

**Dr. Manuel Montes Vozmediano\*\***  
Universidad Rey Juan Carlos  
manueljavier.montes@urjc.es

**Dr. Agustín Martínez Pelaez\*\*\***  
Universidad Rey Juan Carlos  
agustin.martinez@urjc.es



A

**ánalisis cuantitativo y  
perspectiva de género como  
nuevo significado en el mito  
de Apolo y Dafne**

*Quantitative analysis and gender  
perspective as a new meaning in  
the myth of Apollo and Daphne*

Primera versión recibida: 30 de septiembre 2018  
Revisado: 23 de octubre 2018  
Versión final aprobada: 14 de noviembre 2018

## **Resumen**

*En este trabajo se estudia una selección de la prolífica representación del mito de Apolo y Dafne desde el periodo romano hasta el siglo XX. Se trata del análisis de una narración mitológica de plena actualidad al entroncarse su temática (mujer víctima de la disputa entre dos varones) con los actuales estudios de género. La orientación metodológica opta por un doble análisis que recoge tanto los principios básicos de la corriente formalista como los de la iconología. Si bien durante veinte siglos las diferencias plásticas han sido las únicas variantes en la evolución de la representación del mito, se percibe una tendencia que sitúa el foco en la protagonista perseguida y en la visualización de sus emociones, otorgando un giro al sentido primigenio del mito que castigaba a la mujer.*

## **Palabras claves:**

*mitología, corriente formalista, iconología, mujer, violencia.*

## **Abstract**

*In this work we study a selection of the prolific representation of the myth of Apollo and Daphne from the Roman period to the twentieth century. This is the analysis of a mythological narrative whose theme is fully current (woman victim of a conflict between two men) as it converges with current gender studies. The methodological aspect consists of a double analysis that includes the basic principles of the formalist current and those of iconology. For twenty centuries the plastic differences have been the only variants in the evolution of the representation of the myth, we observe a tendency that locates the interest in the persecuted protagonist and in showing her emotions, giving a twist to the original meaning of the myth that punished the woman*

## **Keywords:**

*mythology, formalism current, iconology, woman, violence.*

# ***Análisis cuantitativo y perspectiva de género como nuevo significado en el mito de Apolo y Dafne\****

## ***Quantitative analysis and gender perspective as a new meaning in the myth of Apollo and Daphne***

**Dr. Manuel Montes Vozmediano\*\***

Universidad Rey Juan Carlos  
manueljavier.montes@urjc.es

**Dr. Agustín Martínez Pelaez\*\*\***

Universidad Rey Juan Carlos  
agustin.martinez@urjc.es

83 |

Se considera que las narraciones míticas son coetáneas con el ser humano y parecen constituir uno de los patrones de unidad de nuestra especie, pues los principales temas de la mitología han estado presentes de manera constante en nuestra especie (Campbell, 2001).

El mito de Apolo y Dafne ha atraído a los artistas de todas las épocas, quizás por la universalidad de su tema y los múltiples significados que se le han asignado (virtud, pasión, moralidad, género o ética, entre otros) a lo largo de la historia. Pintores, escultores, ilustradores, poetas y compositores han dedicado alguna de sus obras a plasmar el mito de Apolo y Dafne.

En esta investigación no se estudian por separado iconografías ni historia de cada uno de los personajes que se presentan en las obras seleccionadas que hacen referencia al mito de Apolo y Dafne. Tampoco se trata de extraer de su contexto las diferentes figuras de una obra, pues se pierde el escenario global en que se integran (Gombrich, 2006), lo que no impide que nos fijemos en los atributos formales de los distintos protagonistas. Cabe exponer que, además de pinturas o esculturas, se han localizado representaciones del mito en todo tipo de soportes, ya que vajillas, cómodas, paredes, carruajes o tapices han representado el mito. Esta multiplicidad de manifestaciones no está exenta de copias o inspiraciones entre diferentes autores, como sucederá con obras de Cornelio del Vos y Rubens, Wa-

---

\*El artículo es fruto de una investigación de los dos autores enmarcada en la simbiosis de sus dos áreas de especialización, que convergen en el interés mutuo por las manifestaciones plásticas.

\*\*Doctor en Ciencias de la Comunicación y docente e investigador del departamento de Comunicación y Sociología de la Universidad Rey Juan Carlos.

\*\*\*Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada y profesor contratado doctor en el departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes de la Universidad Rey Juan Carlos.

terhouse y Solomon o Liotard y Bernini, por mencionar algunas representaciones del mito de notable similitud, aunque en esta investigación solo se han analizado y contrastado pinturas.

## **Apolo y Dafne en la Historia del Arte**

### **El mito y sus fuentes**

La explicación razonada y los resultados posteriores de este análisis, se fundamentan en la fuente clásica tomada por todos los expertos como referente en la descripción y transmisión de este mito: libro I de *Las metamorfosis* de Ovidio.

84

Apolo, dios de la música y la poesía, entre otras virtudes, conocerá en profundidad a la ninfa Dafne después de su lucha contra la serpiente Pitón en Delfos, lugar que liberó y cuyo reconocimiento no solo le valió el respeto de Tesalia sino de todo el mundo conocido, convirtiéndose así también en el dios de la adivinación.

Pero antes, tras la lluvia de flechas que hizo morir a Pitón, Apolo se encontró con el dios Eros de quien se burló por sus pequeñas flechas. Eros lo desafió y le procuró que no despreciara el poder de su arco y sus flechas, y le aseguró que pronto vería el efecto de las mismas sobre él.

Efectivamente, Apolo vuelve a encontrarse con Dafne y Eros, aprovechando ese encuentro lanza dos flechas; una a Apolo, de oro, con efecto de enamorarse desenfrenadamente; y otra a Dafne, de hierro con punta de plomo que provocaba el rechazo absoluto del amor.

La insistencia tan grande de Apolo por poseer a Dafne hace que ella pida ayuda a su padre, el río Peneo, que, como todos los ríos, tenía el poder, entre otras cosas, de prever el futuro y transformar a las personas en bestias. Peneo decide ayudar a su hija, apoyado por su mujer, la diosa Hera, y decide transformarla en laurel, en el momento en que Apolo va a alcanzar y tocar a Dafne. Desde ese momento, Peneo decidió que ese fuese un árbol de gloria; de este modo, a partir de este hecho, las hojas del laurel servirían para coronar a los generales victoriosos y también para honrar a los grandes poetas.

Para entender la importancia e impacto del mito de Apolo y Dafne a lo largo de la historia y sus muchas interpretaciones e inspiraciones, podemos hacerlo desde dos perspectivas: la que tradicionalmente se ha venido realizando históricamente asumiendo que Dafne forma parte de un capítulo de la historia de Apolo; y una segunda que, desde que existen los estudios de género, dan un espacio propio a Dafne y a su historia, haciendo así que en un momento u otro se llegue desde la historia al punto de encuentro del mito de ambos (Elvira Barba, 2013).

Si hablamos de Apolo, tenemos que ubicarnos en el momento concreto en que la historia habla de sus amores, obviando otros tales como padres de Apolo, Apolo como dios Helio o Sol, la transformación de Apolo en la mitología romana, sus significados en la Edad Media, sus primeros mitos, su relación con las musas o su poder adivinatorio, entre otros.

Noticias literarias sobre el mito de Apolo y Dafne se tienen desde el siglo III a.C., pero quien logró su formulación definitiva fue Ovidio en su obra *Las Metamorfosis*. El siguiente fragmento —extraído de una edición traducida por Vicente López Soto—, pertenece a la mencionada obra de Ovidio (1972, libro I, pp. 527-561):

El dios, enamorado de la ninfa, la persigue: el viento desnudaba su cuerpo, soplos contrarios agitaban el vestido en su dirección y una ligera brisa hacía retroceder su cabello en movimiento. El perseguidor, al que las alas del amor ayudaban, es más rápido, no da tregua, acosa la espalda de la fugitiva y echa su aliento sobre los cabellos derramados por el cuello. Dafne, entonces, pide ayuda a su padre, el río Peneo: apenas acabó su plegaria, un pesado sopor invade sus miembros, una delgada corteza ciñe su tierno pecho, sus cabellos crecen como hojas, sus brazos como ramas, y sus pies, hace poco tan rápidos, se adhieren en raíces perezosas. Febo, desesperado, abraza las ramas y da besos a la madera: Ya que no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrá mi cabellera, te tendrá mi cítara, oh laurel, y te tendrá mi carcaj. Tú acompañarás a los caudillos latinos cuando voces alegres canten su triunfo.

Obviamente, no son muchas en la Antigüedad las obras de arte que recuerdan un mito entonces tan reciente: su primera representación conocida se halla en una talla de esteatita del siglo I a.C, exportada hasta el remoto Pakistán; después, en cambio, podemos hallar la persecución en pinturas pompeyanas, e incluso se conocen figuras representativas de la ninfa, medio transformada en laurel desde la época de Augusto. Parece que el éxito del tema fue creciendo con el tiempo, y aún llegó a inspirar ciertos marfiles coptos.

A partir del Gótico, la resurrección del mito es fulminante: los *Ovidios moralizados*, que interpretan el asunto como la defensa de la pureza frente a la concupiscencia, figuran a Dafne convertida ya casi por completo en árbol (Díez-Platas, 2010). El tema aparece en las puertas de San Pedro del Vaticano realizadas por Filarete y Pollaiuolo, entre 1433 y 1475; este último desarrolla las formas femeninas (aún vestidas) de la ninfa, dando la pauta para el futuro. Durante el Renacimiento del siglo XVI, la recuperación de los mitos, se convertirá en carta de presentación de las virtudes que tanto gobernantes como ciudadanos deben encarnar. La función del pintor será la de mediador entre el comitente y su propio programa iconográfico, tanto en el ámbito público como privado, rescatando mitos como el de Apolo y Dafne, el de Aracné o el del nacimiento de Atenea, entre otros, que demostrarán que desde una iconografía tradicional se podían extraer significados nuevos referidos a una nueva sociedad donde el empoderamiento de la mujer pretendía acercarse al del hombre (Martínez Peláez, 2014b).

Sería prolijo esbozar tan solo una lista de los artistas que han querido sugerir la huida y transformación de Dafne cuando Apolo está a punto de alcanzarla: bastará que, como mero botón de muestra, recordemos el famoso mármol de Bernini (1622-1625). Además, cabe señalar que un tema tan dinámico, lejos de agotarse en el Neoclasicismo, fue recuperado por la pintura romántica (Turner o

Chassériaux) y ha llegado prácticamente hasta hoy (O. Zadkine, 1946, o Salvador Dalí, 1966).

### **Personajes que participan de la iconografía del mito de Apolo y Dafne**

La comprensión del mito de Apolo y Dafne requiere un repaso por los personajes que forman parte del relato.

#### **Los Ríos**

Si las ninfas suelen moverse poco de los ámbitos que controlan y protegen, aún más asentados en sus emplazamientos se suelen mostrar los dioses-ríos (Elvira Barba, 2013) y los dioses-montes, que pueden ser vistos, en realidad, como verdaderas personificaciones.

En el caso de los primeros, a los “Ríos”, esta circunstancia admite pocas excepciones: Alfeo persiguiendo a Aretura, Aqueloo enfrentándose a Heracles y pocos más casos. Los dioses de esta especie están destinados a contemplar, firmemente asentados en el suelo, los acontecimientos míticos que ocurren en su entorno.

Desde el siglo V a.C., los dioses-ríos comienzan a mostrarse tendidos en el suelo, desnudos o apenas cubiertos por el pliegue de un manto, y carentes de atributos por lo general: así se representa en el Templo de Zeus en Olimpia (h. 460 a.C.) o en el Partenón (h. 435 a.C.), y así se mantienen durante todo el período clásico griego.

Sin embargo, desde el Helenismo se dio un cambio iconográfico que algunos expertos han querido vincular con la creación, en el siglo II a.C., de una imagen apropiada para el río Nilo en la Alejandría de los Ptolomeos. Esta figura, copiada después en el período imperial romano y conocida por el ejemplo del “Nilo del Vaticano”, planificaba una imagen asombrosa para el gran río africano: con melena y barba largas, y coronado con una guirnalda de hojas, flores y frutas, aparece reclinado, apoyándose en una esfinge. Asentado sobre un pedestal que sugiere las aguas, lleva una cornucopia, un cocodrilo al lado y un gran número de niños que simbolizan los codos de su crecida anual, ya que, como dice Filóstrato al describir un cuadro con el mismo tema, “alrededor del Nilo juegan los “codos”, niños del tamaño de su nombre... que anuncian cuál será su crecida en el país de los egipcios”.

El modelo propuesto por esta escultura se convirtió pronto en canónico: cualquier río en el período imperial, habrá de aparecer recostado, fuerte, maduro y con largas barbas si es un río grande, joven e imberbe si su cauce es pequeño; llevará una corona de plantas lacustres y cañas, reposará sobre una roca o sobre unas ondas acuáticas, portará unas cañas y apoyará su brazo o su codo sobre un cántaro que vierte agua, como las ninfas de las fuentes.

#### **Apolo**

Las primeras representaciones que existen de Apolo lo muestran con el arco en la mano, pero su iconografía primera, hacia el siglo VII a. C. no necesitaba, en principio llevar atributo, le bastaba su aspecto juvenil, aunque desde el siglo VI a. C.

siempre se asociará al arco y las flechas porque la literatura artística lo mostrará como el dios que aseteó con la peste a los aqueos que asediaban Troya.

La influencia de la obra de Homero (Himno Homérico), siglo VI a. C. formaliza la iconografía de Apolo con la cítara (posteriormente lira) vestido como lo hacían los músicos griegos en los conciertos: túnica larga, a veces adornada con un ancho cinturón de tela y con un manto a la espalda; calza lujosas sandalias, apropiadas para la riqueza de la vestimenta, y coloca sobre su cabeza una corona o guirnalda de laurel, su planta predilecta, tan útil para los ritos de Delfos.

Durante el siglo IV a. C., en Roma, aparecerá, en ocasiones, con los mismos atributos, pero desnudo, o simplemente cubierto con una clámide. En ese sentido, existen algunos ejemplos en los que, con esta forma de vestir, el dios aparece sentado.

Muy similares a éste, por su iconografía, son los tetradracmas áticos de Antígonos Dosón (rey de Macedonia del 229 al 221 a.C.), de perfil, con una espesa cabellera de profundos bucles ceñida por una diadema, en cuyo reverso aparece también el dios Apolo, sentado sobre la proa de un barco. Un diseño similar del dios del mar, pero al que se ha añadido un tridente y un pequeño delfín nos es conocido por los dracmas de oro de la "Liga de los Bretios" (lámina I, IV, 148) (Rodríguez López, 2002, p. 129).

Otros elementos afines, pero no directamente presentados junto al dios en sus ejemplos son los símbolos que identifican Delfos: ónfalos u ombligo del mundo, roca oval recubierta por una red que aludía al santuario como centro de la Tierra, o el trípode coronado por un caldero, lugar donde la pitia o adivina se sentaba con una rama de laurel en la mano.

Otros atributos son: diadema o cinta sobre la cabeza, símbolo de dignidad y la pátera que tantos dioses portan. Además, Apolo puede apoyarse en una palmera (recuerdo de la de Delos a la que se agarró Leto para darle a luz) y llevar en sus manos, como verdaderos atributos, representaciones de las tres Cárites (Gracias) o de Niké (Victoria). Más raro es verlo representado con una columna en forma de huso que alude a Apolo, protector de los caminos.

En cuanto a animales, Apolo se relaciona con la serpiente que lucha y mata el dios en Delfos; el lobo, alude a Apolo defensor de los ganados contra este animal. Muy parecido será el significado del león. Por último, la cierva, animal que comparte con su hermana, Artemisa, y significa las buenas relaciones entre los dos hermanos.

Entre las aves que representan a Apolo destaca el cisne que asistió a su nacimiento y lo llevó, en su infancia, al país de los Hiperbóreos. También, cabe recordar otras aves relacionadas con la adivinación como el milano, el buitre y el cuervo.

Entre los animales marinos, el delfín, cuyo nombre recuerda el de Delfos; y entre los monstruos, el grifo, símbolo de las remotas regiones del Norte.

En la época romana, aunque se copia todo lo griego, aparecen algunas iconografías atípicas como Apolo en carro, que aparece hacia el siglo II a. C., y en algunas ocasiones, se puede encontrar la figura del dios cabalgando sobre un grifo o montado en un carro tirado por grifos.

El máximo desarrollo iconográfico de Apolo en Roma vendrá de la mano de Augusto quien lo consideró su patrono personal e incluso su padre divino.

Finalmente, hay que señalar que la imagen de Apolo, en los momentos finales del Helenismo o del Imperio Romano tuvo una expansión oriental y de ahí derivaron iconografías en las que el dios aparece como un jinete, con una doble hacha, por ejemplo, en Asia Menor, y otros ejemplos como con barba y con un polo<sup>1</sup> cilíndrico sobre la cabeza.

88

### Dafne

Sacerdotisa de Gea, ninfa o musa, las representaciones de Dafne en solitario son prácticamente nulas, pues no se entiende su imagen si no va asociada a la de Apolo en las diferentes versiones del mito. Sus atributos iconográficos son muchos menos que los de Apolo y sus significados también, puesto que Dafne es recogida en las obras de mitología como uno de los amores de Apolo (Comte, 1994) o bien como ser metamorfoseado (Ruiz de Elvira, 1984).

El atributo de Dafne es el laurel, pero no por su propia historia, sino por su relación con Apolo. El laurel, que formaba parte del folklore griego, era una planta consagrada a Apolo, algo que además le brindó otros atributos, que la convirtieron en un símbolo en diferentes ámbitos y significados. Así, la planta en términos botánicos y médicos pasa a ser el símbolo de la protección del dios Apolo, quien es además custodio de los poetas, adivinos y sacerdotes, entre muchos otros. Además, el laurel se convirtió en símbolo del amor y del fuego ardiente, todo debido a su relación con el dios, sin embargo, la sacralización de la planta llega a su punto más alto en el mito de Dafne, a partir del cual surge el laurel como símbolo del triunfo en lo personal, en lo deportivo o en las victorias en la guerra, entre otros matices.

Otro rasgo simbólico del laurel será el del oráculo y la adivinación. El uso de la planta simboliza el vínculo sagrado entre el sacerdote y el dios Apolo, pues según el imaginario de los griegos desde la tradición homérica, el poeta menciona dicha planta mientras relata el nacimiento del dios y de su culto en Delfos. Así pues, el laurel se convirtió en planta sagrada y consagrada al dios Apolo, lo que le dio un estatus especial dentro de la sociedad tanto griega como romana posterior. Del mismo modo, al estar consagrada, la planta siempre estuvo relacionada con el fuego, como sucede en la fabricación de medicamentos y conjuros, o en la protección de los cultivos de cebada, donde se utilizaban las cenizas.

---

<sup>1</sup> El polo es un gorro o alta corona cilíndrica usado por las diosas mitológicas del Antiguo Oriente Próximo y Anatolia y adoptado por los antiguos griegos para representar a algunos grandes dioses.

## Eros

En la Antigua Grecia, Cupido era conocido como Eros, hijo de Afrodita, la diosa del amor, la belleza y la fertilidad, que quedó embarazada tras ser poseída por la espuma del mar. Afrodita dio a luz gemelos: Eros, dios del amor, e Himeneo, dios de la lujuria y el deseo sexual. Junto a Potos, dios del anhelo del amor, los tres forman los Erotes, que en la mitología griega simbolizaban los tres componentes básicos en los que se fundamenta una relación: amor (Eros), deseo (Himeneo) y compromiso (Potos).

A lo largo de la historia del arte, la iconografía de Cupido no ha variado, pero su interpretación o significado se ha visto alterado en diferentes culturas para matizar cuestiones psicológicas relacionadas con el amor (Elvira Barba, 2013).

También es frecuente encontrarnos con Eros como un ser de sexo ambiguo, acompañado por otro adolescente, como es el caso de la escultura de George Rennie "Cupido soplando la antorcha de Himeneo para reencender su llama", en el que los dos adolescentes se abrazan con intención erótica.

Entre los papeles asignados en el Arte a Cupido hay uno recurrente, entre los siglos XVIII y XIX, que es el que aparece como un pequeño ángel sujetando un espejo, con la intención de que su madre, Venus, se pueda ver reflejada en él. Rodin, en el siglo XIX, prescinde de las alas de Cupido para realizar una bella escultura de amor en la que la pareja se funde en un hermoso beso inabarcable. Pero ese Cupido carece de alas, marcando una nueva visión del amor.

## Metodología

Desde la Historia del Arte, varios son los métodos que se han desarrollado para analizar, conocer la relación del arte con el contexto histórico y sus múltiples interpretaciones o significados atendiendo a un período histórico determinado. Entre ellos, los más utilizados son aquellos propuestos por las corrientes filosóficas formalista, iconológica, psicología del arte, materialismo histórico o estructuralismo artístico, por hacer un recorrido historiográfico de las mismas. En esta investigación, la metodología elegida es la formalista e iconológica.

Siguiendo la corriente formalista, nos centramos en cómo esta define el arte exclusivamente a través de la forma; para esta corriente de pensamiento, la experiencia estética es una experiencia solo de lo formal. Entre sus pensadores más destacados, pertenecientes a la Escuela de Viena, destacan Rudolf Arnheim, Alóis Riegl, Heinrich Wölfflin o Henri Focillon, entre otros.

Rudolf Arnheim (2001) propone un análisis basado en la mera percepción, con los siguientes significados para algunas formas: la línea horizontal comunica estabilidad, la vertical es símbolo de infinitud, de ascensión; una voluta ascendente es alegre, mientras que si por el contrario es descendente, comunica tristeza. La línea recta significa decisión, fuerza, estabilidad, mientras que la curva indica dinamismo, flexibilidad. La forma cúbica representa la integridad, el círculo comunica equilibrio y dominio, mientras que la esfera y la semiesfera (cúpulas) representan

la perfección. La elipse, por su parte, al contar con dos centros comunica inquietud, inestabilidad. También Arnheim (2010) aporta ciertas pautas que ayudan a delimitar las diversas aportaciones del color en la representación artística.

Otro sistema de análisis formal es el de la visibilidad pura de Heinrich Wölfflin (1985), quien realiza el análisis de cualquier obra de arte a partir de cinco pares de conceptos opuestos (figura 1). Este método ha sido también aplicado corrientemente a la pintura y a la escultura:

Concepto	Definición
Lineal Pictórico	Lineal: predominio de la línea sobre la mancha, sobre el color. Pictórico: predominio del color sobre el dibujo para matizar sensaciones y texturas.
Superficie Profundidad	Superficie: Fondo poco definido en favor de la figura principal. Las figuras se disponen en una misma línea. Profundidad: perspectiva y líneas oblicuas. Las figuras se disponen en línea diagonal.
Forma cerrada Forma abierta	Forma cerrada: se trata del espacio. Todos los objetos están definidos en la obra y la composición queda delimitada. Forma abierta: sensación de apertura continua en la composición.
Pluralidad Unidad	Pluralidad: Cada elemento, objeto o personaje de la composición es necesario para su completo significado. La pintura se hace con distintas partes, cada una de ellas limitadas y rellenadas de colores. Existen varios centros de interés desvinculados de la acción principal. Unidad: cada elemento de la composición es importante por sí mismo (retrato). Las Unidades no se pueden aislar. Los colores se mezclan y su apariencia depende de la luz. Las figuras se dan en una sola masa de la cual, apenas puede separarse la figura principal. Todo se subordina a la luz y al color como una masa.
Claro Indistinto	Claro: necesidad obligada de claridad en cada elemento que conforma la composición. Nitidez de cada objeto de la composición. Indistinto: connotación e interpretación por parte del espectador de cada detalle de los elementos que configuran la composición. La imprecisión de los contornos da la sensación de movimiento. Interés por la apariencia movida e ilimitada.

**Figura 1.** Extracto de los Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte de Wölfflin

Por otra parte, la iconología ha sido una de las corrientes metodológicas que ha tenido más fortuna crítica en el siglo XX; utilizada para el análisis global de las obras de arte, fue planteada por el historiador Aby Warburg (1866-1929) que dio nombre a una escuela, continuada, entre otros, por Erwin Panofsky (1892-1968) y Rudolf Wittkower (1901-1971). Frente al Formalismo, de carácter positivista, fundamentado en habilidades y características personales, la escuela de Warburg defiende, básicamente, una cultura de las imágenes con significados complejos, donde forma y contenido resultan inseparables.

Cabe mencionar que una investigación reciente como la de Aguilar (2013) propone la implementación de un análisis mixto que, en su caso, supondría combinar los presupuestos de la iconología de Panofsky con los cánones de la hermeneútica.

El método de Panofsky (1979) pretende averiguar el significado de las artes visuales, para lo que establece el análisis de tres niveles de interpretación:

- Preiconográfico: observar, describir e identificar lo representado.
- Iconográfico: identificar el tema, atributos y valores simbólicos o de cualquier índole en los objetos y personajes de la composición.
- Iconológico: identificar el significado, es decir, conceptos, ideas y valores que se trataban de transmitir con la obra de arte.

El método, en su planteamiento genérico, puede aplicarse a cualquier época y a todo tipo de géneros y soportes artísticos —ya sean productos de la artesanía tradicional (Gómez, 2009), de nueva generación (Atuesta, 2011) o incluso los denominados paisajes culturales (Osorio y Rodríguez, 2010)— incluidas las “formas abstractas” y, por supuesto, a toda la cultura visual contemporánea que tiene su propio discurso iconográfico y significante. Igualmente se emplea para el análisis de formas simbólicas en la arquitectura lo cual es factible “en la medida en que sistematiza el proceso de interpretación de las imágenes, reconociendo su naturaleza cultural” (Gómez, 2003: 24).

Pero los estudios iconográficos, en particular los de Panofsky (1991), que constituye un referente ineludible, se han dirigido sobre todo a descubrir “simbolismos ocultos” tras el aparente naturalismo o simple figuración plástica de un tema. En concreto, la pintura, desde la flamenca del siglo XV hasta la barroca del siglo XVII, ha constituido el campo principal de los iconógrafos.

En la fase de la descripción pre-iconográfica, en la que se produce la superación del reconocimiento formal de las líneas, colores o volúmenes de las representaciones que se analizan y mediante un mínimo conocimiento basado en la experiencia práctica, pueden identificarse objetos como un carcaj o una figura humana masculina. En ocasiones, las nuevas representaciones establecen relaciones mutuas dando lugar con ello a cualidades expresivas que podemos denominar acontecimientos: una mano que tapa el rostro de un ser humano puede denotar pesadumbre. La combinación del reconocimiento de las formas puras y sus relaciones con los acontecimientos originan los motivos artísticos.

En la fase de descripción iconográfica, los motivos artísticos previamente definidos pueden tener un significado que los convierte en imágenes: un joven con un carcaj y unas flechas y con una aureola dorada alrededor de su cabeza se identifica como Apolo y una joven cuyas manos se transforman en laurel, representan a Dafne. Esta etapa presupone, además de una familiaridad con los objetos o acontecimientos, un conocimiento de los temas o conceptos específicos. Esto es así

porque las relaciones entre imágenes darán lugar a la aparición de temas o conceptos como la castidad o el amor sensual de cuyas relaciones surgirán historias o alegorías como las representadas en el mito de Dafne: la victoria de la castidad frente al amor sensual.

Por último, en la fase de descripción iconológica, el método de interpretación procede más bien de una síntesis que de un análisis. Para captar estos nuevos conceptos que subyacen a la elección y presentación de los motivos y a la interpretación de las imágenes, historias y alegorías, Panofsky afirma que es precisa “una facultad mental comparable a la de un diagnóstico, una facultad que no podemos definir mejor que con el término, más bien desacreditado, de ‘intuición sintética’, y que puede haberse desarrollado mejor en un profano de talento que en un sabio especialista”. En esta fase, cada obra adquiere un significado pleno y particularizado. Las diferentes composiciones y sus significaciones iconográficas darán lugar a la aparición de valores simbólicos: el grito de Dafne representada en primer plano, en el centro de la composición, se podría asociar con la liberación femenina.

En este estudio, los ejemplos analizados se limitan exclusivamente a pintura ya que entre los objetivos de esta investigación se busca analizar y cruzar información entre los aspectos formales de las obras pictóricas, como la composición, los colores o las poses, entre otras variantes plásticas. Se trata de un estudio diacrónico que nos permitirá conocer la evolución de la representación —lo que Barthes (2000) denominaba como historia prospectiva— del mito de Apolo y Dafne a lo largo de la Historia del Arte. En la siguiente tabla (figura 2) se enuncian las obras que componen la muestra objeto de estudio.

Periodo	Obras
Roma (pinturas pompeyanas)	“Apolo se apodera de Dafne”
	“Terror de Dafne raptada por Apolo”
	“Apolo, Dafne y Peno”
	“La metamorfosis de Dafne”
Renacimiento	“Apolo y Dafne”, anónimo (1406-1408) BNF París
	“Apolo y Dafne”, Pollaiuolo, National Gallery, Londres
Manierismo	“Apolo y Dafne”, Tiziano, en la Pinacoteca Manfrediana (Venecia)
	“Apolo y Dafne”, Jacopo da Carruci, Museo de Arte, Pontormo (Italia), 1494-1557
	“Apolo y Dafne”, Tintoretto, Galería Estense (Módena)
	“Apolo alcanzado por la flecha del amor”, Hermann Posthumus, en Landshut (Alemania)
	“Apolo y Dafne”, del mismo autor y mismo lugar
“Apolo y Dafne”, Veronés, Museo de Arte de San Diego (California)	

Barroco y tardobarroco	"Apolo y Dafne", Giovanni Biliverti, en Steatsgalerie, Stuttgart
	"Apolo y Dafne", Nicolas Poussin, Alte Pinakothek, Munich
	"Apolo enamorado de Dafne", Nicolas Poussin, Louvre
	"Apolo y Dafne", Giacomo del Po, Museo Correale di Terranova, Sorrento
	"Apolo persiguiendo a Dafne", Carlo Maratti, Museo Royal de Bellas Artes (Bruselas)
	"Apolo y Dafne", Francesco Albani, Louvre
	"Apolo y Dafne", Nicola Maria Rossi, Museo Magnin, Dijon
	"Apolo y Dafne", René Antoine Houasse, Castillo de Versalles
	"Apolo y Dafne", Antonio Coppel, Castillo de Versalles y de Trianon
	"Apolo y Dafne", Louis Silvestre, Museo Magnin, Dijon
	"Apolo persiguiendo a Dafne", Van Thulden. Antes atribuido a Cornelio del Vos, Museo del Prado
	"Apolo y Dafne", Rubens, Museo Bonnat (Bayona)
Rococó (1730-1760)	"Apolo y Dafne", Jean-Étienne Liotard, Rijksmuseum, Amsterdam
	"Apolo y Dafne", Tiépolo, Louvre
Finales del siglo XIX: Romanticismo	"Apolo y Dafne", Henrietta Rae", Royal Academy, 1895 (última etapa victoriana)
	"Apolo y Dafne", Théodore Chasseriau, Louvre, 1844 (Romanticismo)
Siglo XX	"Apolo y Dafne", John William Waterhouse, colección privada, 1908
	"Dafne y el centauro", María Maltese (1969) (post-surrealismo)
	"Il centauro e Dafne", Salvatore Monaco, 1992
	"Apolo y Dafne", María Carrera, 1994
	"Apolo y Dafne", Carlo Adelio Galimberti, 2000
	"Dafne", Pier Augusto Breccia (Trento, 1943), Colección Santa Fe (USA), 2000

Figura 2. Extracto de pinturas analizadas para el estudio del mito de Apolo y Dafne

### Resultados

Todas las imágenes recogidas en este estudio que se encuentran entre los períodos históricos de la antigua Roma y el Renacimiento, pertenecen a los conceptos lineal, superficial, claro, pluralidad y forma cerrada, porque en ellos, prevalece la línea sobre el color en la creación artística, los fondos están poco definidos en favor de las figuras principales y, mayoritariamente, éstas se disponen en una misma línea. Cada elemento, objeto o personaje de la composición es necesario para su completo significado. La pintura se hace con distintas partes, cada una de ellas limitadas y rellenas de colores. Existen varios centros de interés desvinculados de la acción principal. En este tipo de pintura destaca la necesidad obligada de

claridad en cada elemento que conforma la composición; existe una clara nitidez de cada objeto de la composición. Finalmente, estas pinturas presentan una forma cerrada en la que todos los objetos están definidos en la obra, y la composición queda delimitada.

	Roma	Renacimiento	Manierismo	Barroco	Rococó	Siglo XIX y Romanticismo	Siglo XX
Ejemplos	4	2	6	12	2	2	6
Figuras	2	2	2	2-9	3-4	2	2-4
Fidelidad al mito	Sí	No	No	No	No	No	No
Inspiración en el mito	No	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Paisaje	0	2	5	11	2	2	0
Vestimenta griega	Sí	No	No, pero sí romana	Sí	Sí	1	No
Vestimenta de época	No	Sí	No	No	No	1	No

**Figura 3.** Evolución histórica en la iconografía del mito de Apolo y Dafne en las obras seleccionadas para este estudio

Tomando como referencia la metodología iconológica, habría que destacar las siguientes consideraciones interpretativas:

El Renacimiento establecerá unas pautas tanto técnicas como significativas que irán más allá de la mera interpretación de la naturaleza y que convertirán los temas clásicos en alegorías, ejemplos de virtud y otros sentidos como la paz y la violencia como nuevas normas de la sociedad del siglo XVI (Martínez Peláez, 2014a). La temática artística y literaria del Barroco presenta un extraordinario enriquecimiento y transforma las composiciones que se conocían desde el Renacimiento en novedades con respecto al retrato (lo humano individual) y a la naturaleza. Es el momento en que se impone como género el cuadro de paisaje. En él, la naturaleza predomina sobre la figura humana que queda empujada mientras que aquella se presenta movida, haciendo sentir el latir de su fuerza interior. El artista gozará lo mismo representando el primer término que la lejanía que sugiere la emoción del espacio, de profundidad y hasta de infinitud.

Los ejemplos seleccionados del período barroco demuestran la capacidad innovadora de este estilo en cuanto a temas como el mitológico. Vemos como la visión de la mitología durante el barroco se distancia de la fidelidad del mito; muestra a los dioses y sus leyendas, en ocasiones, a manera de sarcasmo. Los temas amorosos suelen estar impregnados de un humor que solo de forma encubierta se hubieran admitido en el primer Renacimiento, y se tornan en aventuras llenas de galantería a medida que se acerca el siglo XVIII.

La amenaza representada por la Iglesia contra los herejes y detractores de su doctrina, da lugar a pensar que probablemente no existía otra forma de recurrir a los antiguos relatos paganos que la de reducirlas a narraciones satíricas. Tanto pinto-

res como escritores sólo podían contar o representar fábulas mitológicas dando a entender que no pasaban de ser temas fantásticos, de puro entretenimiento para que éstas no fuesen censuradas (González Serrano, 2009).

De esta manera, esa banalización de la mitología llevada al extremo por el barroco decorativo y el rococó, empezó a divisar su culminación cuando, hacia finales del siglo XVII, se ven los primeros indicios de una sensibilidad nueva, más atenta a los temas de carácter íntimo y dramático, tendencia que no cederá hasta el Romanticismo y, principalmente, cuando emergen las primeras discusiones teóricas sobre el sistema monárquico que estimulaba la perspectiva retórica de la Antigüedad.

El gran cambio formal, estético y compositivo del tratamiento del tema del mito de Apolo y Dafne se produce en la pintura en el siglo XX. La rapidez con la que transcurre cada movimiento de vanguardia, la implicación social del arte en el periodo de entreguerras, y las consecuencias de la segunda guerra mundial, provocaron que la iconografía de Apolo y Dafne pasara de inspirarse en modelos decimonónicos, tanto en ropa, paisaje, personajes y estructura de la composición, a la esquematización de los atributos, simplificación de los ropajes e incluso, la desaparición en la escena de Apolo para centrarse exclusivamente en la imagen de Dafne en obras que han inaugurado el siglo XXI.

Algunas obras se inspiran en los primeros movimientos de vanguardia, como el fauvismo, donde el color caracteriza los personajes u objetos extrapolados de la realidad, otros, sintetizan el tema centrándose en uno solo de los personajes que suele ser Dafne, tema que entronca con otros de género y similares. Otros estarán inspirados en el surrealismo, jugando con los personajes, dándoles a unos, forma escultórica y a otros de figura real, con paisajes oníricos o fantásticos.

### **Iconología genérica de dioses y ninfas**

Los personajes directamente ligados al mito de Dafne pueden reducirse a cuatro: la propia ninfa, Apolo, Peneo y Eros. Teniendo en cuenta los rasgos que, de un modo genérico, suelen ser identificativos en las ninfas y dioses, desglosaremos los elementos iconográficos distintivos de los cuatro personajes que serán objeto de atención detallada, tomando como base las orientaciones que Aghion, Barbillon y Lissarrague (2001) nos ofrecen en su *Guía Iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*.

Dafne, en calidad de ninfa de los ríos, llevará ropajes sencillos de formas ondulantes en alusión al movimiento de las olas. Según recoge Cesare Ripa (2016) las náyades o ninfas de los ríos deben expresar ese movimiento que se observa en las aguas cuando corren, pues el término náyade significa flujo. El color de sus prendas será azul o blanco en referencia al color cristalino de las aguas. Su cabello será largo y también se mostrará suelto y ondulado, con el mismo fin que los ropajes. Los brazos y piernas desnudos serán símbolo de pureza y sencillez.

El aspecto que facilita su reconocimiento en cualquier representación es su metamorfosis en laurel. Esta transformación puede mostrarse de modo que sus piernas

o pies empiecen a convertirse en un tronco y sus brazos o manos en ramas. En ocasiones también sus cabellos se transforman en hojas de laurel.

Sus brazos de ninfa tienden a aparecer tendidos hacia lo alto, los dos o, al menos, uno de ellos, mientras con el otro intenta zafarse del acoso del dios o pedir auxilio a su padre. Su rostro estará dirigido casi invariablemente al cielo o hacia su perseguidor. En ocasiones el rostro aparecerá relajado, aceptando su transformación como el único modo de salvación o se mostrará contrariada o atemorizada ante el acoso de Apolo. Las piernas se mostrarán en acción de huida o de transformación en tronco.

96

Apolo aparecerá regularmente semidesnudo, cubriéndole únicamente un ropaje ligero como un manto o capa, cuyo colorido, en contraposición al de Dafne, tenderá a ser de tonos rojos (amor pasional entendido como deseo). Un aparejo que va a identificar al dios, en su condición de arquero, sería el carcaj (con las flechas visibles o no). Aunque puede no llevar carcaj pero sí flechas y/o un arco e incluso, en algún caso, una jabalina. Por sus vínculos con la música también se le representa con una lira. Estos objetos pueden aparecer al lado del personaje, en el suelo o apoyados en alguna piedra.

La señal inequívoca de encontrarnos ante una representación de Apolo es un halo luminoso alrededor de su cabeza que identifica su condición de dios sol. A raíz de la metamorfosis de Dafne se le podrá identificar con una corona de laurel sobre su cabeza, pues este árbol se le consagrará. Suele aparecer corriendo tras la ninfa alargando alguno de sus brazos hacia ella. El rostro de Apolo se suele mostrar airado por el desagravio del deseo no correspondido o suplicante ante la ninfa. En alguna ocasión su rostro expresa sorpresa ante la transformación de Dafne.

Peneo, dios fluvial y padre de Dafne, aparece recostado o sentado, como las aguas de un río, en todas las representaciones. Por norma general se encuentra apoyado o acomodado sobre un cántaro del que fluye agua (símbolo de su poder sobre este elemento), aunque en ocasiones el cántaro aparece junto a sus pies y, en alguna ocasión, el cántaro está de pie.

El aspecto con el que aparece Peneo es el de ancianidad y con barba larga. La postura de sus brazos, invariablemente, suele orientarse a la escena que contempla. Alguno de ellos aparece estirado, con la palma de la mano en posición vertical, haciendo además de intentar impedir el acoso de Apolo, o bien con la palma de la mano alargada con la intención de socorrer a su hija. En otras representaciones, las manos ocultan su rostro que también puede estar girado, indicando la denotación de su escena o la desaprobación. Cuando se observa su rostro transmite la impotencia y pesadumbre ante un hecho que parece no puede evitar.

Eros, el dios del amor, es el cuarto personaje en importancia y con su presencia intentan plasmar los artistas la transcendencia de su acción, previa al desenlace de la transformación de la ninfa. Se le representa como un niño desnudo, alado y que porta un arco. En ocasiones se le ve también con unas flechas y un carcaj.

En alguna ocasión aparece apuntando con su arco a alguno de los personajes o señalando la acción con alguno de sus brazos. Normalmente se le muestra contemplativo y complaciente con el resultado de la venganza urdida contra Apolo por mofarse de él.

### Conclusiones

Durante la Historia del Arte, la representación del mito de Apolo y Dafne ha sido tradicionalmente, pero no siempre, la plasmación de la castidad y su victoria frente al amor sensual. Los dos únicos personajes que los artistas han inmortalizado en la práctica totalidad de las obras han sido el dios Apolo y la ninfa Dafne, cada uno de ellos en representación de esos valores: amor sensual (Apolo) y castidad (Dafne).

Sin embargo, no estamos ante una representación simbólica constante. Apolo no ha aparecido de manera habitual con ropajes de tonalidades rojizas para aludir al mundo sensual. En las representaciones del Renacimiento Apolo y Dafne aparecen vestidos como dos jóvenes de su época, algo propio de ese periodo artístico.

Con la llegada del Barroco, la recuperación de los mitos clásicos se hace más plena y las representaciones de sus mitos son más elaboradas y de mayor riqueza. Los motivos artísticos, las imágenes y las historias se muestran con gran profusión. El atuendo de los personajes no obedece tanto a la época que representa sino al simbolismo de ese periodo artístico. Los ropajes de Dafne aparecen blancos, como símbolo de pureza, o azules, aludiendo a las aguas, y ambos siempre ondulantes, evocando el devenir de las olas. Por el contrario, Apolo llevará un atuendo de tonalidades rojizas y a su condición de arquero con carcaj, arco o flechas se unirán otros símbolos como la aureola dorada alrededor de su cabeza en reconocimiento de su condición de dios sol. Tampoco se pueden obviar las representaciones en las que aparece con la lira como precursor musical e incluso portando una corona de laurel, anticipando así el hecho de que ese árbol le será consagrado después de que Dafne sea metamorfoseada.

No obstante, la gran contribución de los artistas barrocos sea quizás la representación de otros personajes como Eros o el dios Peneo que darán lugar, además de a nuevos elementos simbólicos, a una mayor riqueza conceptual. Nuevas inquietudes, como el deseo insatisfecho o la muerte, subyacen en las obras del Barroco lo cual quedará reflejado en la estructura de sus composiciones, la complejidad de las mismas, en ocasiones derivado del afán por reflejar en la escena diferentes episodios con disparidad temporal, como le sucede a Poussin en su "Apolo enamorado de Dafne".

También en este periodo barroco aparecen las primeras representaciones con una estructura marcadamente vertical, poco frecuentes con anterioridad en la representación del mito. Cabe reseñar que el simbolismo cromático asociado en este periodo a las características de Apolo (rojo: deseo, dominio-peligro) y Dafne (azul: virtud, fidelidad) son similares a las que estudios recientes asignan a otras manifestaciones de la cultura visual como las gráficas publicitarias (Galindo, Subiela y

González-Sicilia, 2014) o los afiches cinematográficos (Flores y Montes, 2017), en análisis circunscritos al ámbito de la cultura occidental.

A partir del siglo XIX, las manifestaciones volverán a circunscribirse paulatinamente a Apolo y Dafne, quedando en un segundo plano otros personajes y aspectos de la alegoría, y la evidente simbología empezará a diluirse hasta llegar al siglo XX y el periodo actual en el que la relevancia del mito se retrae aún más y centra toda su atención en la ninfa.

98

Un aspecto que tiende a mantenerse constante hasta el siglo XIX, independientemente de las variantes ya expuestas, son las poses de los personajes que reflejan la superioridad masculina (Apolo) frente a la sumisión o indefensión femenina (Dafne). Se trata de uno de los recursos formales que se han encontrado en investigaciones recientes en el ámbito publicitario (Montes Vozmediano y Torregrosa Carmona, 2018) para plasmar un dominio del hombre hacia la mujer, asociado al deseo de posesión (Anoro-Bellosta y Montes Vozmediano, 2015), en el que la mujer es tratada como un mero instrumento para la consecución del placer carnal.

Por primera vez, desde el mismo título de las obras de arte empieza a obviarse a Apolo que ni aparecerá representado. Dafne cobra protagonismo, de modo que se desvía la atención hacia el más débil, se refleja su condición de indefensión y la metamorfosis no se manifiesta como una liberación sino que, además de privarle de libertad, le quita la propia necesidad y el derecho de sentir que tiene todo ser humano. Si el mito ha servido para explicar los acontecimientos del mundo (García Gual, 2007; Gombrich, 2003), el de Apolo y Dafne ya no tiene cabida en nuestros días y se requiere una nueva narración en la que Dafne no quede al amparo de ningún capricho masculino.

## Referencias

- Aghion, I., Barbillion, C. y Lissarrague, F. (2001). *Guía Iconográfica de los heroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid, España: Alianza.
- Aguilar, Carolina (2013). Iconografía e iconología: tránsito de la descripción a la significación en ciencias sociales, *Arquetipo*, 6, 109-121. Recuperado de <http://biblioteca.ucp.edu.co/OJS/index.php/arquetipo/article/download/543/508>
- Anoro-Bellosta, L. y Montes-Vozmediano, M. (2015). Mensajes sexistas y denigrantes para las mujeres como reclamo comercial: análisis de las campañas publicitarias de Natan. *Communication Papers*, 4(6), 23-31. Recuperado de <https://goo.gl/GKfBt7>
- Arnheim, R. (2010). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Arnheim, R. (2001). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gili

- Atuesta, J. D. (2011). El objeto como contenedor de virtualidad. Una reflexión sobre la desmaterialización del objeto. *Arquetipo*, 2, 81-88. Recuperado de <http://biblioteca.ucp.edu.co/OJS/index.php/arquetipo/article/view/469/437>
- Barthes, R. (2000). *Mitologías*. Madrid, España: Siglo Veintiuno Editores.
- Campbell, J. (2001). *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Comte, F. (1994). *Las grandes figuras mitológicas*. Madrid, España: Alianza.
- Díez-Platas, F. (2010). La ilustración de Ovidio en el siglo XV y la recuperación de la imagen mitológica. En *XVIII Congreso CEHA, Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, Santiago de Compostela, España (pp. 343-357). Recuperado de <https://goo.gl/wV43F2>
- Elvira Barba, M. A. (2013). *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid, España: Sílex .
- Flores Huelves, Marta y Montes Vozmediano, Manuel (2017). Construyendo cultura visual a través del cartel de cine. Análisis de afiches de las sagas cinematográficas. *Información, Cultura y Sociedad*, 37, 127-144. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/3268>
- Galindo Marín, F., Subiela Hernández, B. J. y González-Sicilia Llamas, M. (2014). Análisis del color como connotador en la fotografía publicitaria. *Miguel Hernández Communication Journal*, 5, 53-90. Doi: 10.21134/mhcj.v1i5.56
- García Gual, C. (2007). *Introducción a la mitología griega*. Madrid, España: Alianza.
- Gombrich, E. (2003). *Los usos de las imágenes*. Barcelona, España: Random House Mondadori.
- Gombrich, E. (2006). *La Historia del Arte*. Londres, Reino Unido: Random House Mondadori.
- Gómez, M. E. (2003). La iconología para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura. *Argos*, 38, 7-39. Recuperado de <http://revencyt.ula.ve/storage/repo/ArchivoDocumento/argos/n38/articulo1.pdf>
- Gómez Barrera, Y. N. (2009). Nuevos conceptos de diseño de producto para la industria y la artesanía locales. *Grafías*, 12, 51-56. Recuperado de: <http://biblioteca.ucp.edu.co/OJS/index.php/grafias/article/view/3415/3692>
- González Serrano, P. (2009). *Mitología e iconografía en la pintura del museo del Prado*. Madrid, España: Evohe.

- 100
- Martínez Peláez, A. (2014a). Alegorías, sentidos y virtudes de paz como modelo social en la España del siglo XVI. *Virtudes clásicas para la paz*. Granada, España: Eirene
- Martínez Peláez, A. (2014b). Aportaciones al debate sobre el significado iconográfico de las pinturas finales de Tiziano (1560-1575): la prudencia como primera virtud del buen pintor. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, España: Universidad de Granada
- Montes-Vozmediano, M. y Torregrosa-Carmona, J. C. (2018). El reclamo del cuerpo de la mujer como objeto sexual en publicidad gráfica. Estudio comparativo de dos marcas de joyería. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 9 (1), 437-449. Doi:10.14198/MEDCOM2018.9.1.28
- Osorio, J. E. y Rodríguez, D. M. (2010). Paisajes Culturales: Un caso de estudio en la región cafetera del Centro Occidente de Colombia. *Arquetipo*, 1, 83-94. Recuperado de <http://biblioteca.ucp.edu.co/OJS/index.php/arquetipo/article/view/481/449>
- Ovidio (1972). *Las Metamorfosis* (Edición y traducción de V. López Soto). Barcelona, España: Bruguera.
- Panofsky, E. (1991). *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Forma.
- Ripa, C. (2016). *Iconología*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Rodríguez López, M. I. (2002). *Poseidon y el Thiasos marino en el arte mediterráneo: (desde sus orígenes hasta el S. XVI)*. (Tesis doctoral no publicada). Universidad Complutense, Madrid, España.
- Ruiz de Elvira, A. (1984). *Mitología clásica*. Madrid, España: Gredos.
- Wölfflin, H. (1985). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

Anexo 1. Algunas obras representativas de los periodos analizados.

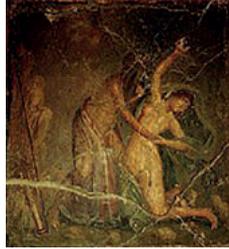


Figura 4. "Apolo se apodera de Dafne" (Pinturas pompeyanas)



Figura 5. "Apolo y Dafne", Tiziano, en la Pinacoteca Manfrediana (Venecia)



Figura 6. "Apolo y Dafne", Nicolas Poussin, Alte Pinakothek (Munich)



**Figura 7.** "Apolo y Dafne", Jean-Étienne Liotard, Rijksmuseum (Amsterdam)



**Figura 8.** "Dafne", Pier Augusto Breccia, Colección Santa Fe (USA)