque sepas solo a quien agravias; VII, P, V-U y C: para que sepas solo a quien agravias.

⁶⁶ V-U, R y C: pagarlas.// Pues.

⁶⁷ Así en V, VII y C; en P y R: se mueve una.

⁶⁸ En C: , sin riesgo,.

⁶⁹ En P y V-U: serme benigna y entenderme; R: de serme fina el atenderme.

- V Si bien te pareciera
que mucho me amaras,⁷⁰
advierte que el favor⁷¹
20 se hace más fino cuanto⁷² más se ama.
- VI Merecer tus cariños
y dármelos en paga,⁷³
y el que paga no deja
la voluntad afecta ni obligada.
- VII 25 Finge que amor me tienes
y aunque me engañes, falsa,
haz siquiera de vidrio
una esmeralda para mi esperanza.
- VIII No me des desengaños
30 con claridades tantas,
que el infelice vive
el tiempo que se engaña o que le engañan.
- IX Sólo un triunfo consigues
si de una vez me matas.⁷⁴
35 darme⁷⁵ una vez la vida
para que muchas tengas que quitarla.⁷⁶

1.3.4. Cuarto texto: segundo poema no epigrafeado

Manuscritos:

- II. *Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Kentucky*: f. 132.
V. *Primer manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Yale*: f. 98.
VII. *Primer manuscrito de la Biblioteca Nacional del Perú*: f. 70 v.

⁷⁰ P, V-U, C y G-A: pareciera/ ¿qué mucho que me amaras?

⁷¹ P y V-U: porque el favor, advierte; en C: Advierte.

⁷² V, VII y V-U: cuando.

⁷³ V: "dármelo", VII: dármele no es; C: y dármelos, es paga; P, V-U y G-A: y dármelos es paga.

⁷⁴ En G-A, coma.

⁷⁵ P y V-U: Dame.

⁷⁶ V y VII: porque muchas tengas que quitarme; P: para que muchas tengas que quitármela.

- I Selvas, a quejarme vengo
de los rigores de Marcia
si cuanto tengo de fino
tiene su beldad de ingrata.
- II 5 Troncos, escuchad mis penas,
y no os parezca ignorancia
sin oídos el obligaros⁷⁷
si oye menos quien me agravia.
- III 10 Consuelo os pido a vosotros
como si con ella⁷⁸ hablara,
si con silencio y dureza
siempre responde⁷⁹ a mis ansias.
- IV 15 Andar quiero por los troncos
contándoles mis desgracias,
si contárselas⁸⁰ a ellos
es⁸¹ andarse por las ramas.
- V 20 Mis penas son para dichas
pero no para aliviadas;
y así las digo por uso
de quejas sin esperanzas.
- VI Yo me quejo y yo me escucho,
que⁸² es mi pena tan tirana
que me atormenta en las voces,
y en el sentir me maltrata.⁸³

2. Las perspectivas hermenéutica y mimética

Procedamos de inmediato a ajustar el marco contextual que permite interpretar los textos consolidados y sobre todo el *texto tutor*. Preguntémonos, para empezar, ¿qué «hereda» el *texto tutor* de los *pre-textos* que conforman la tradición relativa al mito de Apolo y Dafne?

⁷⁷ V: el obligaros a oírme.

⁷⁸ V, VII: vos.

⁷⁹ V, VII: respondáis siempre.

⁸⁰ V, VII: como si contarlas.

⁸¹ V, VII: fuera.

⁸² V, VII: y.

⁸³ Así en V, VII; en los demás, plural.

Ciertamente el poema atribuido a Caviedes sólo puede ser entendido –y sentido– a plenitud si lo remitimos a las variantes tesalónicas de ese relato mítico y en particular a su versión ovidiana. A este respecto y desde el punto de vista del llamado *foco interpretativo*, el texto comprendido por los vv. 452 a 567 del Primer Libro de las *Metamorfosis* es tenido, obligadamente, en tanto ocurrencia-fuente o *hipertexto interpretador* y nuestro *texto tutor* en cuanto ocurrencia-reiterada o *hipotexto a ser interpretado*.⁸⁴ Pero, como advertimos, son los vv. 553-557 de la secuencia final del relato los que indexan directamente –no a modo de «cita textual» sino de «mención»– el asunto retomado por el *texto tutor*.

*Hanc quoque Phoebus amat positaque
in stipite dextra*

Aun así la ama Febo,
y posando su diestra en
el tronco

Sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus

siente todavía temblar su
pecho bajo la nueva
corteza,

Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis

y abrazando con sus
brazos las ramas como si
fueran miembros

Oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.

cubre de besos a la made-
ra: con todo, la made-
ra esquivo sus besos.

Cui deus:

A ésta el dios le dijo:

Los vv. 1 a 10 del *texto tutor* y la estrofa XXV del poema *A dos amigas que se educaban en un monasterio* son, dije, reescrituras o párrafis romanceadas de estos versos ovidianos. A contracorriente de toda la tradición anterior (los *pre-textos*) y posterior (los *pos-textos*) a los poemas caviedanos, tradición que infaltablemente privilegia la

⁸⁴ La perspectiva varía ciertamente desde el punto de vista del enunciador del *texto tutor* y de la estrofa XXV del poema *A dos amigas que se educaban en un monasterio*: el poema ovideano sería, entonces, el *hipertexto interpretado* y el poema caviedano se colocaría como *hipotexto interpretante*. Por otro lado, hay quien lee el texto desde una óptica miope, sin prueba filológico-textual alguna, e interpreta este episodio del relato como una puesta en ridículo de Apolo, por ejemplo A. Cotterell *et al.* (2002: 73) que escriben: “By making Apollo look ridiculous, grasping a tree trunk rather than a nymph, Ovid may have been poking fun at the emperor”.

metamorfosis de Dafne por Peneo –“el reflejo de un espíritu apasionado por las metamorfosis”, como escribe R. Siohan (1965:129)–,⁸⁵ los versos restantes del *texto tutor* y los demás poemas recogidos en el corpus de trabajo son *discursos directos* que sustituyen decididamente el discurso –también directo (entrecorillado)– proferido por Apolo (vv. 557 a 565)⁸⁶ donde se lamenta de su suerte y enuncia, por medio de una alegorización, la advocación emblemática del laurel. Se trata, así, en los poemas caviedanos, de una inclusión de los versos ovidianos por transposición textual (una mención) pero, al mismo tiempo, por exclusión temática (un reemplazo).

2.1. La temática: enunciación y enunciados

Desde la perspectiva genética se presupone, consecuentemente, que el *foco enunciativo* del *texto tutor* establece un contrato de inteligibilidad con el *foco interpretativo*, consistente sobre todo en la articulación de dicho texto y el mito de Apolo y Dafne en su versión ovidiana, éste último en calidad de *pre-texto* fundador de la tradición reescritural que precede al *texto tutor*. Tal es, ahora desde el punto de vista del modo mimético, el *plano enunciativo* de este último o, en otras palabras, el modo cómo se presenta en el *texto tutor* la “fábula”⁸⁷ en tanto enunciación representada y tomada del *pre-texto*. Es

⁸⁵ El episodio quinto del relato de Ovidio que relata la metamorfosis de Dafne, antes que una “norma artística” es un verdadero motivo estereotipado en música, poesía, teatro, narraciones, pinturas, grabados, frisos, cráteras y esculturas desde la más remota antigüedad, como lo muestran los repertorios de Y. Girard (1968) y M. E. Barnard (1987), motivo que sin duda condensa la famosa escultura *Apolo y Dafne* de Gian Lorenzo Bernini (Galería Borghese, Roma). Esta insistencia se remarca otra vez hoy (los *pos-textos*) en óleos como los de Melissa Weinman *Daphne Study 1* (1997) y *Daphne & Apollo* (1998) o en el núcleo temático de la película de Marco Bellocchio *La condanna* (*The Conviction*) de 1992.

⁸⁶ Esta sustitución que nos invita a discernir el *uso particular* caviedano de las acostumbradas reescrituras del texto ovidiano, “permite precisar la especificidad histórica de la obra literaria singular, no por cierto en relación a un ilusorio lenguaje neutro, sino al empleo ordinario de las normas literarias” (F. Rastier, 2001: 215).

⁸⁷ Y. Giraud (1968: 11) aclara pertinentemente que “la palabra *fábula* remite a una noción formal, externa, y comprende esencialmente el aspecto narrativo, la historia contada de manera familiar por el mitógrafo. Pero cuando se trate de dar cuenta de una fábula analizando su contenido, será necesario recurrir a la noción infinitamente más compleja de *mito*”. Este criterio es ampliado por S. Montes y L. Taverna (1998: 43 n. 2) que se adhieren al conocido pensamiento de los formalistas rusos cuando distinguen entre *fábula* e *intriga*: “la *fábula* corresponde a la sucesión lógica y cronológica de los acontecimientos,

precisamente de esa “fábula”, reitero, que surgirá “la manera de aludir al argumento de Apolo y Dafne” en los enunciados de las dos primeras estrofas del *texto tutor* y en la estrofa XXV de la composición *A dos amigas que se educaban en un monasterio*. Pues bien, al sólo remitirse estas estrofas al sintagma deceptorio del relato original, ellas se constituyen en *pars pro parte*, es decir que el *enfoco enunciativo* del *texto tutor* es una metonimia temática del *pre-texto* ovidiano.

En suma, las dos primeras estrofas del *texto tutor* y la estrofa XXV de *A dos amigas que se educaban en un monasterio* glosan, en calidad de reminiscencia escritural temática, los vv. 553 a 556 del Libro I de la *Metamorfosis*. Ahora bien, como se observa el *foco enunciativo* explícito de las primeras (Tt, v.3: “quién pensara”) e implícito de la tercera, se manifiesta en los enunciados para rememorar al *foco interpretativo*, es decir, el episodio sancionante de la “fábula”. Por lo tanto, ese *foco enunciativo*, valga la redundancia, focaliza la lexicalización de los actores Apolo y Dafne (el primero especificado con los semas /divinidad/ y /humanidad/ y la segunda con los semas /semidivinidad/ y /vegetalidad/) como las no-personas él y ella (en el sistema deíctico de la lengua española) que son localizadas, a su vez, en el sintagma del relato ovidiano cuya función es deceptoria. Al ser ambos agentes definidos por rasgos del nuevo motivo *sentimiento amoroso*,⁸⁸ se plantean las respectivas moléculas sémicas (semas específicos o grupo estructurado de semas correspondientes, señalados entre barras), como sigue:

mientras que la intriga sigue la disposición arbitraria y estética elegida por el escritor. Utilizamos esta distinción introducida por los formalistas rusos para poner en evidencia el carácter potencialmente narrativo de un acontecimiento cualquiera. La importancia de la intriga no obedece a las unidades elegidas sino a las relaciones que mantienen entre ellas: una misma *fábula* puede generar un número infinito de intrigas estructuralmente distintas”.

⁸⁸ El motivo *sentimiento amoroso* se definirá, como veremos, en tanto una estructura temática y dialéctica compleja que pone en la misma coyuntura actores humanizados (personalizados y no-personalizados) y funciones tales como *atracción*, *rechazo*, *conmiseración*, etc.

Sintagmas⁸⁹

En un laurel convertida
vio Apolo a su Dafne amada
¿quién pensara que en lo verde
murieran sus esperanzas?

Abrazado con el tronco
y cubierto con las ramas,
pegó la boca a los nudos
y a la corteza la cara.

.....
Apolo a su ingrata⁹¹ Dafne,

Semas específicos

/metamorfosis/

/querencia/

/desilusión/

/asimiento/⁹⁰

/indolencia/

⁸⁹ Ya que el propósito de este estudio es únicamente averiguar la interconexión semántica que permite organizar un conjunto de poemas caviedanos como sección temática independiente, no describiré los semas específicos de cada uno de los términos de los sintagmas que se encuentran en los poemas del corpus de trabajo. Sin embargo, advertiré respecto a la molécula sémica y la lexicalización de sus semas específicos, que no hay isomorfismo entre los planos de la expresión y del contenido, de tal modo que si denomino 'abandono' la molécula sémica que comprende los rasgos /privación/ (especialmente: /ausencia/), /imperfectivo/, /iterativo/ (a menudo combinados en /desolación/), /constatación/ (o /comprobación/) /aflicción/ (que por lo general comprende /angustia/ y /soledad/), /recriminación/ (combinado con /revancha/ y /desquite/), en la primera estrofa este tema se puede manifestar y se manifiesta de hecho por medio de las palabras *corteza*, *esquiva*, *mudanza* o *ingrata*. No se trata aquí de metáforas ya que un tema específico es -por principio- independiente de toda isotopía genérica, es decir, que no hay palabra propia o exclusiva para nombrarlo; en efecto, 'abandono' es sólo una denominación cómoda que podría suplirse por 'desamparo', 'derrelicción', 'orfandad', 'dejación', 'dejar plantado', 'dejar en la estacada', 'soledad', 'cerrársele a uno todas las puertas', etc., términos todos que conforman lo que R. Caillois (1989: 121) llama tanto *instinto de abandono* como *inercia del impulso vital*. Por esta razón, a pesar de que la palabra 'abandono' no se encuentre en este romance ni en las otras composiciones poéticas del corpus de trabajo, los componentes figurativos de dicho tema aparecen constantemente en ellos, como sucede con la primera estrofa del *texto tutor*.

En un laurel convertida (/imperfectivo/, /ausencia/
vio (/imperfectivo/, /constatación/) Apolo a su Dafne amada
¿quién pensara (/imperfectivo/, /iterativo/, /desaliento/) que en lo verde
murieran (/privación/) sus esperanzas (/euforia/)?

⁹⁰ Según el *DA*, 'asimiento' significa tanto "acción de coger alguna cosa con la mano y tenerla asida" como "el grande afecto y adhesión de la voluntad a alguna cosa"; el *DRAE* dice, por su parte, que 'asimiento' significa "adhesión, apego o afecto", definición reiterada por J. Casares (1990), para quien ese vocablo significa "afecto y cariño".

⁹¹ De la definición de 'ingratitude' en el *DA*, "desagradecimiento, mala correspondencia, olvido o desprecio de los beneficios", los diccionarios actuales sólo conservan "desagradecimiento".

verde laurel acaricia, ⁹²	/halago/
porque en lo verde no estaban	
sus esperanzas marchitas.	/ilusión/

De esta descripción se infiere que la molécula sémica o tema específico, perteneciente al actor Apolo, induce la isotopía específica positiva con los semas /querencia/, /asimiento/, /halago/ e /ilusión/ y la isotopía específica negativa con el sema /desilusión/; a su vez, la molécula sémica o tema específico de Dafne cuenta con una sola isotopía específica negativa gracias a los semas /metamorfosis/ e /indolencia/. Si [A] y [B] simbolizan estos actores, la molécula de la función descrita por el sema e isotopía genéricos [DECEPCION]⁹³ se escribirá:

[A] ← (ERGATIVO) ← [DECEPCION] → (ATRIBUTIVO) → [B]

A diferencia de estos casos, en las restantes estrofas del *texto tutor* como en las de los textos 3 y 4, el discurso es directo y por lo tanto el *foco enunciativo* asume la primera persona encargada de focalizar el tópico frente a la segunda persona (T3: “Atiende, ingrata Dafne”; T4: “Selvas, a quejarme vengo”) especificada igualmente por el sema /humano/. Más adelante, en 2.2.1, describiré la organización general de los *agonistas* enunciados en los textos del *corpus* de trabajo y en 2.2.3 sus respectivas moléculas sémicas.

2.2. El intratexto

Al contrario del nexos glosador establecido entre el *pre-texto* ovidiano y el *texto tutor* caviedano, el discurso directo proferido por el actor Apolo en las estrofas posteriores de este último texto no tiene

⁹² El *DA* explica que ‘acariciar’ es “tratar con amor y ternura, halagar con demostraciones de cariño y afecto”.

⁹³ El *DA* sólo trae el vocablo ‘decepción’ como sinónimo de ‘engaño’ y dice que “es voz latina y de raro uso”; en cambio el *DRAE* define esa entrada como “pesar causado por un desengaño” y Casares (1990) parafrasea a este último como “aflicción producida por un desengaño”; véase a este respecto A. J. Greimas y J. Courtés (1982: 102), que también asimilan la ‘decepción’ al ‘engaño’. En cambio, en nuestro caso el sema genérico //decepción// comprende tanto el auto-engaño inicial de Apolo como su desengaño final. E. Hopkins (1975) ha explorado, en un estudio estimulante, los alcances del ‘desengaño’ en cuanto tópico caviedano.

nada que ver con la alegorización del laurel, sino exclusivamente con la tematización del *sentir* del dios ante el dramático acontecimiento: la metamorfosis de Dafne realizada por su padre, el río Peneo. De allí que el entrecomillado, que va de la tercera a la novena estrofa del *texto tutor*, sea una analogía de puntuación gráfica en relación a los vv. 557 a 565 del *pre-texto* ovidiano, pero en este caso el texto entrecomillado presenta una *transformación temática*, una *refiguración* a partir de la evolución de las moléculas sémicas descritas en las dos primeras estrofas del propio *texto tutor*.⁹⁴ Se trata, de hecho, en este último caso, de una especie de “cerco textual” que al mismo tiempo que *dice* directamente las palabras del actor Apolo —la *mimesis* platónica—,⁹⁵ configura el cúmulo de sentimientos proferidos por ese dios ante tan adversa circunstancia, los encierra (el entrecomillado) en un orbe discursivo independiente donde sólo se glosa el sintagma y la función deceptorios. Reiteremos, por otro lado, pero ahora desde el punto de vista temático,⁹⁶ que los textos del *corpus* de trabajo demarcan en tal punto su apartamiento no sólo del *hipertexto* ovidiano sino de toda la tradición o “familia de transformaciones escriturales” que los precede, es decir, de sus *pre-textos*. Los estudios detallados de la producción de variantes que se inspiran en el mito de Apolo y Dafne muestran, como advirtiera, que la inmensa mayoría de obras de arte que glosan ese mito retoma inde-

⁹⁴ Como señala F. Rastier (2001: 69), “la tradición contiene del pasado lo que permanece vivo en el presente; ella es siempre una *traslación*, es decir, es una reinstalación, en nuevas condiciones, de lo que se ha logrado refigurar gracias a ella. Su fecundidad se mide merced a la extensión de dichas refiguraciones”.

⁹⁵ Platón, *La República*, libro III, cit. F. Rastier (2001: 239).

⁹⁶ En semántica interpretativa y diferencial, la *temática* se ocupa de estudiar los temas o moléculas sémicas del plano mesosemántico recurrentes al menos una vez en el mismo texto. De esta manera, la temática se emplaza entre el *topos externo* —axioma normativo socializado que permite una aferencia— y los *temas* personales como, en nuestro corpus de trabajo, donde al mismo tiempo que se reconfigura el *topos* tradicional ovidiano —el mito de Apolo y Dafne— se actualiza de modo particular el *tema genérico* de la decepción y una aferencia, la *tópica* o forma semántica estereotipada en el párrafo que contiene un episodio de ese mito ovidiano, la *decepción amorosa*. Sin embargo, dada la índole textual de este corpus de trabajo, surge un problema en cuanto a la *tópica* que se ocupa de los términos de comparación entre los textos: los cuatro textos que conforman nuestro corpus de trabajo ¿pertenecen todos a la pluma de Juan del Valle y Caviedes? No lo sabemos. De ahí que sólo sea posible determinar a ciencia cierta el *topos* —caracterizado al ser recurrente por lo menos una vez en dos autores diferentes— entre las *Metamorfosis* de Ovidio y estos textos atribuidos a Caviedes.

finidamente la anécdota —la “fábula”— del relato, y sólo ésta, elevándola así a la categoría de *topoi*. En muy contadas ocasiones (algunas pocas arias de óperas que tematizan el mismo asunto)⁹⁷ se aprovecha el tumulto de sentimientos que agobian a Apolo reclinado ante el laurel como tópicos a ser promovido, cosa que hacen precisamente los poemas caviedanos donde, hemos visto, se suprime nada menos que el relato de la “fábula” y sólo se alude al sentir provocado por la decepción sufrida.

Si prosiguiendo esta vía contrastiva parangonamos los poemas del *corpus* de trabajo —donde la temática de los sentimientos recalca en una sola función transida, la función deceptoria— con las composiciones quevedianas⁹⁸ en tanto *pre-texto* caviedano inmediato, constataremos que en ellas a la vez que se aprovecha reiteradamente el relato de la “fábula” apenas se menciona el pesaroso sentir de Apolo “desat[ado] en amargas fuentes”. Además de las numerosos versos que remiten a Apolo y Dafne en poemas dedicados a tocar muy diversos asuntos,⁹⁹ Quevedo rescribe la “fábula” en todo el extenso poema titulado *De Dafne y Apolo*,¹⁰⁰ cuyas estrofas XVIII y XIX están dedicadas a parafrasear —a su manera— los vv. 553 a 556 de las *Metamorfosis*:

⁹⁷ Por ejemplo, el aria de Apolo en el tercer acto, escena cuarta, de *Le Jugement de Midas*, libreto de Hèle y música de A.-M. Grétry, estrenada en París el 27 de junio de 1778; cf. Y. Giraud (1968: 486-487).

⁹⁸ En la crítica tradicional y al uso, es un lugar común hacer depender las composiciones atribuidas a Caviedes de los poemas de Quevedo; cf. E. Ballón Aguirre (2001a: 7).

⁹⁹ Los poemas que en la edición de J. M. Bleuca (1969: I, 90, 409-412, 557, 567-573, 677; II, 18-19, 213-249; III, 72-76, 242-243, 333-335) mencionan el mito de Apolo y Dafne son: el soneto incipit del *Parnaso español*, *Describe la apoteosis y lauro de Don Francisco de Quevedo Villegas en el Parnaso ya español Don Jusepe Antonio* (vv. 12-14), los poemas No. 209 *De Dafne y Apolo*, No. 392 *Mostrando su pasión amorosa* (vv. 13-14), No. 399 *Farmaceutria o medicamentos enamorados* (vv. 25-26), No. 505 *A Lisi, que cansada de cazar en el estío, se recostó a la sombra de un laurel* (vv. 5-8), No. 536 *A Apolo siguiendo a Dafne*, No. 537 *A Dafne huyendo de Apolo* y su variante *Otro del mismo. A Dafne*, No. 677 *Las cañas que jugó Su Majestad cuando vino el Príncipe de Gales* (vv. 25-28) y sus cuatro variantes, *A las cañas que jugó su Majestad, estando en la Corte el Príncipe de Gales. Romance 9* (vv. 25-28), *De las fiestas en que el Rey Nuestro Señor jugó cañas* (vv. 25-28), *Relación de las fiestas reales* (vv. 17-20) y *Otro, prosiguiendo* (vv. 17-20), No. 682 *Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos* (vv. 169-188), *Efectos del amor y los celos* (vv. 125-136), No. 836 *Al mismo Góngora* (vv. 5-8), No. 860 *Mojagón, preso, celebra la hermosura de su Iza* (vv. 37-40) y en el extenso *Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando* (vv. 745-752).

¹⁰⁰ Cf. J. M. Bleuca (1969: I, 409-412), poema No. 209.

Con mil abrazos¹⁰¹ ardientes,
 ciñó el tronco el Sol, y luego,
 con las memorias presentes,
 los rayos de luz y fuego
 desató en amargas fuentes.

Con un honesto temblor,
 por rehusar sus abrazos,
 se quejó de su rigor,
 y aun quiso inclinar los brazos,
 por estorbarlos mejor.

En las tres estrofas finales que siguen a éstas en el mismo poema, no se menciona en ningún momento las lamentaciones de Apolo ante el laurel ni la consagración del árbol en tanto emblema; las otras composiciones y sus variantes dedicadas a rescribir la persecución de Dafne son, por lo demás, burlescas cuando no sórdidas.¹⁰² Pues bien, esta contribución y tratamiento que da Quevedo al tópico no es una excepción sino todo lo contrario, es una muestra del modo prácticamente canónico de “reciclar” el mito por el arte occidental desde el medioevo hasta hoy.

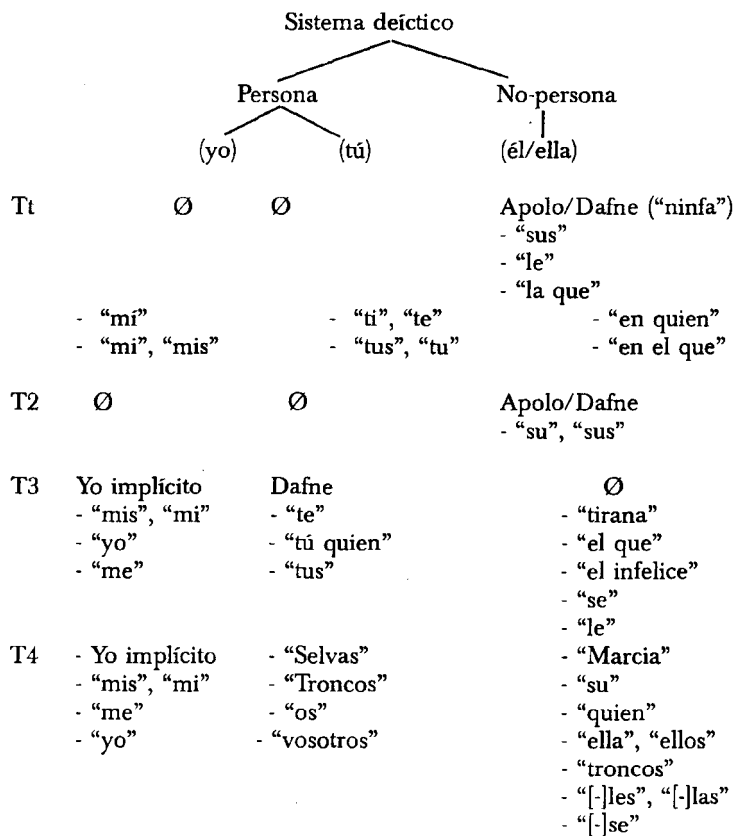
Dicho esto, examinaré de inmediato la tensión creada por la articulación de los *agonistas* del *corpus* de trabajo y los sentimientos que les acuerdan tanto los sintagmas del *texto tutor* como de los textos adjuntos, comenzando por definir semánticamente un sentimiento, con F. Rastier (2001: 197), como “una estructura actancial en que un actante humano se halla afectado por evaluaciones”.

¹⁰¹ Compárese este verso con el v. 9 del *texto tutor*: “Con mil abrazos...”/ “Con mil almas...”.

¹⁰² Por ejemplo, la variante B del soneto No. 537 *A Dafne, huyendo de Apolo* cuyo tenor es el siguiente: “Tras vos, un boquirrubio va corriendo,/ Dafne, que llaman Sol, éy vos, tan cruda?/ Morciégalo os queréis volver sin duda,/ pues vais del Sol tan sin cesar huyendo.// El empreñaros quiere, a lo que entiendo,/ si os coge en esta selva tosca y ruda;/ Júpiter el cachondo, le da ayuda,/ y el dios maestro de esgrima, el brazo horrendo.// Si sus flechas teméis con tantas tretas,/ con carne os lo ha de hacer: que son locuras/ pensar que os lo ha de hacer con las saetas”.// Esto la dije yo en las espesuras,/ y al punto en lauro convirtió las tetas,/ y, arrecho, el pobre Sol se quedó a oscuras.

2.2.1. Actores y agonistas

Una vez establecido el punto de entrada analítico en 2.1, proseguiré con el recorrido intertextual al interior del *corpus* de trabajo. La estrategia interpretativa para activar dicho *corpus* no es puntual (activación de texto a texto) sino difusora (activación por enclaves semánticos) y se inicia con la localización de los actores actualizados en ese poema, los mismos que se constituyen por los actantes anafóricos que les compete y se relacionan correlativamente con los agonistas, es decir, los tipos constitutivos de clases de actores en las composiciones restantes del *corpus* de trabajo, ellos mismos lexicalizados según el sistema deíctico de las personas en la lengua española (en el siguiente diagrama no se tienen en cuenta los sintagmas constituidos por anáforas carentes de correferencia):



2.2.2. La descomposición semántica de los sintagmas

El *sentimiento amoroso* ahora en cuanto *topoi* o axioma normativo socializado es, a su vez, enunciado por medio de *atributos asociados* a los agonistas, atributos cuyos semas (señalados siempre entre barras) permiten describir sus respectivas moléculas sémicas o temas dependientes de las correspondientes isotopías específicas, a partir del sentido en *uso* (segunda mitad del siglo XVII) obrante en los discursos de las respectivas composiciones.

2.2.2.1. El texto tutor

Rememoremos en este apartado el *decir* del *sentir* (los estados de ánimo) de Apolo y Dafne en el *texto tutor*:

Sintagmas	Semas específicos
Con mil almas ¹⁰³ le decía a la que sin ella estaba: “Para ti y no para mí, Dafne, ha sido la mudanza; pues tanto monta el ser tronco como el ser ninfa tirana porque tanto favorece un leño como una ingrata. Sólo la forma echo menos en tus perfecciones raras; pero en la materia toco que la de un tronco es más blanda. Primero piedad espero en quien no escuche mis ansias, moción en el que está yerto, que en ti, estando como estaba.	/vehemencia/ /impasibilidad/ /dominación/ /insensibilidad/ /apetencia/ /inflexibilidad/ /lástima/ /emotividad/ /inmutabilidad/

¹⁰³ La lexía compleja o paralexema “mil almas” es tenuta por el *DA* como sinécdoque de “la parte principal del hombre, que es el alma por el todo de su compuesto, en fuerza de lo cual comunmente se dice ‘hubo mil almas en la fiesta’”; y en cuanto a ‘mil’ indica que “se usa por exageración para significar un número o cantidad grande, indefinidamente”. En este sentido, la expresión “mil almas” equivale, según M. Moliner (1998), a la expresión moderna “con toda el alma”, es decir, a una “sensibilidad afectiva” intensificada.

Por lo menos grabaré
 en tu tronco mis palabras
 que en ti, ninfa, jamás pude
 que quisieses escucharlas.

/desaire/

Desesperación ha sido
 tu belleza malograda,
 pues por agraviarme esquivas
 hasta a ti misma te agravias.

/despecho/

/retroacción/

Si hubiera sabido, ninfa,
 tu venganza, en mi venganza
 por quererte más te hubiera
 querido con menos ansia”.

/represalia/

/paradoja/

2.2.2.2. Poema *A una beldad ingrata*

En este otro poema el *foco enunciativo* es manifestado en los enunciados por la primera persona que focaliza la enunciación hacia la segunda persona, actorizada ésta como “Dafne”:

Sintagmas

Semas específicos

Atiende, ingrata Dafne,
 mis quejas, si escucharlas
 te merecen mis penas,
 siquiera por ser tú quien me las causas.

/indolencia/
 /lamentación/
 /aflicción/
 /reproche/

Bien sé que son al viento
 decirlas a una ingrata,
 pero yo las publico
 tan sólo porque sepas lo que agravias.

/dispendio/
 /divulgación/
 /percatación/
 /congoja/

Escucha mis suspiros,
 que no porque mis ansias
 con sentimiento explique,
 te han de obligar mis voces a pagarlas;
 pues no tan fácilmente
 se mueve a una tirana,
 y así puedes sin riesgo
 serme fina y atenderme, ingrata.

/anhelo/
 /exoneración/
 /ineptitud/

/concesión/

Si bien te pareciera
 que mucho me amaras,

/conjetura/

advierte que el favor se hace más fino ¹⁰⁴ cuanto más se ama.	/bienquerencia/
Merecer tus cariños	/consecución/
y dárme los en paga,	/retribución/
y el que paga no deja la voluntad afecta ni obligada.	/compensación/
Finge que amor me tienes	/simulación/
y aunque me engañes, falsa,	/falacia/
haz siquiera de vidrio una esmeralda para mi esperanza.	/argucia/
No me des desengaños ¹⁰⁵ con claridades tantas,	/ocultación/
que el infelice vive el tiempo que se engaña o que le engañan.	/encantamiento/
Sólo un triunfo consigues si de una vez me matas:	/acabamiento/
darme una vez la vida para que muchas tengas que quitarla. ¹⁰⁶	/retruécano/

2.2.2.3. Poema no epigrafeado

En este último poema del *corpus* de trabajo, el *foco enunciativo* obra igualmente en primera persona dirigida a la segunda persona (actorizada: “selvas”, “troncos”), pero esta vez en referencia a la no-persona actorizada como “Marcia”.

¹⁰⁴ La definición que ofrece el *DA* es “amoroso, seguro, constante y fiel, como amigo fino” a lo que podemos agregar las siguientes acepciones de ‘fineza’: “acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro”, “se usa también por delicadeza y primor”, “se toma también por actividad y empeño amistoso a favor de alguno”.

¹⁰⁵ Nótese que el *DA* define ‘desengañar’ como “hacer conocer el engaño, advertir el error o la ignorancia, hablar con claridad”.

¹⁰⁶ Para el *DA* “quitar, en el sentido moral, vale despojar o privar de alguna cosa como ‘quitar la vida’”.

Sintagmas	Semas específicos
Selvas, a quejarme vengo de los rigores de Marcia si cuanto tengo de fino tiene su beldad de ingrata.	/lamentación/ /severidad/ /benevolencia/ /malevolencia/
Troncos, escuchad mis penas, y no os parezca ignorancia sin oídos el obligaros si oye menos quien me agravia.	/plañido/ /desdén/
Consuelo os pido a vosotros como si con ella hablara, si con silencio y dureza siempre responde a mis ansias.	/confortación/ /menosprecio/
Andar quiero por los troncos contándoles mis desgracias, si contárselas a ellos es andarse por las ramas.	 /difusión/
Mis penas son para dichas pero no para aliviadas; y así las digo por uso de quejas sin esperanzas.	/desahogo/ /tribulación/ /clamor/
Yo me quejo y yo me escucho, que es mi pena tan tirana que me atormenta en las voces, y en el sentir me maltrata.	 /quebranto/

2.2.3. Agonistas y moléculas sémicas

Los semas específicos que componen las moléculas sémicas, temas específicos de los agonistas del *corpus* de trabajo resencionados en 2.2.1 (su *modalidad asertórica*), sólo competen a la primera persona (ego) y a la segunda persona (alter-ego) ya que los semas específicos atribuidos a los actores que actualizan la no-persona de hecho remiten, por el discurso indirecto en que se encuentran localizados, ora a la primera ora a la segunda persona como se ha descrito en 2.1; sin embargo, en estas composiciones poéticas tres semas específicos ca-

lifican a la no-persona únicamente en relación a la primera.¹⁰⁷ A continuación, el componente temático será correlacionado con el componente táctico de este *corpus* de trabajo, primero de manera específica en moléculas sémicas y en seguida linearizado en isotopías. La distribución de las lexicalizaciones analíticas de cada molécula sémica en cuanto *tipo*, es la siguiente:

• **Agonista primera persona**

	Semas específicos	
	positivos	negativos
Molécula sémica: primera persona respecto a la segunda persona	/querencia/	/desilusión/
	/asimiento/	/despecho/
	/halago/	/represalia/
	/ilusión/	/paradoja/
	/vehemencia/	/lamentación/
	/apetencia/	/aflicción/
	/divulgación/	/reproche/
	/anhelo/	/percatación/
	/conjetura/	/dispendio/
	/bienquerencia/	/congoja/
	/consecución/	/exoneración/
	/benevolencia/	/ineptitud/
	/desahogo/	/compensación/
		/encantusamiento/
		/lamentación/
	/plañido/	
	/difusión/	
	/desahogo//tribulación/	
	/clamor/	
	/quebranto/	

¹⁰⁷ Los agonistas de los discursos de nuestro corpus de trabajo se desempeñan como verdaderos *atractores* semánticos.

• **Agonista segunda persona****Semas específicos****positivos****negativos**

**Molécula sémica:
segunda persona
respecto a la
primera persona**

/metamorfosis/
/indolencia/
/impasibilidad/
/dominación/
/insensibilidad/
/inflexibilidad/
/inmutabilidad/
/desaire/
/retroacción/
/acabamiento/
/retruécano/
/severidad/
/malevolencia/
/desdén/
/menosprecio/

• **Agonistas primera y segunda persona****Semas específicos****positivos****negativos**

**Molécula sémica:
primera persona
respecto a la
segunda persona
y viceversa**

/concesión/
/retribución/
/compensación/
/simulación/
/falacia/
/argucia/
/ocultación/

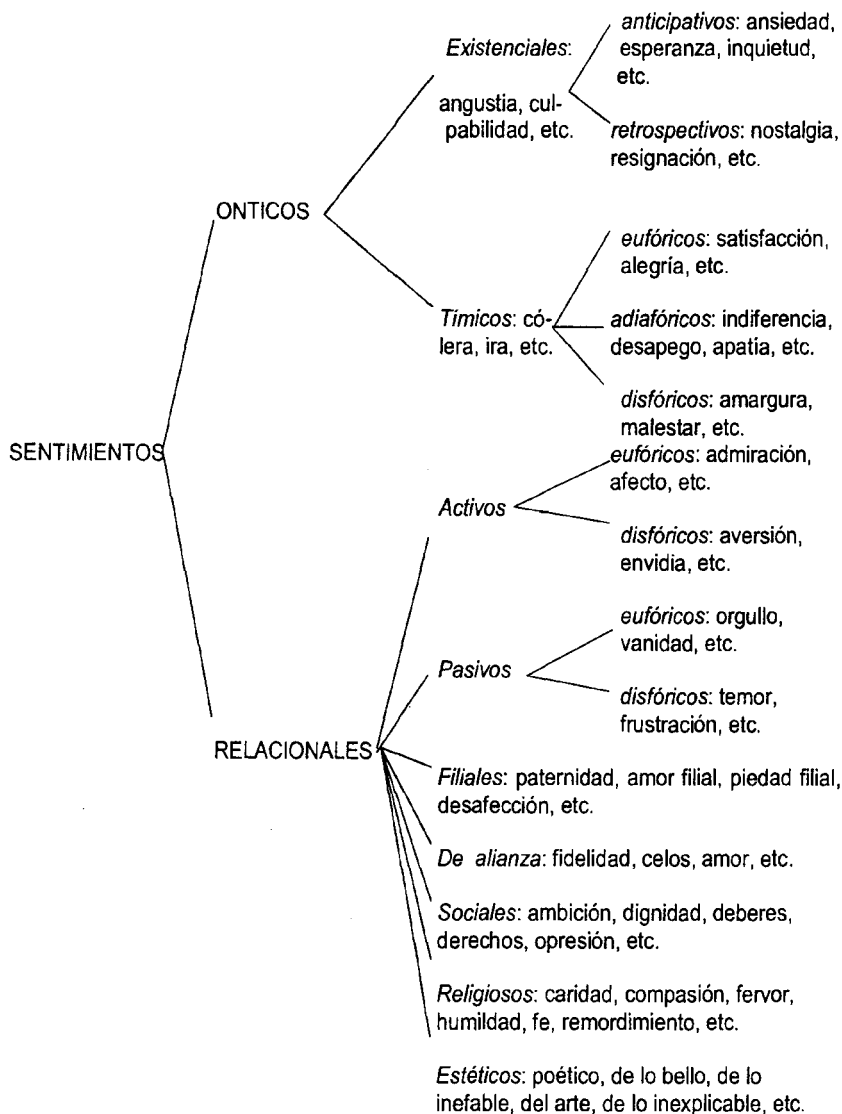
• Agonista no-persona

Molécula sémica: no-persona respecto a la primera persona	Semas específicos	
	positivos	negativos
	/lástima/	
	/emotividad/	
	/confortación/	

2.2.4. Temas específicos: los sememas de sentimientos

Seguidamente indexaré los semas específicos en los sememas de sentimientos que corresponden a cada agonista, a fin de determinar los temas específicos que les corresponde a cada uno de ellos. Los criterios de clasificación tienen en cuenta la estructura actancial de la primera persona y de la segunda persona entre sí (activo, pasivo, reflexivo), como de la no-persona en relación a la primera, su evaluación positiva o negativa y el taxema en que son indexados. Esta correlación procede a partir de la clasificación de los sentimientos en semántica interpretativa y diferencial aplicada a la lengua espa-

¹⁰⁸ F. Rastier (2001: 208, 210, 249) advierte que “algunos sentimientos carecen de lexicalización sintética y se manifiestan por medio de lexías complejas; en el mejor de los casos, ellas son recurrentes pero a veces varias son empleadas de manera aparentemente equivalente. Se podrá hablar, entonces, de sentimientos sin nombre como el sentimiento de lo bello, que Balzac llama *sentimiento inexpresable* [...] Se trata, más técnicamente, de temas sin lexicalización privilegiada”. Tal es el caso, en la lengua española, del *sentimiento de arrobamiento* o *sentimiento de éxtasis* (por ejemplo, los conocidos versos de S. Juan de la Cruz, “siento un no sé qué/ que queda balbuciendo”, donde la repetición de ‘que’ muestra bien la convergencia del plano del significante y el significado en lo que Rastier llama el “ethos obsesional” de la mística). En la adaptación a la lengua española del modelo original propuesto por Rastier, incluyo la subdivisión *adiafórica* en los sentimientos ónticos tímicos, cf. J. Casares (1990).



ñola,¹⁰⁸ los mismos que han sido organizados en forma de diagrama:

Preguntémonos a continuación, ¿qué temas-sentimientos correlacionados surgen de la red de relaciones de equivalencia parcial entre los semas específicos que conforman las moléculas sémicas establecidas en 2.2.3? Habrá de tenerse en cuenta, sobre todo, que la antonimia entre los temas-sentimientos se manifiesta por medio de serie de oposiciones sémicas. Estas oposiciones se efectúan entre ringlas ternarias¹⁰⁹ de semas inherentes y aferentes: unos atribuidos

¹⁰⁹ Según el mismo F. Rastier (2001: 194-195), “las agrupaciones ternarias son legión en la tradición indoeuropea, debido a lo que Dumézil ha llamado la ideología trifuncional; las agrupaciones quinarias abundan en China, como lo ha destacado especialmente Gernet, y las septenarias en la antigüedad medio-oriental, sin duda por la influencia del culto astral babilónico. En pocas palabras, esas agrupaciones son homólogas de los taxemas en el plano lexical, pero sus estructuras reflejan normas de otro orden”.

Sememas	Semas específicos	
	inherentes	aferentes
	Molécula sémica	
Ontico existencial anticipativo: /ansiedad/	/asimiento/ /vehemencia/ /apetencia/ /anhelo/	/consecución/
Ontico tímico disfórico: /desolación/	/aflicción/ /congoja/ /lamentación/ /plañido/ /tribulación/ /clamor/ /quebranto/	/encantusamiento/
Relacional activo eufórico: /adamar/ ¹¹⁰	/querencia/ /bienquerencia/ /ilusión/ /halago/	/conjetura/ /benevolencia/
Relacional activo disfórico: /resentimiento/ ¹¹¹	/despecho/ /represalia/ /reproche/ /percatación/	
Relacional pasivo disfórico: /frustración/	/desilusión/ /dispendio/ /ineptitud/ /desahogo/	/paradoja/ /divulgación/ /exoneración/ /difusión/

¹¹⁰ 'Adamar', palabra poco usada en Latinoamérica, significa según el *DA* "amar con pasión y vehemencia", a lo cual el *DRAE* agrega "cortejar, requebrar" y "enamorar de alguien o de algo".

¹¹¹ El *DA* trae esta acepción de 'resentimiento', "desazón, desabrimiento o queja que queda de algún dicho o acción ofensiva" y 'resentirse': "dar muestras de sentimiento o pesar de alguna cosa".

Sememas	Semas específicos	
	inherentes	aferentes
	Molécula sémica	
Ontico tímico adiafórico: /indiferencia/	/metamorfosis/ /indolencia/ /impasibilidad/ /insensibilidad/ /inmutabilidad/	
Relacionales activos disfóricos: /aversión/	/desaire/ /malevolencia/ /désdén/ /menosprecio/	
/rencor/	/dominación/ /inflexibilidad/ /severidad/ /acabamiento/	/retroacción/ /retuécano/

Semema	Semas específicos	
	inherentes	aferentes
	Molécula sémica	
Relacional social: /compasión/ ¹¹²	/lástima/ /emotividad/ /confortación/	

¹¹² El DA define la 'compasión' como "ternura, sentimiento y lástima que se tiene de algún mal, trabajo o desgracia que otro padece".

a la primera persona, otros a la segunda y finalmente otros más a la no-persona. Distribuyamos sus ocurrencias:

- Primera persona respecto a la segunda persona
- Segunda persona respecto a la primera persona
- No-persona respecto a la primera persona

Semema	Semas específicos	
	inherentes	aferentes
	Molécula sémica	
Relacional activo eufórico: /connivencia/	/concesión/ /retribución/ /compensación/	/simulación/ /falacia/ /argucia/ /ocultación/

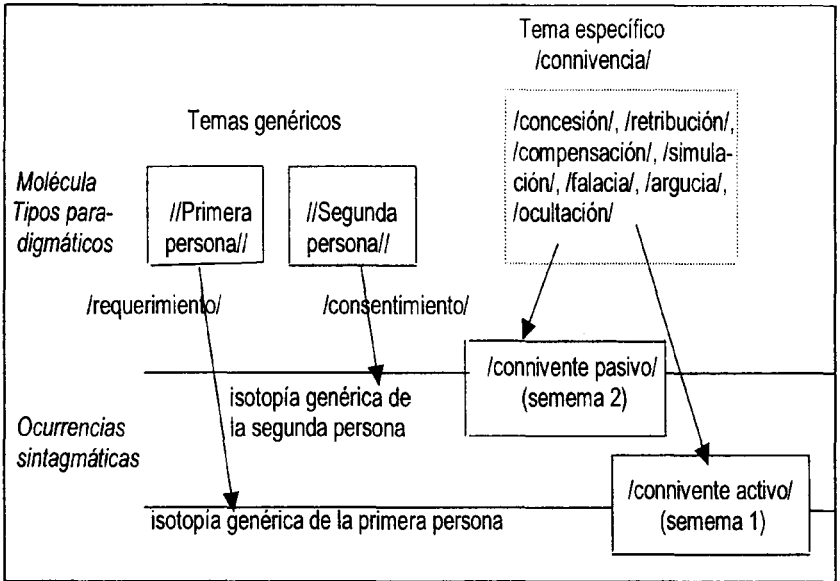
Mientras las moléculas sémicas descritas definen isotopías específicas que inducen unidireccionalmente su respectiva isotopía genérica (o bien la primera o bien la segunda persona o la no-persona), tenemos el caso de la molécula sémica /connivencia/¹¹³ que indexa bidireccionalmente las isotopías genéricas de primera y segunda persona:

Nótese, además, que los sintagmas que actualizan la /connivencia/ no plantean este tema-sentimiento en el *mundo factual*, que caracterizan a los sintagmas anteriores, sino en el *mundo contrafactual* del texto: lo que ahora sucede es sólo una suposición, una idealidad imaginada —el compartir confabulador (T3, vv. 16, 22 a 24 y 25 a 30)— en relación al enfoque enunciativo general que al contrario enuncia, bajo la modalidad asertórica, la separación e inconexión entre la primera y la segunda persona y donde, por lo tanto, la /connivencia/ entre ambas personas es tenida por irrealizable. Agregaré que, por la misma razón, los semas aferentes correspondientes al

¹¹³ El DA entiende por 'connivencia': "disimulo, tolerancia, consentimiento y permisividad tácita".

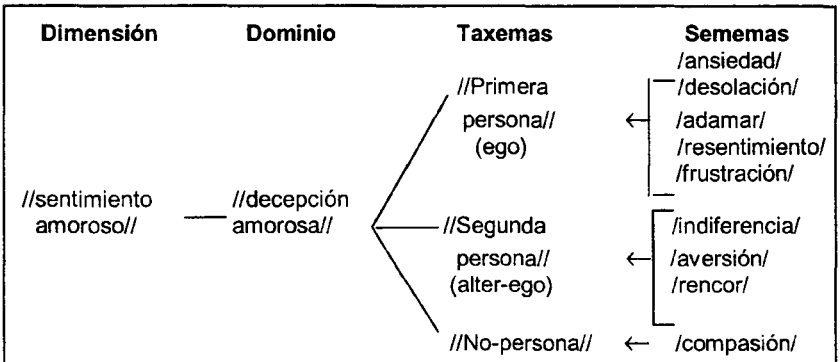
¹¹⁴ Cf. F. Rastier (1989: 58).

¹¹⁵ El hecho de que, en este caso, dichos temas genéricos sean agonistas constituidos por anáforas correferentes, no difiere ni desmerece en nada de los temas genéricos simples; cf. F. Rastier (1989: 60-61).



semema /connivencia/ actúan como inherentes, participando así en la constitución de la respectiva molécula sémica. Un diagrama¹¹⁴ puede ayudar a visualizar el fenómeno dialógico indicado en el mundo *contrafactual* donde se encuentra, además de los dos temas genéricos conocidos,¹¹⁵ dos ocurrencias de un tema específico:

2.2.5. Las isotopías genéricas



Resta por describir, en el componente táctico, las recurrencias de los semas genéricos o clasemas y sus respectivas isotopías genéricas o fondo semántico que ordena los temas-sentimientos especificados en el *corpus* de trabajo. Procederé a esta última descripción en la dialógica del *mundo factual* del poema, indexando los sememas ya organizados en los taxemas, dominio y dimensión correspondientes, todo como sigue:

En el diagrama que antecede, el clasema //decepción amorosa// ha sido indexado como dominio en la dimensión tímica //sentimiento amoroso//, dimensión opuesta en el *corpus* caviedano “extendido” a otras dimensiones del mismo rango tímico como //sentimiento religioso//, //sentimiento bucólico//, etc. Ahora bien, si tenemos en cuenta que el *DA* consideraba que el vocablo ‘decepción’ era un simple parasinónimo de ‘engaño’,¹¹⁶ esta acepción hubiera cubierto muy parcialmente la temática o tópica de los sentimientos poetizados en las composiciones del *corpus* de trabajo, sentimientos todos ellos reconfiguradores del sintagma y función deceptorios en la “fábula” de Apolo y Dafne versificada por Ovidio. Este hecho demuestra bien cómo una definición canonizada académicamente es insuficiente para dar cuenta de las extensiones semánticas que se producen en los discursos de época, especialmente si se trata de discursos literarios que, como aquí sucede, proyectan su propiedad clasemática en forma de parangón diacrónico.

Advirtamos, entonces, que el artículo lexicográfico que trae el *DRAE* (1992) para ‘decepción’ es “pesar causado por un desengaño” y en cuanto a ‘decepcionar’ —que el *DA* no resenciona— se le tiene allí por parasinónimo de “desengañar, desilusionar”, es decir que no obstante la exigüidad de estas acepciones contemporáneas, ellas rinden cuenta más apropiadamente de la semia del lexema ‘decepción’ ya en uso en la segunda mitad del siglo XVII. En efecto, las acepciones del *DRAE* presuponen necesariamente para la semia de ‘decepción’, en primer lugar, la actualización de dos antagonistas que por mi parte he denominado primera persona (ego) y segunda persona (alter-ego); en segundo lugar, una serie de significados po-

¹¹⁶ Con el agregado de que ‘decepción’ es, en ese diccionario, “voz latina y de raro uso” (*sic*); en cuanto a la voz ‘engaño’, el mismo *DA* dice que significa “falta y mengua de verdad en lo que se dice o hace o en lo que se piensa, cree o discurre”.

sitivos y negativos aplicables a cada uno de esos antagonistas, en calidad de atributos, según la índole de la 'decepción' que en este caso es la 'decepción amorosa'. Así, lo que el *DRAE* considera como 'pena' acordada en el discurso a la primera persona es discursivizado en los textos del *corpus* de trabajo, además de su coocurrencia directa tanto próxima (T3, v. 3) como inmediata (T4, vv. 5, 17, 22), en forma de correlaciones con la descomposición de los temas-sentimientos encontrados (/ansiedad/, /desolación/, /adamar/, /resentimiento/ y /frustración/), ellos mismos motivados por el 'desengaño' y la 'desilusión' amorosos atribuidos a esa primera persona ante los temas-sentimientos asignados a la segunda persona (/indiferencia/, /aversión/ y /rencor/). Finalmente, como he tenido oportunidad de mostrarlo, el *texto tutor* incluye por añadidura la participación de un tercer agonista actualizado como no-persona y cuyo rol es conmoverse y apiadarse (/compasión/) ante la 'pena' sufrida por la primera persona, todo ello con el fin de consolidar la coherencia intertextual entre los textos del *corpus* conciliados en el área de un solo dominio semántico.

3. Hipótesis conclusiva

Si en el *corpus* caviedano de referencia se cuenta con alrededor de cuarenta composiciones que en principio actualizan la artemática *lirica amorosa*, los dominios semánticos que les compete no indexan en todos los casos la isotopía genérica mesosemántica *decepción amorosa*. La constatación de este hecho justifica:

- a) que los poemas considerados en el *corpus* de trabajo conforman, gracias a su tópica y a su isotopía mesogenérica común //decepción amorosa//, una gavilla textual cuya cohesión semántica justifica que se le clasifique en tanto conjunto independiente dentro del *corpus* caviedano de referencia;
- b) que en el caso de la estrofa XXV del poema *A dos amigas que se educaban en un monasterio* y su propio contexto inmediato, sus isotopías específicas ciertamente se hallan decididas y orientadas por las isotopías genéricas que presiden dicho contexto. Este encajamiento intertextual permite ubicar cada composición bajo el tema genérico que le corresponde y, al mismo tiempo, establecer y precisar una subcla-

sificación temática cruzada al interior del *corpus* caviedano de referencia;

- c) que un cotejo contrastivo con otros *corpus* de trabajo semejantes a éste al interior del *corpus* caviedano de referencia, por ejemplo, siempre dentro de la archemática *lirica amorosa*, los temas mesogenéricos //admiración amorosa//, //ingratitude amorosa//, //resignación amorosa//, etc., convalidará o refutará su localización propuesta hipotéticamente bajo el tema genérico //decepción amorosa//.

Formulada así la tarea por realizar y dados los principios hermenéuticos según los cuales lo global determina lo local y la hipótesis gobierna la objetivación, no queda sino proponer hipotéticamente oposiciones categoriales en la lengua española capaces de presentar

¹⁷ Permítaseme una nota al calce para responder(me) ciertas preguntas ingenuas surgidas al concluir esta breve exploración textual escrita en honor de José Luis Rivarola. En la investigación literaria, ¿qué nos incita a elegir determinado enfoque cognoscitivo? ¿Qué nos impele a averiguar un tema literario, más allá de los deberes profesionales e institucionales? En concreto, ¿qué me llevó en esta ocasión a estudiar de entre los muchos poemas caviedanos, precisamente éstos que reconfiguran el mito de Apolo y Dafne? No lo sé sobre seguro ya que toda "intención enunciativa" es indecidible, pero me imagino que en esta oportunidad intervinieron algunas vicisitudes imponderables debidas a que José Luis y yo nos hallamos hoy lejos de nuestra tierra. Haciendo memoria, en la vieja casona colonial donde nací y pasé mi infancia y juventud —en Arequipa, en la sierra andina del sur del Perú—, había en ese entonces un vasto jardín y huerto cercado por una alta pared de sillar labrado. Al pie de la blanca valla del fondo, a unos pasos de un heliotropo (planta ornamental oriunda del territorio peruano pero cuyo nombre proviene del gr. ἥλιό (sol)-τροπος (dirección): "que sigue la dirección del sol"; a este propósito, en 1791 F. R. de Chateaubriand (1951: 210-211) visitó —durante su viaje a América— el pequeño huerto del gobernador de la isla Saint-Pierre: "una fragancia fina y suave de heliotropo exhalaba de un pequeño rectángulo de habas en flor. Esa fragancia no nos llegaba mediante una brisa de la patria sino llevada por un viento salvaje de Terranova, sin relación con la planta exiliada, sin simpatía de reminiscencias y voluptuosidad. En ese perfume no reflejado de belleza, no dibujado en su seno, no derramado bajo sus huellas, en ese perfume cargado de aurora, de cultura y de mundo, exhalaba todas las melancolías de los pesares, de las ausencias y de la juventud"), un romero, espárragos, lirios, rosales, crisantemos, claveles, margaritas, enredaderas, vides, durazneros, un ciruelo y una alta magnolia, crecía un inmenso laurel de flores encarnadas a cuyo cobijo jugaba con mis hermanos menores. Ya en la edad propecta, todavía recuerdo vivamente los encargos que nos hacían de cuando en cuando mi madre o mis dos bondadosas tías solteronas ora para cortar los ramos de flores del laurel que ellas luego disponían en frascos de cristal y floreros de barro cocido ora para escoger sus hojas tiernas y maduras que luego servían de sazón en un puchero —por ejemplo, en el *chupe de camarones* o la mentada *timpuska*— ora,

temas actualizados por los textos de los poemas pertenecientes al *corpus* caviedano de referencia. Estos temas no serán de orden lexicográfico sino discursivo, al destacar redes de recurrencias semánticas que en su momento justifiquen confirmar o refutar la hipótesis clasificatoria esbozada, gracias a la confrontación temática —comparativamente exhaustiva— de dicho *corpus* caviedano de referencia.¹¹⁷

ADENDA

En la edición de las obras atribuidas a Caviedes por la Madre María Leticia Cáceres A. C. I. se incluye el poema No. 104 titulado *Coloquio entre una vieja y Periquillo ante una procesión celebrada en esta ciudad* y en él el v. 278, donde la editora lee “Dafne” en lugar de “saine” o “zaine”, como aparece en los diversos manuscritos. La Madre Cáceres explica su decisión en una nota:

Los manuscritos traen en vez de *Dafne* —nombre poético igual que *Filis*, ambos de trayectoria clásica universal, *saine* o *Zayne* (M 17494). Se trata de una defectuosa lectura de los copistas y, posteriormente, repetidas por los editores de Caviedes.

De este modo, la estrofa editada por ella (vv. 278-281) reza el siguiente texto:

finalmente, para macerarlas con algunas ramillas frescas de romero en herméticos pomos de alcohol y, cuando se daba la ocasión, aplicarnos con esmero el linimento en contusiones y torceduras. Pero además de esa rememoración, anotaré que mi amada madre se llamaba Laura (nombre fonéticamente afin a ‘laurel’: en efecto, lat. ‘laureus’ → ‘laurea’, laurel, corona de laurel; e igualmente del gr. ‘λαυριστες’ → ‘λαύρα’ (pasillo, camino hondo), monasterio medieval, nombre genérico de los conventos en el monte Athos); que al haber yo nacido el día en que la iglesia católica celebra la festividad de San Jacinto, mi cuarto nombre bautismal resultó ser —por cristianización del nombre pagano— el del mítico amigo de Apolo; y que, finalmente, los encontronazos de la historia personal me han llevado a residir desde hace varios años al sur de Arizona, en el valle de Tempe, topónimo elegido en 1879 por Lord Darrel Duppa y Charles Trumbull Hayden para nombrar este paraje a partir de un libro de mitología grecoromana... que glosaba las *Metamorfosis* de Ovidio.

¹¹⁸ Para el *DA*, el término ‘bausán’, “comunmente se toma por bobo, estúpido y sin espíritu; y así del que se queda pasmado y con la boca abierta se dice que se quedó hecho un bausán”.

V.- ¿Este es todo el Dafne o Filis
que a todo baúsán¹¹⁸ eleva?
¿Tan poca actividad tienen
los encantos de Medea?

Salvo la edición de Luis García-Abrines Calvo, que elimina ese poema, las restantes copian los manuscritos sin la atribución a la ninfa Dafne pero tampoco explican el significado de 'saine' o 'zaine', palabras que no se encuentran atestadas en los diccionarios de época.¹¹⁹ Por ejemplo, en la edición de Daniel R. Reedy, el poema No. 64 titulado *Coloquio entre una vieja y periquillo a una procesión celebrada en esta ciudad* contiene los vv. 277-280:

Vieja: ¿Ese es todo el saine o filis
que a tanto bauzán eleva?
¡Tan poca actividad tienen
los encantos de Medea!

Advertiremos que en esta edición incluso el apelativo 'Medea' desaparece del índice de nombres bíblicos y mitológicos que trae la misma edición.

La edición del P. Ricardo Vargas Ugarte transcribe, por su parte, en la p. 83 el extenso poema *Coloquio entre la vieja y Periquillo sobre una procesión celebrada en Lima* que lleva (p. 92) la siguiente estrofa:

Vieja. Esto es todo el zaine a Filis
que a tanto bauzán elevan?
¡Tan poca actividad tienen
los encantos de Medea!

¹¹⁹ A modo de muestra, el *DA* trae las siguientes entradas que pueden ser correlacionadas gráficamente con esos términos: 'saino': "especie de puerco de Indias"; 'zaino': "caballo castaño oscuro que no tienen otro color"; "llámase también a cualquier caballería que tiene señales y da indicios de ser falsa como es mirar al soslayo, torciendo la vista o tener el hocico mohino"; "por semejanza llaman al traidor cauteloso o poco seguro en el trato. De ahí le vino al hombre que trata a otros con cautela y falsedad llámanlo *zaino*"; 'zaina': "en germanía significa la bolsa" y, finalmente, 'mirar de zaino': "mirar recatadamente al soslayo o con segunda intención".

Por último, la edición de Ricardo Palma inicia en la p. 462 el poema titulado *Coloquio entre la vieja y Periquillo sobre una procesión celebrada en Lima* y en la p. 466 se halla la estrofa a comparar:

- Esto es todo el zaine a Filis
 que a tanto bauzán eleva?
 ¡Tan poca actividad tiene
 los encantos de Medea!

Dicho esto, si establecemos una correlación isotópica tanto genérica como específica entre los textos de las variantes de esta estrofa y las estrofas que les preceden y les suceden en relación al posible significado de los vocablos, de un lado, ‘saine’ o ‘zaine’ y, del otro, el nombre ‘Dafne’, constataremos que la sustitución del apelativo de la ninfa ondina, en lugar de ‘saine’ o ‘zaine’, no es verosímelmente pertinente. En cuanto a estas últimas palabras “desconocidas”, un examen exhaustivo de orden semántico permitirá —en su momento— decidir la interpretación en ese contexto, o bien como hápax o bien

¹²⁰ Para interpretar las palabras-enigmas, no raras en el corpus caviedano, se puede proceder vertiendo en ellas rasgos semánticos ya actualizados en pasajes anteriores del texto o acudir a los *topoi* y a interpretantes procedentes de otros pasajes de textos de los corpus de trabajo o de referencia, es decir, a interpretantes accesibles y no contradictorios; cf. F. Rastier (2001: 118-119).

como neologismos de época o bien como *logatomos* (no-palabras) abundantes en la literatura de todos los tiempos¹²⁰ y particularmente en los textos del pasado siglo donde los *logatomos* constituyen, a nuestro parecer, una muestra más de las que H. Friedrich (1974: 14) llama “innumerables analogías que la lírica moderna guarda con la poesía barroca”, lírica moderna claramente ilustrada –en lo que nos concierne– por las *jitanjáforas* de M. Brull, *Altazor* de V. Huidobro, *Trilce* de C. Vallejo, *Rayuela* de J. Cortázar, etc.

BIBLIOGRAFÍA

Siohan, Robert

1965 *Stravinsky*. París: Editions du Seuil.

Ballón Aguirre, Enrique

1987 “Una encrucijada entre filología, lingüística y semiótica: el *corpus*”. *Dispositio – Revista Hispánica de Semiótica Literaria* XII: 30-32: 45-64.

1995 “Comparative American Ethnoliterature: the *Challenge Motif*”. *Poetics Today* 16. 1: 29-51. [Con José Ballón Aguirre].

1999 “Cuenta y razón: los textos atribuidos a Juan del Valle y Caviedes (un siglo de ediciones)”. *Lexis* XXIII. 2: 359-399.

2001a *Desconcierto barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

2001b “La intercultura peruana: lenguas, literaturas y educación”. En *Interculturalidad – Creación de un concepto y desarrollo de una actitud*. Comp. y ed. María Heise. Lima: Programa Forte-Pe y Ministerio de Educación. 239-280.

2001c “Crónica de una dolencia vindicada”. *Lexis* XXV. 1-2: 407-473.

Barnard, Mary E.

1987 *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham: Duke University Press.

Barthes, Roland

1991 *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.

Bellemin-Noël, Jean

1972 *Le texte et l'avant-texte*. París: Larousse.

Bravo Arriaga, María Dolores

- 1996 "Ritual del verbo y del poder: relación de la muerte de 'Sor Filotea de la Cruz'". En *La cultura literaria en la América Virreinal. Concurrencias y diferencias*. Ed. José Pascual Buxó. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 199-223.
- Brun, Bernard
1982 "Problèmes d'une édition génétique: l'atelier de Marcel Proust". En *Avant-texte, texte, après-texte*. Eds. Louis Hay y Péter Nagy. Paris-Budapest: Editions du CNRS, Akadémiai Kaidó. 77-82.
- Caillois, Roger
1989 *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard.
- Casares, Julio
1990 *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A.
- Cassirer, Ernst
1959 *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Galatea - Nueva Visión.
- Cerquiglini, Bernard
1983 "Eloge de la variante". *Langages* 69: 25-36.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo
2003 *Castellano andino. Aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Cooperación Técnica Alemana.
- Cotterell, Arthur, ed.
2002 *Encyclopedia of World Mythology*. Bath BA: Parragon Publishing.
- Chamoux, François
1968 *La civilisation greque*. Paris: Arthaud.
- Chateaubriand, François René de
1951 *Mémoires d'outre-tombe* I. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Delcambre, Pierre
1983 "Le texte et ses variations". *Langages*: 37-50.
- Dupriez, Bernard
1984 *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris: Union Générale d'Éditions.

Friedrich, Hugo

1974 *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

Giraud, Yves

1969 *La Fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII siècle*. Ginebra: Droz.

1988 "Daphné". En *Dictionnaire des mythes littéraires*. Dir. Pierre Brunel. Paris: Editions du Rocher. 387-399.

Grant, Michael y John Hazel

1973 *Who's in classical Mythology*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson Limited.

Graves, Robert

1994 *Los mitos griegos I*. México: Alianza.

Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés

1991 *Semiótica - Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Madrid: Gredos.

Grésillon, Almuth

1994 *Eléments de critique génétique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Grimal, Pierre

1968 *La civilisation romaine*. Paris: Arthaud.

Handel, George Frideric

2000 *Apollo e Dafne*. Québec: Dorian recordings.

Hopkins, Eduardo

1975 "El desengaño en la poesía de Juan del Valle Caviedes". *Revista de crítica literaria latinoamericana* I. 2: 7-19.

Lebrave, Jean-Louis

1983 "Lecture et analyse des brouillons". *Langages* 69: 11-24.

Le Bris, Michel

1981 *Journal du Romantisme*. Ginebra: Albert Skira.

Montes, Stefano y Taverna, Licia

1998 "Fumer: formes du goût et formes de vie". *Nouveaux Actes Sémiotiques* 55-56: 41-56.

Moliner, María

1998 *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.

Nagy, Gregory y Panos D. Valavanis

1993 "The sun in greek art and culture". En *The Sun, symbol of power and life*. Comp. Madanjeet Singh. New York: Harry N. Abrams, Inc. 281-293.

Ovidio

1966 *Les Métamorphoses*. Traducción, introducción y notas de Joseph Chamonard. París: GF-Flammarion.

1992 *Les Métamorphoses*. Traducción de Georges Lafaye. París: Editions Gallimard.

1998 *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial.

1999a *Les Métamorphoses* I-V. Texto establecido y traducido por Georges Lafaye. 8ª ed. revisada y corregida por J. Fabre. París: Les Belles Lettres.

1999b *Metamorfosis*. Edición y traducción de Consuelo Alvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra.

Quevedo, Francisco de

1969 *Obra poética* I, II y III. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia.

Ramírez de Verger, Antonio

1998 "Introducción". En *Metamorfosis*. Ovidio. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial. 11-50.

Rastier, François

1991 *Sémantique et recherches cognitives*. París: Presses Universitaires de France.

1997 "Realismo semántico y realismo estético". *Semiosis* 1. 2: 94-117.

2001 *Arts et sciences du texte*. París: Presses Universitaires de France.

Real Academia Española de la Lengua

1990 *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid: Gredos.

1992 *Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición. Madrid: Espasa-Calpe.

Rivarola, José Luis

1990 *La formación lingüística de Hispanoamérica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Valle y Caviedes, Juan

1899 "Diente del Parnaso" y "Poesías diversas". En *Flor de Academias y Diente del Parnaso*. Edición y prólogo de Ricardo Palma. Lima: Oficina tipográfica de *El Tiempo* por L. H. Jiménez. 335-426, 427-474.

1947 *Obras*. Clásicos peruanos I. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana S. A.

1984 *Obras completas*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho 107.

1990 *Obra Completa*. Edición y estudios de María Leticia Cáceres A.C.I., Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima: Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú / 5.

1993 *Obra poética I. Diente del Parnaso (Manuscrito de la Universidad de Yale)*. Edición, introducción y notas de L. García-Abrines Calvo, con la colaboración de Sydney Jaime Muirden. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

1994 *Obra poética II. Poesías sueltas y bailes*. Edición, introducción y notas de L. García-Abrines Calvo, con la colaboración de Sydney Jaime Muirden. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.