

**Enrique Ballón Aguirre**  
**Arizona State University**

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

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 retrosecciones, las anticipaciones, pone en contacto a los contemporáneos y sus ancestros, los cercanos y los extraños. La hermeneútica 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 hemos advertido sobre las penosas consecuencias que acarrea su clasificación inductiva en ringlas arbitrarias, asignadas por el talante de cada editor;<sup>1</sup> de ahí que en esta ocasión nos hayamos propuesto formular una hipótesis de organización 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 hemos 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 nos 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 de 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.

---

\* Texto de la ponencia sustentada en el Congreso “Simulacros de la fantasía – Nuevas indagaciones sobre arte y literatura virreinales” convocado por el Seminario de Cultura Novohispana y celebrado en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México el 6 de marzo de 2002.

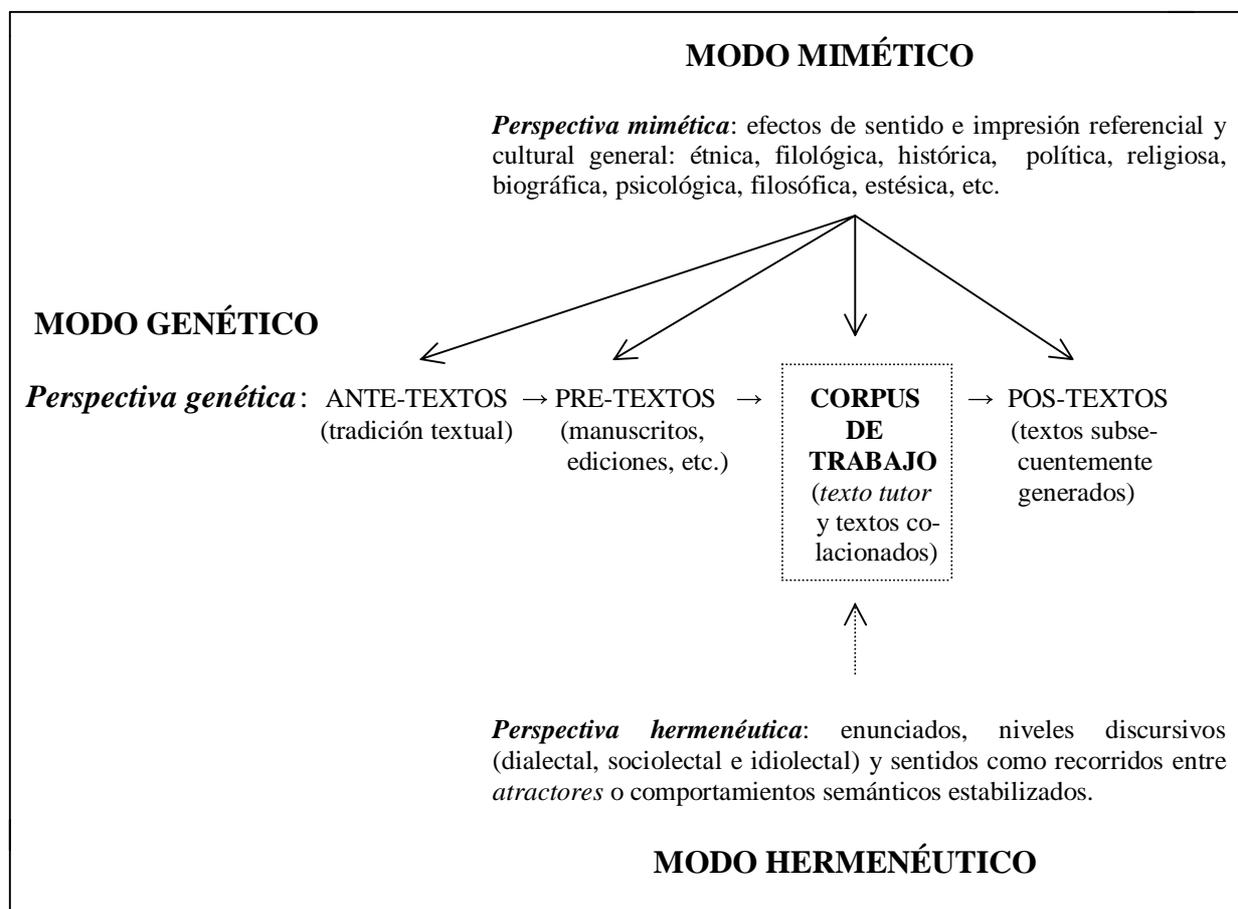
\*\* F. Rastier (2001:191,283).

<sup>1</sup> Cf. E. Ballón Aguirre (en prensa).

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<sup>2</sup>, hemos 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 nuestro diagrama, son los siguientes:



Una vez dispuesto el diagrama que guiará este estudio, preguntémosnos ante todo ¿qué entendemos 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

<sup>2</sup> Cf. E. Ballón Aguirre (1987).

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, entonces, el lugar de encuentro de las dos operaciones que lo constituyen, de un lado la *textualización* que acabamos 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 los textos del corpus de trabajo entre sí 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.

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

- a) *genético*<sup>3</sup> que decide la *textualización*, el establecimiento textual o «cierre» de cada texto del corpus de trabajo, a partir de los llamados *metamorfismos intratextuales* o *pre-textos* (manuscritos, bocetos, ediciones, etc.) y los *ante-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 indisociable;
- 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* (*ante-textos*, *pre-textos* y *pos-textos*) a partir de su eslabon 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 modo 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. Tengamos en cuenta que 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 dicho sentido se elabora -

---

<sup>3</sup> 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).

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<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>, 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<sup>6</sup>. Tanto en este último caso como en aquellos, mayoritarios, en que la «normación» discursiva hispana de época es relativamente homogénea, tal cual sucede en nuestro 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 acabamos 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 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, hemos dicho, por textos consolidados) como un ítem independiente en la clasificación general del corpus caviedano de referencia.

Nuestro 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 *ante-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*, 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<sup>7</sup>. No obstante, a más

---

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Es el caso de los poemas atribuidos a Caviedes que parodian lo que J. L. Rivarola (1990:183-193) llama «lengua de indio» y que por nuestra parte denominamos «diglosia linguoliteraria andina».

<sup>7</sup> 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).

de ello, la analogía fonética entre *Dahânâ* (sánscr. ‘la ardiente’) y Δάφνη (gr. ‘el laurel’) sugiere la conjetura propuesta por Y. 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<sup>8</sup>:

a) las *variantes arcádicas* que comprenden desde los escolios de la *Ilíada* hasta Pausanias (siglo II *d. de C.*)<sup>9</sup>, 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<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup>, 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<sup>12</sup>. Sin embargo Dafne, a pesar de haber sido consagrada a Artemisa (Diana), 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 Oeno<sup>13</sup> 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)<sup>14</sup>. 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;

c) las *variantes tesalónicas* son consignadas por varios 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<sup>15</sup>.

---

<sup>8</sup> Cf. Y. Giraud (1988:388).

<sup>9</sup> Cf. F. Chamoux (1968:185-186).

<sup>10</sup> 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 Pasífae. La Madre Tierra dejó un laurel en su lugar, y con sus hojas Apolo hizo una guirnalda para consolarse”.

<sup>11</sup> ‘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.

<sup>12</sup> Cf. Ovidio, *Met.* X, 162-219.

<sup>13</sup> Cf. M. Grant y J. Hazel (1973:105).

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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

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, resumiremos 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<sup>16</sup>. 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<sup>17</sup>, 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 antorcha y lo previene por si trata de adueñarse de glorias que únicamente a él, Apolo, le pertenecen. Ante esta admonición, Cupido redarguye a Apolo enérgicamente 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 plomo<sup>18</sup> y punta roma, hiere a Dafne y con la segunda, de aguda y afilada punta de oro<sup>19</sup>, 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*).

---

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).

<sup>16</sup> R. Graves (1994:90-91; véase la interpretación en *Ibid.*, pgs. 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”.

<sup>17</sup> Cf. E. Ballón Aguirre (1995).

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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).

*Tercera secuencia: la doncella 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 ruegos de su padre que le rogaba 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:

... Videt igne micantes  
Sideribus similes oculo, uidet oscula, quae non  
Est uidisse satis; laudat digitosque manusque  
Brachiaque et nudos media plus parte lacertos  
Siqua latent, meliora putat. Fugit ocior aura  
Illa leui neque ad haec reuocantisuerba resistit

... Ve sus ojos que esplenden  
parecidos a las estrellas, ve sus labios, que no basta  
con ver; admira sus dedos, sus manos, sus muñecas,  
y sus brazos más de la mitad desnudos: si algo queda oculto  
lo imagina aún mejor. Ella, más rauda que la brisa ligera, huye  
y no se detiene ante [las] palabras de quien la llama

(vv. 498-504)

Así, 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<sup>20</sup>. Sin detener su acoso Apolo se dispuso a serguirla lisonjeando<sup>21</sup>, pero Dafne “lo dejó con la palabra en la boca” (v. 526) y prosiguió su rápida, temerosa huida:

... nudabant corpora uenti  
Obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes  
Et leuis impulsos retro dabat aura capillos;  
Auctaque forma fuga est...

... el viento desnudaba su cuerpo  
soplos contrarios agitaban el vestido en su dirección  
y una ligera brisa hacía retroceder su cabello en movimiento:  
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*).

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> El tópico de los requiebros de Apolo han 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 impasible (“Ardi, adori, e preghi in vano;/ solo a Cintia io son fedel”).

*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*)<sup>22</sup> la liberasen de su belleza “con la que -decía- he gustado en demasía” (v. 547)<sup>23</sup>. Al punto una lasitud invadió sus miembros,

*Mollia cinguntur tenui praecordia libro,  
In frondem crines, in ramos brachia crescut;  
Pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,  
Ora cacumen habent; remanet nitor unus in illa.*

una fina corteza ciñe su delicado seno,  
sus cabellos se prolongan en follaje, sus brazos en ramas,  
sus pies ha poco tan veloces se adhieren en raíces inertes,  
en lugar del rostro está la copa: sólo resplandece<sup>24</sup> su belleza.

(vv. 549-552)

*Secuencia epilodal: 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:

*Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra  
Sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus  
Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis  
Oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.  
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;  
Vique meum intonsis caput est iuuenale capillis,  
Tu quoque perpetuos semper gere frondis honores.»  
Finierat Paeon; factis modo laurea ramis  
Annuit utque caput uisa est agitasse cacumen.*

Aun así la ama Febo, y posando su diestra en el tronco  
siente todavía temblar su pecho bajo la nueva corteza,  
y abrazando con sus brazos las ramas como si fueran miembros  
cubre de besos a la madera: con todo, la madera esquiva sus besos.  
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;<sup>25</sup>  
y como mi cabeza es jóven y conserva sus cabellos sin cortar,  
porta tú también, en toda estación, la perpetua honra de la fronda.»<sup>26</sup>  
Acabó de hablar Peán; asintió el laurel con sus ramas recién  
formadas y la copa parecía que se agitaba como una cabeza.

(vv. 553-567)

<sup>22</sup> Véase la entrada ‘Metamorfosis’ de H. Campodónico, en A. J. Greimas y J. Courtés (1991:163).

<sup>23</sup> 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.

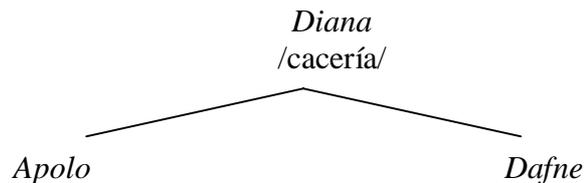
<sup>24</sup> Las hojas del laurel, como las de la magnolia, son reputadas por su lustrosidad.

<sup>25</sup> 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 cívica* (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).

<sup>26</sup> 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 libertada* escribe Tasso “O Musa, tu che di caduchi allori/ Non circonda la fronte in Elicona/ Ma su nel cielo infra i beati cori/ hai di stelle immortali aurea corona” (Oh Musa, tú que de laureles caducos/ no ciñes tu frente en Helicon/ sino en el cielo entre los coros bienaventurados/ tu 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».

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*)<sup>27</sup>- 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, reseñemos 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:

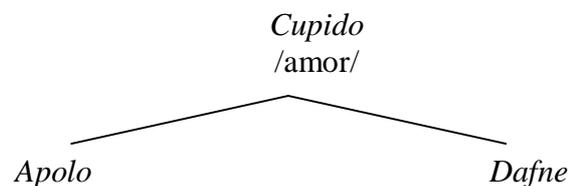


- Pitón (vv. 434-451,454,459-460)
- Todos los animales (vv. 442,463)
- Animales salvajes (vv. 475-476)

Luego y pese a su naturaleza diferente -divina (Apolo) vs semidivina (Dafne)- la función mítica de ambos es correlativa en sus respectivos niveles. Pero dicha actividad común produce efectos semánticos contrarios en cada uno, así:

- | <i>Apolo</i>                    | <i>Dafne</i>                      |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| - /soberbia/ (v. 454)           | - /despreocupación/ (vv. 475-477) |
| - /jactancia/ (vv. 457-460,462) | - /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:

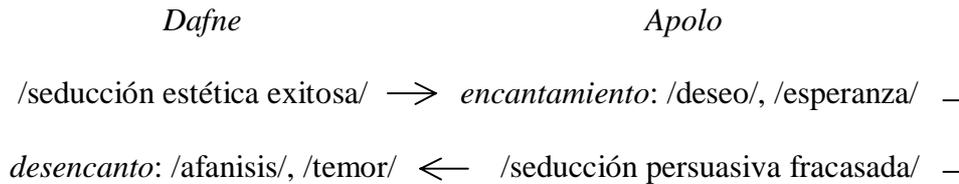


- |   |  |
|---|--|
| - <i>Figuras:</i> flecha ‘aguda’ y de ‘oro’ | flecha ‘roma’ y de ‘plomo’ (vv. 470-471) |
| - <i>Causas:</i> /enamoramamiento/          | /desenamoramamiento/ (v. 474)            |
| - <i>Efectos:</i> /persecución/             | /huida/ (v. 469)                         |

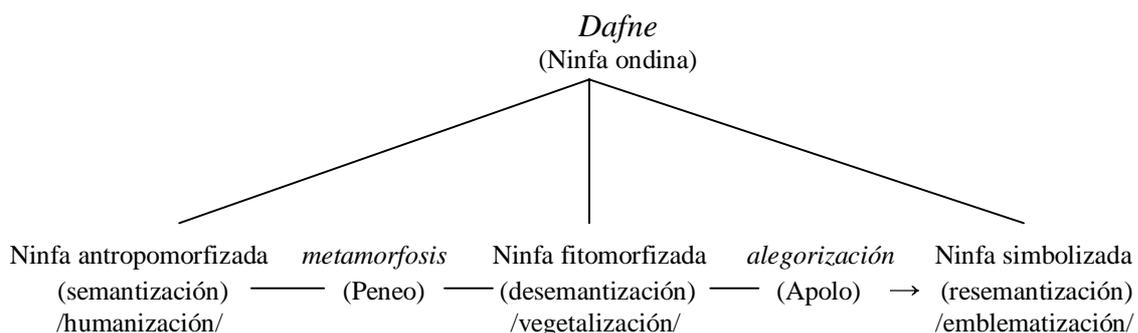
Ahora bien, al conocer Apolo a Dafne obra la categoría /seducción estética/ de la ninfa sobre el dios (vv. 488-489,497-503,527-539) que de inmediato queda encantado, surgiendo en él la *libido dominandi* y consiguientemente la categoría /esperanza/ de poseerla (vv. 490-502,539).

<sup>27</sup> 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”.

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 estas relaciones semánticas en secuencia narrativa, tenemos:



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<sup>28</sup> la alegorización de ese árbol que entonces se convierte en símbolo múltiple, todo ordenado por el siguiente esquema:



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

<sup>28</sup> Advertiremos 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*.

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	repreñión reconvención	vindicación escarmiento	castigo

2. Dafne vs Apolo

Sintagma idílico	Función idílica	Función desplazadora	Sintagma desplazante
seducción	enamoramamiento aborrecimiento	galanteo <sup>29</sup> repudio	escape

Sintagma deceptorio	Función deceptoria	Función conclusiva	Sintagma concluyente
consternación	pertinacia evitamiento	compensación asentimiento	reconciliación

3. Dafne vs Peneo

Sintagma protector	Función protectriz	Función transmutadora	Sintagma transmutador
patrocinio	ruego asentimiento	invocación conversión	transfiguración

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 *ante-textos* del corpus de trabajo y sus efectos de sentido referenciales y culturales pertinentes<sup>30</sup>, veamos a continuación los *pre-textos* que sirven de fuente a los textos caviedanos editados.

<sup>29</sup> 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”.

<sup>30</sup> No consideramos 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 mencionaremos 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

## 1.2 Los *pre-textos*.

La serie de *pre-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<sup>31</sup>:

- 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.
- 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**.

---

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”).

<sup>31</sup> Cf. E. Ballón Aguirre (1999:361).

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 transcribiremos 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 convertida <sup>32</sup> vio Apolo a su Dafne <sup>33</sup> amada <sup>34</sup> ¿quién pensara que en lo verde murieran sus esperanzas? <sup>35</sup>
II	5	Abrazado con el tronco y cubierto con las ramas, <sup>36</sup> pegó la boca a los nudos y a la corteza la cara.
III	10	Con mil almas le decía a la que sin ella estaba: “Para ti y no para mí <sup>37</sup> , Dafne <sup>38</sup> , ha sido la mudanza;
IV	15	pues tanto monta <sup>39</sup> el ser tronco como el ser <sup>40</sup> ninfa tirana <sup>41</sup> porque tanto favorece

<sup>32</sup> En **V** y **VI**: convertido.

<sup>33</sup> **VI** y **VIII**: Dagne.

<sup>34</sup> **P** trae dos puntos, **C** coma y **G-A** punto.

<sup>35</sup> En **G-A** signos de admiración en lugar de estos signos de interrogación.

<sup>36</sup> **G-A** suprime la coma.

<sup>37</sup> En **P** y **V-U**: No para mí, para ti,.

<sup>38</sup> En **VI** y **VIII**: Dagne.

<sup>39</sup> **P** y **V-U**: vale.

<sup>40</sup> Así en **V**, **VI**, **VII** y **VIII**; en **V-U**: como [-] ser.

<sup>41</sup> En **C** y **G-A** coma pero en **P** y **V-U** punto y coma.

		un leño como una ingrata.
v		Sólo la forma echo menos <sup>42</sup> en tus <sup>43</sup> perfecciones raras; <sup>44</sup> pero en la materia toco
	20	que la de un tronco es más blanda.
vi		Primero piedad espero en quien no escuche <sup>45</sup> mis ansias, moción en el <sup>46</sup> que está yerto <sup>47</sup> , que en ti, estando <sup>48</sup> como estaba <sup>49</sup> .
vii	25	Por lo menos grabaré <sup>50</sup> en tu tronco mis palabras <sup>51</sup> que <sup>52</sup> en ti, ninfa, jamás pude que quisieses <sup>53</sup> escucharlas.
viii	30	Desesperación ha sido tu belleza malograda <sup>54</sup> , pues por agraviarme esquivas <sup>55</sup> hasta a ti misma te agravias.
ix	35	Si hubiera sabido, ninfa, tu venganza, en mi venganza por quererte más <sup>56</sup> te hubiera querido con menos ansia” <sup>57</sup> .

### 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<sup>58</sup>. 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

<sup>42</sup> En **V**, **VII**, **P** y **V-U**: forma ha perdido; en **G-A**: la forma has perdido.

<sup>43</sup> **VI**, **VIII** y **C**: de tus; en **V** y **VII**: en sus.

<sup>44</sup> En **C** y **G-A** coma.

<sup>45</sup> **G-A**: escucha.

<sup>46</sup> **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”.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> En **G-A**: es tando.

<sup>49</sup> En **P** y **V-U**: que en ti estando como estabas.

<sup>50</sup> En **VI**: agravaré.

<sup>51</sup> En **C**, coma.

<sup>52</sup> Así en **V-U**, **C** y **G-A**, pero en **R**: y.

<sup>53</sup> **VII** y **VIII**: quisieras, pero en **P** y **V-U**: quisieras.

<sup>54</sup> En **II** y **VI**: malogrado; en **R** [malograda].

<sup>55</sup> En **C**: agraviarme, esquivas,.

<sup>56</sup> En **C**: quererte, más, en **G-A**: quererte más,.

<sup>57</sup> **P**, **V-U** y **C** suprimen el entrecomillado.

<sup>58</sup> 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*.

cumple allí únicamente la función retórica de *concretización* característica de la ilustración, del *exemplum*<sup>59</sup>.

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, <sup>60</sup> porque en lo verde no estaban sus esperanzas marchitas. .....
-----	----	---

### 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 <sup>61</sup> , 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, <sup>62</sup> pero yo las publico tan sólo porque sepas lo que agravias <sup>63</sup> .
III	10	Escucha mis suspiros, que no porque mis ansias con sentimiento explique, te han de obligar mis voces a pagarlas;
IV		pues <sup>64</sup> no tan fácilmente

<sup>59</sup> 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”.

<sup>60</sup> En **P** y **V-U**: verde laurel, acaricia,

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

<sup>61</sup> Así en **V**, **VII**, **C** y **G-A**; en **R**: Atended.

<sup>62</sup> **V-U**, **R** y **C**, punto y coma.

<sup>63</sup> **V**: porque sepas solo a quien agravias; **VII**, **P**, **V-U** y **C**: para que sepas solo a quien agravias.

<sup>64</sup> **V-U**, **R** y **C**: pagarlas.// Pues.

	15	se mueve a una <sup>65</sup> tirana, y así puedes sin riesgo <sup>66</sup> serme fina y atenderme <sup>67</sup> , ingrata.
v		Si bien te pareciera que mucho me amaras, <sup>68</sup> advierte que el favor <sup>69</sup> se hace más fino cuanto <sup>70</sup> más se ama.
vi	20	Merecer tus cariños y dármelos en paga, <sup>71</sup> 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	30	No me des desengaños con claridades tantas, que el infelice vive el tiempo que se engaña o que le engañan.
ix	35	Sólo un triunfo consigues si de una vez me matas: <sup>72</sup> darme <sup>73</sup> una vez la vida para que muchas tengas que quitarla <sup>74</sup> .

### 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.

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 obligaros <sup>75</sup>

<sup>65</sup> Así en **V**, **VII** y **C**; en **P** y **R**: se mueve una.

<sup>66</sup> En **C**: , sin riesgo,.

<sup>67</sup> En **P** y **V-U**: serme benigna y entenderme; **R**: de serme fina el atenderme.

<sup>68</sup> **P**, **V-U**, **C** y **G-A**: pareciera./ ¿qué mucho que me amaras?.

<sup>69</sup> **P** y **V-U**: porque el favor, advierte; en **C**: Advierte.

<sup>70</sup> **V**, **VII** y **V-U**: cuando.

<sup>71</sup> **V**: "dármelo", **VII**: dármelo no es; **C**: y dármelos, es paga,; **P**, **V-U** y **G-A**: y dármelos es paga,.

<sup>72</sup> En **G-A**, coma.

<sup>73</sup> **P** y **V-U**: Dame.

<sup>74</sup> **V** y **VII**: porque muchas tengas que quitarme; **P**: para que muchas tengas que quitármela.

<sup>75</sup> **V**: el obligaros a oírme.

		si oye menos quien me agravia.
III	10	Consuelo os pido a vosotros como si con ella <sup>76</sup> hablara, si con silencio y dureza siempre responde <sup>77</sup> a mis ansias.
IV	15	Andar quiero por los troncos contándoles mis desgracias, si contárselas <sup>78</sup> a ellos es <sup>79</sup> 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, que <sup>80</sup> es mi pena tan tirana que me atormenta en las voces, y en el sentir me maltrata <sup>81</sup> .

## 2. Las perspectivas hermenéutica y mimética

Procedamos de inmediato a ajustar el marco contextual que permite interpretar los textos consolidados y sobre todo nuestro *texto tutor*. Preguntémonos para empezar ¿qué «hereda» el *texto tutor* de los *ante-textos* que conforman la tradición relativa al mito de Apolo y Dafne? 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*<sup>82</sup>. 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  
Sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus  
Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis  
Oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.  
Cui deus:*

Aun así la ama Febo, y posando su diestra en el tronco  
siente todavía temblar su pecho bajo la nueva corteza,  
y abrazando con sus brazos las ramas como si fueran miembros  
cubre de besos a la madera: con todo, la madera esquivo sus besos.  
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, dijimos, reescrituras o paráfrasis romanceadas de estos versos ovidianos. A contracorriente de toda la tradición anterior (los *ante-textos*) y posterior (los *pos-textos*) a los poemas caviedanos, tradición que infaltablemente privilegia la metamorfosis de Dafne por Peneo -“el reflejo de un espíritu apasionado por las

<sup>76</sup> V, VII: vos.

<sup>77</sup> V, VII: respondáis siempre.

<sup>78</sup> V, VII: como si contarlas.

<sup>79</sup> V, VII: fuera.

<sup>80</sup> V, VII: y.

<sup>81</sup> Así en V, VII; en los demás, plural.

<sup>82</sup> 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 caviedeano se colocaría como *hipotexto interpretante*.

metamorfosis”, como escribe R. Siohan (1965:129)<sup>83</sup>-, 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 (entrecomillado)- proferido por Apolo (vv. 557 a 565)<sup>84</sup> 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 intelegibilidad 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 *ante-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»<sup>85</sup> en tanto enunciación representada y tomada del *ante-texto*. Es precisamente de esa «fábula», reiteramos, 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 amigos 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 *enfoque enunciativo* del *texto tutor* es una metonimia temática del *ante-texto* ovidiano.

En suma, las dos primeras estrofas del *texto tutor* y la estrofa XXV de *A dos amigos 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 recordar 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

---

<sup>83</sup> 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.

<sup>84</sup> 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).

<sup>85</sup> 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, 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”.

definidos por rasgos del nuevo motivo *sentimiento amoroso*<sup>86</sup>, se plantean las respectivas moléculas sémicas (semas específicos o grupo estructurado de semas correspondientes, señalados entre barras), como sigue:

Sintagmas <sup>87</sup>	Semas específicos
En un laurel convertida	/metamorfosis/
vio Apolo a su Dafne amada	/querencia/
¿quién pensara que en lo verde	
murieran sus esperanzas?	/desilusión/
Abrazado con el tronco	
y cubierto con las ramas,	
pegó la boca a los nudos	
y a la corteza la cara.	/asimiento/ <sup>88</sup>
.....	
Apolo a su ingrata <sup>89</sup> Dafne,	/indolencia/
verde laurel acaricia <sup>90</sup> ,	/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

<sup>86</sup> Nuestro 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*, *comiseración*, etc.

<sup>87</sup> 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 describiremos los semas específicos de cada uno de los términos de los sintagmas que se encuentran en los poemas del corpus de trabajo. Sin embargo, advertiremos 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 denominamos ‘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 nuestro 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)?

<sup>88</sup> 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”.

<sup>89</sup> De la definición de ‘ingratitude’ en el *DA*, “desagradecimiento, mala correspondencia, olvido o desprecio de los beneficios”, los diccionarios actuales sólo conservan “desagradecimiento”.

<sup>90</sup> El *DA* explica que ‘acariciar’ es “tratar con amor y ternura, halagar con demostraciones de cariño y afecto”.

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]<sup>91</sup> 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, describiremos 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 *ante-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 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 *ante-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*<sup>92</sup>. 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 *mímesis* platónica<sup>93</sup>-, 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<sup>94</sup>, 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 *ante-textos*. Los estudios detallados de la producción de variantes que se inspiran en el mito de Apolo y Dafne muestran, como advertiéramos, que la inmensa mayoría de obras de arte que glosan ese mito retoma indefinidamente la anécdota -la «fábula»- del relato, y sólo

<sup>91</sup> 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.

<sup>92</sup> 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”.

<sup>93</sup> Platón, *La República*, libro III, cit. F. Rastier (2001:239).

<sup>94</sup> 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.

ésta, elevándola así a la categoría de *topoi*. En muy contadas ocasiones (algunas pocas árias de óperas que tematizan el mismo asunto)<sup>95</sup> se aprovecha el tumulto de sentimientos que agobian a Apolo reclinado ante el laurel como tópico 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 de nuestro corpus de trabajo -donde la temática de los sentimientos recalcan en una sólo función transida, la función deceptoria- con las composiciones quevedianas<sup>96</sup> en tanto *ante-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<sup>97</sup>, Quevedo reescribe la «fábula» en todo el extenso poema titulado *De Dafne y Apolo*<sup>98</sup> cuyas estrofas XVIII y XIX están dedicadas a parafrasear -a su manera- los vv. 553 a 556 de las *Metamorfosis*:

Con mil abrazos<sup>99</sup> 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 reescribir la persecución de Dafne son, por lo demás, burlescas cuando no sórdidas<sup>100</sup>. Pues bien, esta contribución y

<sup>95</sup> 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).

<sup>96</sup> 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).

<sup>97</sup> 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 apoteosi 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 necedades y locuras de Orlando* (vv. 745-752).

<sup>98</sup> Cf. J. M. Bleuca (1969:I, 409-412), poema No. 209.

<sup>99</sup> Compárese este verso con el v. 9 del *texto tutor*: “Con mil abrazos...”/ “Con mil almas...”.

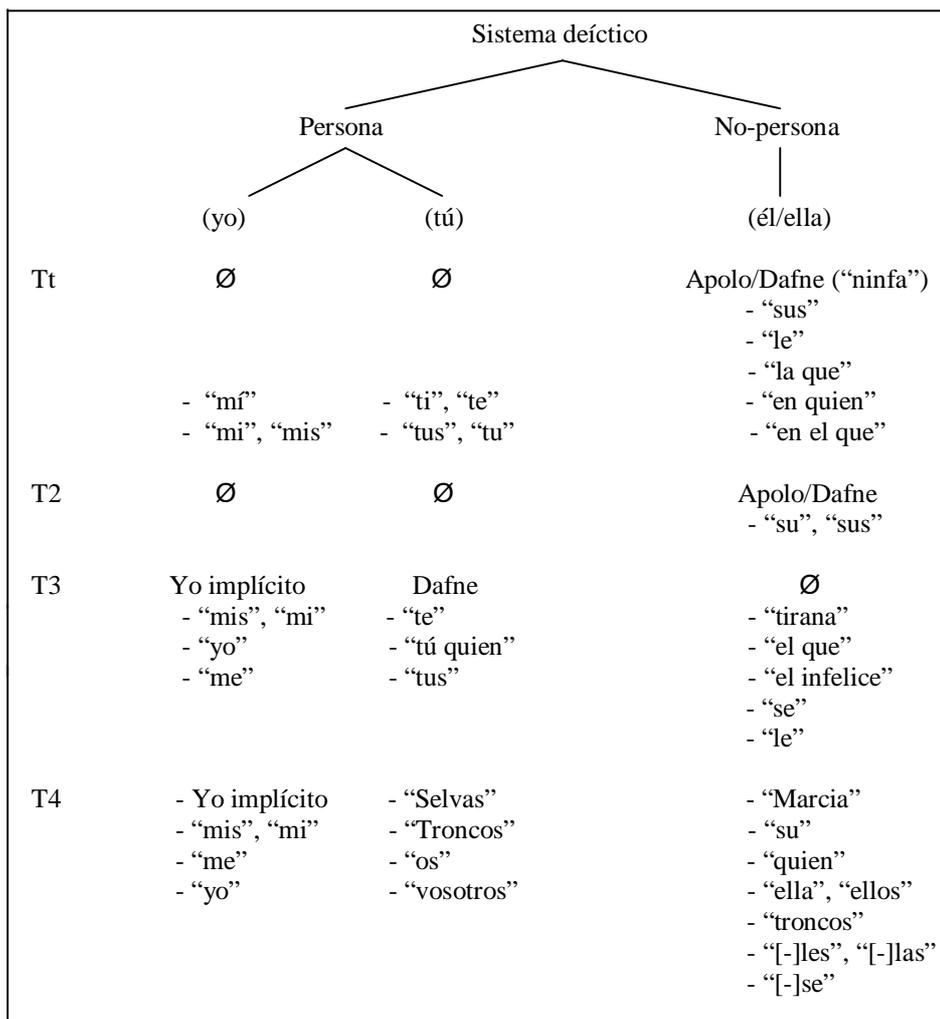
<sup>100</sup> Por ejemplo, la variante B del soneto No. 537 *A Dafne, huyendo de Apolo* cuyo tenor es el siguiente: “Tras vos, un boquirrubio va corriendo,/ Dafne, que llaman Sol, ¿y vos, tan cruda?/ Morciégalo os queréis volver sin duda,/ pues vais del Sol tan sin cesar huyendo.// El empreñaros quiere, 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

tratamiento que da Quevedo al t3pico no es una excepci3n sino todo lo contrario, es una muestra del modo pr3cticamente can3nico de «reciclar» el mito por el arte occidental desde el medioevo hasta hoy.

Dicho esto, examinemos de inmediato la tensi3n creada por la articulaci3n de los *agonistas* de nuestro corpus de trabajo y los sentimientos que les acuerdan tanto los sintagmas del *texto tutor* como de los textos adjuntos, comenzando por definir sem3nticamente un sentimiento, con F. Rastier (2001:197), como “una estructura actancial en que un actante humano se halla afectado por evaluaciones”.

### 2.2.1 Actores y agonistas

Una vez establecido el punto de entrada anal3tico en 2.1, proseguiremos con el recorrido intertextual al interior del corpus de trabajo. Nuestra estrategia interpretativa para activar dicho corpus no es *puntual* (activaci3n de texto a texto) sino *difusora* (activaci3n por enclaves sem3nticos) y se inicia con la localizaci3n de los actores actualizados en ese poema, los mismos que se constituyen por los actantes anaf3ricos 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 seg3n el sistema de3ctico de las personas en la lengua espa3ola (en el siguiente diagrama no se tienen en cuenta los sintagmas constituidos por an3foras carentes de correferencia):



saetas”// Esto la dije yo en las espesuras,/ y al punto en lauro convirti3 las tetras,/ y, arrecho, el pobre Sol se qued3 a oscuras.

## 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 <sup>101</sup> le decía	/vehemencia/
a la que sin ella estaba:	/impasibilidad/
“Para ti y no para mí,	
Dafne, ha sido la mudanza;	
pues tanto monta el ser tronco	
como el ser ninfa tirana	/dominación/
porque tanto favorece	
un leño como una ingrata.	/insensibilidad/
Sólo la forma echo menos	
en tus perfecciones raras;	/apetencia/
pero en la materia toco	
que la de un tronco es más blanda.	/inflexibilidad/
Primero piedad espero	
en quien no escuche mis ansias,	/lástima/
moción en el que está yerto,	/emotividad/
que en ti, estando como estaba.	/inmutabilidad/
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,	/despecho/
pues por agraviarme esquivas	
hasta a ti misma te agravias.	/retroacción/
Si hubiera sabido, ninfa,	
tu venganza, en mi venganza	/represalia/
por quererte más te hubiera	
querido con menos ansia”.	/paradoja/

---

<sup>101</sup> La lexía compleja o paralexema “mil almas” es tenida 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.

### 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”:

<b>Sintagmas</b>	<b>Semas específicos</b>
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, advierte que el favor se hace más fino <sup>102</sup> cuanto más se ama.	/conjetura/ /bienquerencia/ /consecución/ /retribución/
Merecer tus cariños y dármeles en paga, y el que paga no deja la voluntad afecta ni obligada.	/compensación/ /simulación/ /falacia/
Finge que amor me tienes y aunque me engañes, falsa, haz siquiera de vidrio una esmeralda para mi esperanza.	/argucia/
No me des desengaños <sup>103</sup> con claridades tantas, que el infelice vive el tiempo que se engaña o que le engañan.	/ocultación/ /encantusamiento/
Sólo un triunfo consigues si de una vez me matas: darme una vez la vida para que muchas tengas que quitarla <sup>104</sup> .	/acabamiento/ /retruécano/

<sup>102</sup> 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”.

<sup>103</sup> Notemos que el *DA* define ‘desengañar’ como “hacer conocer el engaño, advertir el error o la ignorancia, hablar con claridad”.

<sup>104</sup> Para el *DA* “quitar, en el sentido moral, vale despojar o privar de alguna cosa como ‘quitar la vida’”.

### 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”.

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* de nuestro 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 califican a la no-persona únicamente en relación a la primera<sup>105</sup>. A continuación, el componente temático será correlacionado con el componente táctico de nuestro 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:

<sup>105</sup> Los *agonistas* de los discursos de nuestro corpus de trabajo, se desempeñan como verdaderos *atractores* semánticos.

• **Agonista primera persona**

	<b>Semas específicos</b>	
	<b>positivos</b>	<b>negativos</b>
	<b>Molécula sémica: primera persona respecto a la segunda persona</b>	/querencia/ /asimiento/ /halago/ /ilusión/ /vehemencia/ /apetencia/ /divulgación/ /anhelo/ /conjetura/ /bienquerencia/ /consecución/ /benevolencia/ /desahogo/

• **Agonista segunda persona**

	<b>Semas específicos</b>	
	<b>positivos</b>	<b>negativos</b>
	<b>Molécula sémica: segunda persona respecto a la primera persona</b>	

- **Agonistas primera y segunda persona**

<b>Molécula sémica: primera persona respecto a la segunda persona y viceversa</b>	<b>Semas específicos</b>	
	<b>positivos</b>	<b>negativos</b>
	/concesión/ /retribución/ /compensación/	/simulación/ /falacia/ /argucia/ /ocultación/

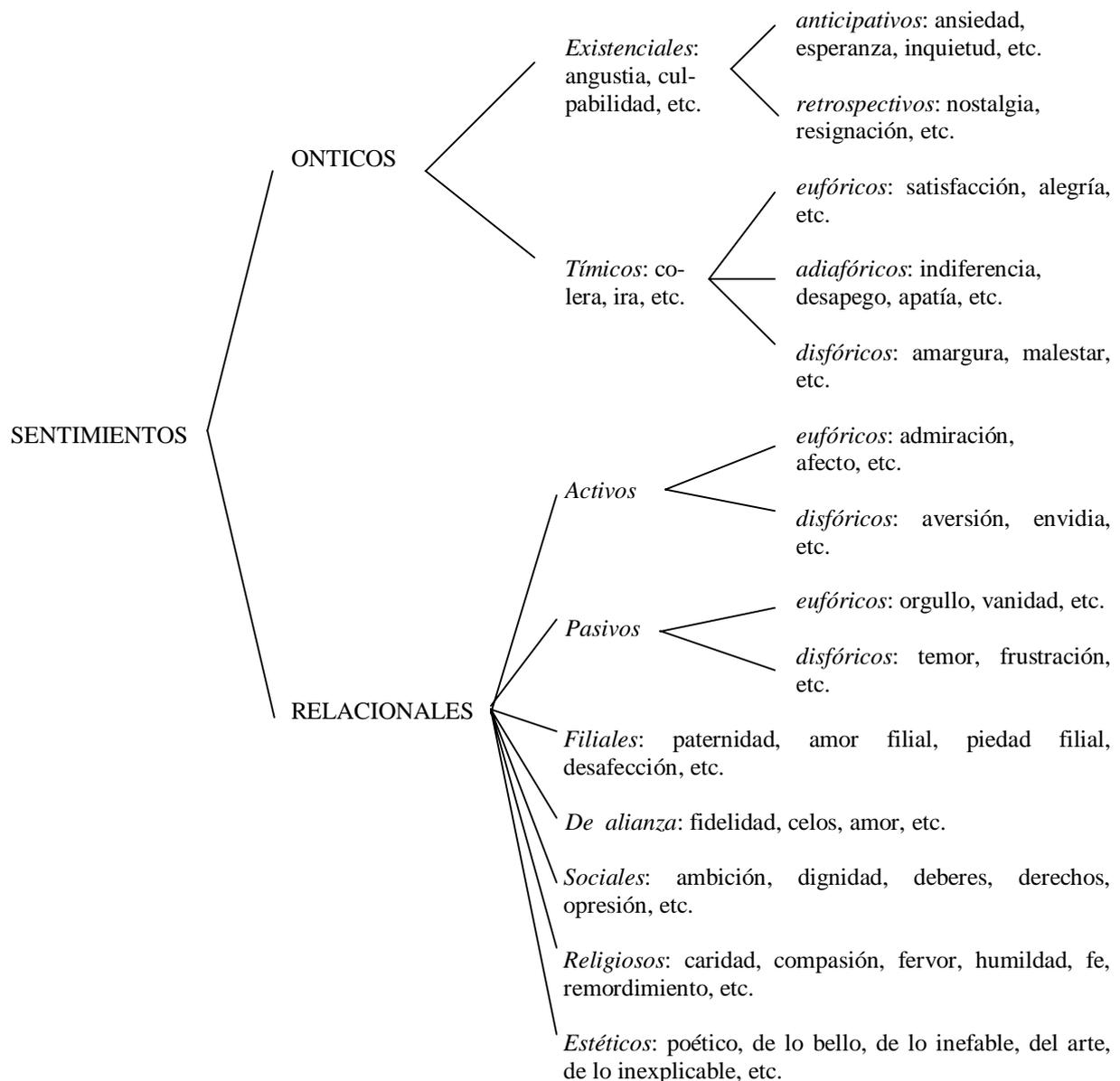
- **Agonista no-persona**

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

#### 2.2.4 Temas específicos: los sememas de sentimientos

Seguidamente indexaremos 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 española<sup>106</sup>, los mismos que han sido organizados en forma de diagrama:

<sup>106</sup> 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, incluimos la subdivisión *adiafórica* en los sentimientos ónticos tímicos, cf. J. Casares (1990).



Preguntémosnos 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? Tengamos 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 ternarias<sup>107</sup> de semas inherentes y aferentes: unos atribuidos a la primera persona, otros a la segunda y finalmente otros más a la no-persona. Distribuyamos sus ocurrencias:

<sup>107</sup> 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”.

• Primera persona respecto a la segunda persona

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/ <sup>108</sup>	/querencia/ /bienquerencia/ /ilusión/ /halago/	/conjetura/ /benevolencia/
Relacional activo disfórico: /resentimiento/ <sup>109</sup>	/despecho/ /represalia/ /reproche/ /percatación/	
Relacional pasivo disfórico: /frustración/	/desilusión/ /dispendio/ /ineptitud/ /desahogo/	/paradoja/ /divulgación/ /exoneración/ /difusión/

<sup>108</sup> ‘Adamar’, palabra poco usada en Latinoamérica, significa según el DA “amar con pasión y vehemencia”, a lo cual el DRAE agrega “cortejar, requebrar” y “enamorarse de alguien o de algo”.

<sup>109</sup> 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”.

- **Segunda persona respecto a la primera persona**

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

- **No-persona respecto a la primera persona**

Semema	Semas específicos	
	inherentes	aferentes
	Molécula sémica	
Relacional social: /compasión/ <sup>110</sup>	/lástima/ /emotividad/ /confortación/	

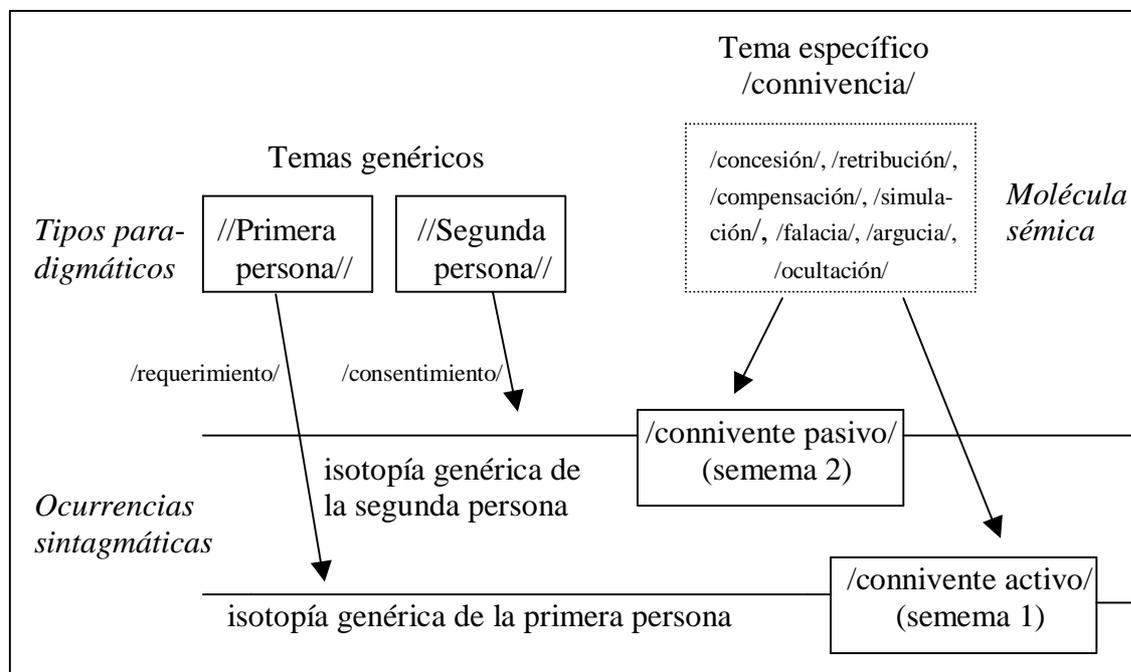
Mientras las moléculas sémicas descritas definen isotopías específicas que inducen unidireccionalmente su respectiva isotopía genérica (o bien la primera o bien la segunda persona o la no-persona), tenemos el caso de la molécula sémica /connivencia/<sup>111</sup> que indexa bidireccionalmente las isotopías genéricas de primera y segunda persona:

<sup>110</sup> El DA define la ‘compasión’ como “ternura, sentimiento y lástima que se tiene de algún mal, trabajo o desgracia que otro padece”.

<sup>111</sup> El DA entiende por ‘connivencia’: “disimulo, tolerancia, consentimiento y permisión tácita”.

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

Notemos, 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. Agreguemos que por la misma razón, los semas aferentes correspondientes al semema /connivencia/ actúan como inherentes, participando así en la constitución de la respectiva molécula sémica. Un diagrama<sup>112</sup> puede ayudarnos a visualizar el fenómeno dialógico indicado en el *mundo contrafactual* donde encontramos, además de los dos temas genéricos conocidos<sup>113</sup>, dos ocurrencias de un tema específico:

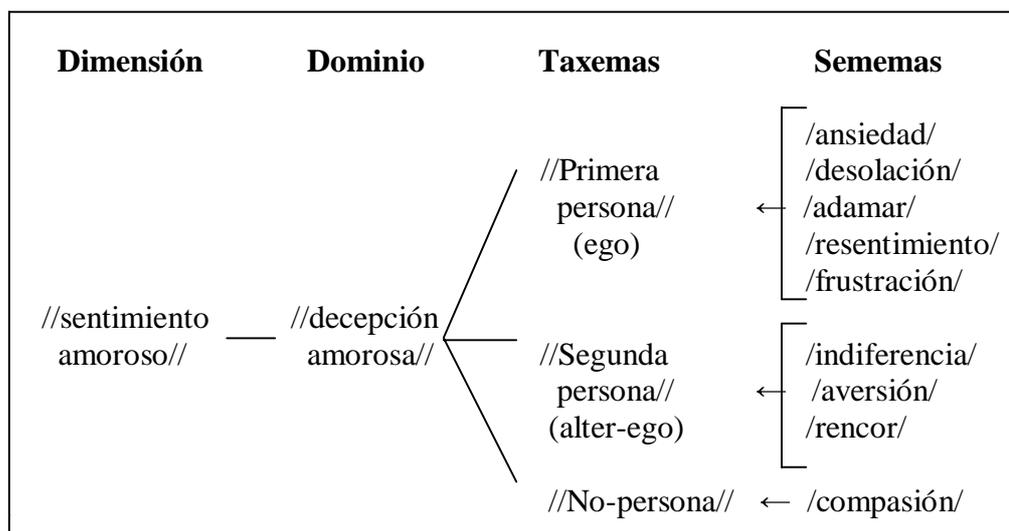


<sup>112</sup> Cf. F. Rastier (1989:58).

<sup>113</sup> El hecho de que, en nuestro 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).

## 2.2.5 Las isotopías genéricas

Nos 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. Procederemos 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’<sup>114</sup>, esta acepción hubiera cubierto muy parcialmente la temática o tópica de los sentimientos poetizados en las composiciones de nuestro 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.

Tengamos, entonces, en cuenta 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 nuestra parte hemos denominado primera persona (ego) y segunda persona (alter-ego); en segundo lugar, una serie de significados positivos y negativos aplicables a cada uno de esos antagonistas, en calidad de atributos, según la índole de la ‘decepción’ que en nuestro caso es la ‘decepción amorosa’.

<sup>114</sup> 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”.

Así, lo que el *DRAE* considera como ‘pena’ acordada en nuestro 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 hemos 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 contamos con alrededor de cuarenta composiciones que en principio actualizan la artemática *lírica 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 nuestro 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 subclasificación 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 artemática *lírica 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 dado los principios hermenéuticos según los cuales lo global determina lo local y la hipótesis gobierna la objetivación, no nos queda sino proponer hipotéticamente oposiciones categoriales en la lengua española capaces de presentar 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<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Permítaseme una nota al calce para responder(me) ciertas preguntas ingenuas surgidas al concluir esta breve exploración textual. 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 a estudiar de entre los muchos poemas caviedanos, precisamente éstos que reconfiguran el mito de Apolo y Dafne? No lo sé sobre seguro, ciertamente, pero me imagino que en esta decisión intervinieron algunas vicisitudes imponderables. 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 metros de un *heliotropo* (planta oriunda del territorio peruano pero cuyo nombre proviene del gr. ἡλιό-τροπος (dirección): «que sigue la dirección del sol»), un ciruelo y una alta magnolia, crecía un inmenso laurel de flores encarnadas a cuya

## 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:

V.- ¿Este es todo el Dafne o Filis  
que a todo bausán<sup>116</sup> 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<sup>117</sup>. 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’ es excluido del índice de nombres bíblicos y mitológicos que trae la misma edición.

---

sombra jugaba con mis hermanos menores. Ya en la edad provectora, todavía recuerdo vívamente 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, 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’), 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 unos doce años al sur de Arizona, en el valle de Tempe, topónimo elegido por K. Hayden a fines del siglo XIX para nombrar este paraje a partir de un libro de mitología grecoromana... que glosaba las *Metamorfosis* de Ovidio.

<sup>116</sup> 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”.

<sup>117</sup> 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”.

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!

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 verosímilmente 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 como neologismos de época o bien como *logatomos* (no-palabras) abundantes en la literatura de todos los tiempos<sup>118</sup> 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.

---

<sup>118</sup> 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 topoï 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).

## BIBLIOGRAFÍA

- Siohan, Robert. *Stravinsky*. París: Editions du Seuil, 1965.
- Ballón Aguirre, Enrique. “Una encrucijada entre filología, lingüística y semiótica: el *corpus*”. *Dispositio – Revista Hispánica de Semiótica Literaria* XII, 30-32 (1987) 45-64.
- . “Comparative American Ethnoliterature: the *Challenge Motif*”. *Poetics Today* 16, 1 (1995) 29-51. Con José Ballón Aguirre.
- . “Cuenta y razón: los textos atribuidos a Juan del Valle y Caviedes (un siglo de ediciones)”. *Lexis* XXIII, 2 (1999) 359-399.
- . *Desconcierto barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001a.
- . “La intercultura peruana: lenguas, literaturas y educación”. María Heise (comp. y ed.) *Interculturalidad – Creación de un concepto y desarrollo de una actitud*. Lima: Programa Forte-Pe y Ministerio de Educación (2001b) 239-280.
- . “Crónica de una dolencia vindicada” (en prensa).
- Barnard, Mary E. *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 1991.
- Bellemin-Noël, Jean. *Le texte et l'avant-texte*. París: Larousse, 1972.
- Bravo Arriaga, María Dolores. “Ritual del verbo y del poder: relación de la muerte de ‘Sor Filotea de la Cruz’”. José Pascual Buxó (ed.) *La cultura literaria en la América Virreinal. Concurrencias y diferencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (1996) 199-223.
- Brun, Bernard. “Problèmes d’une édition génétique: l’atelier de Marcel Proust”. Louis Hay y Péter Nagy (eds.) *Avant-texte, texte, après-texte*. París-Budapest: Editions du CNRS, Akadémiai Kaidó (1982) 77-82.
- Caillois, Roger. *Le mythe et l’homme*. París: Gallimard, 1989.
- Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1990.
- Cerquiglioni, Bernard. “Eloge de la variante”. *Langages* (1983) 25-36.
- Chamoux, François. *La civilisation grecque*. París: Arthaud, 1968.
- Delcambre, Pierre. “Le texte et ses variations”. *Langages* (1983) 37-50.
- Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*. París: Union Générale d’Editions, 1984.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

- Giraud, Yves. *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, 1969.
- . "Daphné". Pierre Brunel (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*. París: Editions du Rocher (1988) 387-399.
- Grant, Michael y Hazel, John. *Who's in classical Mythology*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson Limited, 1973.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos 1*. México: Alianza Editorial, 1994.
- Greimas, Algirdas Julien y Courtés, Joseph. *Semiótica – Diccionario razonado de la teoría del lenguaje II*. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1991.
- Grésillon, Almuth. *Eléments de critique génétique*. París: Presses Universitaires de France, 1994.
- Grimal, Pierre. *La civilisation romaine*. París: Arthaud, 1968.
- Handel, George Fréderic. *Apollo e Dafne*. Québec: Dorian recordings, 2000.
- Hopkins, Eduardo. "El desengaño en la poesía de Juan del Valle Caviedes". *Revista de crítica literaria latinoamericana* I, 2 (1975) 7-19.
- Lebrave, Jean-Louis. "Lecture et analyse des brouillons". *Langages* 69 (1983) 11-24.
- Le Bris, Michel. *Journal du Romantisme*. Ginebra: Albert Skira, 1981.
- Montes, Stefano y Taverna, Licia. "Fumer: formes du goût et formes de vie". *Nouveaux Actes Sémiotiques* 55-56 (1998) 41-56.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos S. A, 1998.
- Nagy, Gregory y Valavanis, Panos D. "The sun in greek art and culture". Madanjeet Singh (comp.) *The Sun, symbol of power and life*. New York: Harry N. Abrams, Inc. (1993) 281-293.
- Ovidio. *Les Métamorphoses I-V*. Texto establecido y traducido por Georges Lafaye; octava edición revisada y corregida por J. Fabre. París: Les Belles Lettres, 1999a.
- . *Metamorphosis*. Edición y traducción de Consuelo Alvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999b.
- . *Metamorphosis*. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- . *Les Métamorphoses*. Traducción de Georges Lafaye. París: Editions Gallimard, 1992.
- . *Les Métamorphoses*. Traducción, introducción y notas de Joseph Chamonard. París: GF-Flammarion, 1966.
- Quevedo, Francisco de. *Obra poética I, II y III*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Castalia, 1969.

- Ramírez de Verger, Antonio. “Introducción”. Ovidio. *Metamorfosis*. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza Editorial (1998) 11-50.
- Rastier, François. *Sémantique et recherches cognitives*. París: Presses Universitaires de France, 1991.
- . “Realismo semántico y realismo estético”. *Semiosis* 1, 2 (1997) 94-117.
- . *Arts et sciences du texte*. París: Presses Universitaires de France, 2001.
- Real Academia Española de la Lengua. *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1990.
- . *Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe S. A., 1992.
- Rivarola, José Luis. *La formación lingüística de Hispanoamérica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990.
- Valle y Caviedes, Juan. “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.
- . *Obras*. Clásicos peruanos I. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima: Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana S. A., 1947.
- . *Obras completas*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Caracas: Biblioteca Ayacucho 107, 1984.
- . *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.
- . *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.