

BÉNÉDICTE MATHIOS

Université Blaise Pascal — Clermont II

Mito e hipertextualidad en unos sonetos amorosos de Dionisio Ridruejo, Blas de Otero y Gerardo Diego

Palabras clave: posguerra — poesía — Dionisio Ridruejo — Blas de Otero — Gerardo Diego — mito — hipertexto — soneto.

Durante el periodo franquista, poco tiempo después de finalizarse la guerra, se multiplican los poemas de tema amoroso¹, entre ellos sonetos. Los autores, cualesquiera que sean sus reacciones frente a la situación política del país, se dedican a esta veta eterna de la poesía. A lo largo de la posguerra, poetas tan diferentes como Dionisio Ridruejo, Rafael Montesinos, Fernando Gutiérrez, José Hierro, Eugenio de Nora, José Luis Cano, Vicente Gaos, Rafael Morales, Leopoldo Panero, Gerardo Diego, Ángel González, Juan Eduardo Cirlot, Félix Grande, escriben sonetos amorosos, en la línea de los *Sonetos amorosos* (1936) de Germán Bleiberg, y claro está, recordando o imitando o diferenciándose de los sonetos de Garcilaso de la Vega, muerto en 1536, homenajeado en 1936. Estos poetas transgredieron más o menos la norma métrica petrarquista y barroca², pero las más de las veces aludiendo a ella, incluso para transformarla. Entre las distintas prácticas referenciales e hipertextuales, nos topamos, entre los años 40 y 60, con reescrituras de mitos antiguos, los cuales se definen justamente por su capacidad para ser reescritos³. En varias obras, entre las cuales se distinguen las de Gerardo

¹ “Un simple repaso de los libros de poesía publicados a raíz de la guerra, evidencia la polarización en torno a tres grandes núcleos: amor, religiosidad, imperio”; V. García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid, 1992, p. 319.

² Básicamente se compone el soneto clásico según las reglas siguientes: rimas abrazadas en los cuartetos, alternancia de rimas CDCDCD o rimas paralelas CDE CDE en los tercetos, versos endecasilábicos.

³ “Agrégat d’éléments narratifs récupérés et recyclables, [le mythe] fait preuve d’une grande capacité de mutabilité et de syncrétisme. Ainsi le mythe, réceptible sous diverses formes, à la fois réductible et extensible, paraît doté d’une capacité transtextuelle optimale”; J. Thibault Schaefer,

Diego, Dionisio Ridruejo, Ángel González, Blas de Otero, Juan Eduardo Cirlot, se traslucen huellas de este tipo de transtextualidad.

En sus sonetos, el cuerpo de la mujer se evoca mediante metáforas, analogías, pero vienen a añadirse a veces referencias a mitos griegos o bíblicos, lo que no resulta algo nuevo, en la medida en que los poetas del Siglo de Oro se inspiraban en autores latinos para integrar en su poesía motivos bíblicos o dioses de la Antigüedad, los cuales a su vez cobraban un valor simbólico, a veces alegórico. Sin embargo, repetidas veces, los poetas contemporáneos citados se refieren, más que a textos, a cuadros que representan mitos o figuras míticas. Además, ciertos de ellos consiguen asimilar los cuadros a su propia voz poética, haciendo de imágenes antiguas y trilladas representaciones contemporáneas, elementos textuales y sonoros. Así es como en el segundo soneto de la sección “Amor desierto” de *Primer libro de amor* (1935–1939)⁴ de Dionisio Ridruejo, el amor, todopoderoso, reina sobre la naturaleza bajo la forma de un cuerpo femenino, suerte de Venus anadiomena, a la presencia de la cual reaccionan los elementos naturales con los cuales se entremezcla⁵. Pero, en vez de un cuerpo femenino, el locutor encuentra una estatua de mármol, tan bella como fría.

Sólo a mí, buscador de tus cadenas,
celoso Amor, en fuego me devoras
y a mármol sin encuentro me condenas. (segundo terceto)

En este soneto, en el que el sujeto poético quisiera estar “encadenado” a la mujer, la fuente literaria directa parece ser Petrarca, por ejemplo, el soneto 3 del *Canzoniere*, en el que se evoca el encarcelamiento del sujeto poético por los ojos de la mujer. Una agrupación de tres sonetos alejandrinos, titulada “El verano”⁶ y extraída de *Fábula de la doncella y el río* (1935–1939) acarrea ella también la transformación del cuerpo de la mujer en mármol, en una suerte de mito de Galatea invertido. Es así como en el segundo soneto, en el verso 3, el poeta, dirigiéndose a la mujer amada, la evoca de la manera siguiente “tu volumen, doncella, como un mármol pausado”. Los últimos versos de otros sonetos sacados del poemario *En la soledad del tiempo* (1939–1944)⁷, “Nadadora” y “A una adolescente entre flores”, mitifican por su parte a la figura femenina designada respectivamente por las expresiones “Venus por nacer” y “tú: la Primavera”. El caso de Dionisio Ridruejo, a pesar de la inversión del mito de una Galatea que finalmente se humaniza en el segundo terceto⁸, se vincula con una visión renacentista del amor desesperado y podemos

“Récit mythique et transtextualité”, en: P. Cazier (ed.), *Mythe et création*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires de Lille, Travaux et Recherches UL3, 1994, pp. 53–66.

⁴ D. Ridruejo, *Hasta la fecha, poesías completas de Dionisio Ridruejo (1934–1959)*, Madrid, 1961, p. 106.

⁵ Estrofa 1: “Se retuerce el coral bajo los mares / cuando los peces de tu piel navegan, / a tus senos se encoscan, cuando llegan / hechos tromba, los vientos sin cantares”, *ibidem*.

⁶ *Ibidem*, pp. 32–34.

⁷ *Ibidem*, pp. 350 y 351.

⁸ *Ibidem*, p. 33. “Y cuando a la ribera, jadeante, se acoge, / Comprobando en la brisa su humanidad dichosa, / como recién nacida el ruiseñor la aclama”.

adelantar que más bien se reorganizan referencias antiguas y renacentistas sin que se pueda hablar de modernización de mitos.

Venus, Flora⁹, Danae¹⁰, Adán y Eva son las figuras a las que más se refieren los sonetos amorosos de este período. Venus, la más frecuente de estas figuras, aparece en sonetos de Gerardo Diego y de Blas de Otero. Este último, en el soneto “Venus”¹¹ (*Ancia*, 1958)¹², transcribe de manera compleja el cuadro homónimo de Giorgione, transformando la figura en otras imágenes distintas a las pictóricas, como las de “Istmo divino, delicada isla” (v. 9), que aluden al cuerpo alargado, tendido, de la diosa, y en sonidos, como lo aclaró Evelyne Martín-Hernández en *L’œuvre poétique de Blas de Otero*¹³, apropiándose el poeta la famosa imagen pictórica para que pase a su propio lenguaje y se vuelva organización significativa de sonidos.

Por su parte, Gerardo Diego, en dos sonetos, se interesa por la figura de Venus, la evoca, la interpela, la transforma. El soneto titulado “Cuarto de baño” fue escrito en 1932, y forma parte del poemario *Alondra de verdad* (1941)¹⁴.

Qué claridad de playa al mediodía,
qué olor de mar, qué tumbos, cerca, lejos,
sí, entre espumas y platas y azulejos,
Venus renace a la mitología.

Concha de porcelana, el baño fía
su parto al largo amor de los espejos,
que, deslumbrados, ciegos de reflejos,
se empañan de un rubor de niebla fría.

He aquí, olorosa, la diosa desnuda.
Nimbo de suavidad su piel exuda
y en el aire se absuelve y se demora.

⁹ Véase V. Gaos, “Triunfo de la Primavera”, *Sobre la tierra* (1945), en: *Obra poética completa*, t. I, Valencia, 1982.

¹⁰ Véase Á. González, “Danae”, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, 1994, p. 40.

¹¹ Así, disimulante en istmo y luna
iluminada, casi de oro y nieve;
entredormida y desmayando, leve,
los dedos bellos entre otra y una

columnas unidas, sin asir ninguna
(tal, una mano a capitel se atreve),
así, Giorgione te soñó... Si mueve
el pincel, es que peina o es que acuna.

Istmo divino, delicada isla,
Isis, oasis de disueltos oros,
sable de seda que se evade, aísla.

Y, al fondo, en un fingido paraíso,
sí mudas frondas, cielo y luz canoros
que con los ojos, suavemente, aliso.

(“Venus”, en: *Ancia*, 1958)

¹² B. de Otero, *Ancia*, Madrid, 1992 (primera edición: 1958), p. 91.

¹³ E. Martín-Hernández, *L’œuvre poétique de Blas de Otero*, Thèse de Doctorat, Université de Poitiers, 1991.

¹⁴ G. Diego, *Obras completas. Poesía*, t. I, Madrid, 1989, p. 453.

Venus, esquiva en su rebozo, huye.
 Su alma por los espejos se diluye,
 solo —olvido— un grifo llora y llora.

El poeta se vale de la mitología latina para evocar la belleza femenina, divinizada en la figura de Venus mediante un procedimiento de intertextualidad mezclado con el uso de imágenes venidas de las artes plásticas: la transtesticidad.

La primera estrofa establece un cruce de referencias que preside al desarrollo de este soneto conforme con el modelo métrico del Siglo de Oro. Con el “renacimiento a la mitología” que señala el verso 4, surgen varios estratos referenciales, que son otros tantos renacimientos del mito del nacimiento de Venus anadiomena (o sea, que emerge, como se sabe). Los dos primeros versos, exclamativos, recrean el espacio del nacimiento de Venus (el mar), expresando la claridad (o sea, un elemento visual), el perfume (un elemento olfativo), el movimiento (representado por los “tumbos” del v. 2, polirrítmico) que presiden al surgimiento de la diosa, condición de la alegría que reina (véase el “si” inicial del verso 3). El verso 3, acumulando tres sustantivos que designan el lugar de nacimiento de Venus, le ofrece una triple ascendencia: “espumas” remite al mito de Afrodita emergiendo del mar, así como al cuadro de Botticelli representándola. “Platas”, por su carácter precioso, puede que aluda a la poesía barroca¹⁵. “Azulejos”, por su parte, se refiere no a un paisaje, sino, por primera vez en este poema, al interior de un cuarto de baño. Pensamos, pues, en el título, que parece anunciar un espacio casero moderno. De modo que estamos listos para seguir leyendo el poema como el cruce de varias referencias, y darnos cuenta de que no se trata de un poema que “sólo” restituye un mito antiguo, práctica ya corriente en los poetas del Siglo de Oro, sino que ofrece el poeta una visión contemporánea, o sea la salida del baño de una mujer, a la que asimila el mito antiguo y sus representaciones poéticas y pictóricas.

En el segundo cuarteto, el verso 5 asocia, con el sustantivo “concha”, y su materia prima indicada por el complemento de nombre “de porcelana”, una referencia al cuadro de Botticelli y otra al baño, el cual es capaz de dar a luz, ya que se le atribuye un “parto”, palabra inicial del v. 6. “Parto” puede significar en sentido figurado el fruto de una creación, en otros casos, es el acto mismo de parir. Parece que la “concha-baño-matriz” entregue a los espejos que la rodean el fruto salido de su propio espacio. “Fiarse de o en, o fiar en” significa usualmente “tener confianza en”, pero aquí el poeta construye el verso escribiendo “fiar a”, que equivaldría a depositar el fruto del parto, ya que se entrega la nueva diosa a unos coagentes, o sea, los “espejos” del verso 6. En efecto, el espejo, asociado a Venus, es el garante más cierto de su belleza; la expresión “al amor de” subraya a la vez la proximidad espacial de Venus y de los espejos (véase la expresión “al amor de la lumbre, o del

¹⁵ Véase el uso en la poesía barroca, especialmente la de Góngora, de materias preciosas para describir la belleza femenina. Por ejemplo en el soneto empezando por el verso “¿Cuál del Ganges, marfil, o cual de paro...”; L. de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, 1985, p. 132.

fuego”), y una cercanía emocional muy marcada. El epíteto “largo” puede entenderse como espacial, largo amor aludiendo a lo largo de los espejos, o como temporal, significando un amor que dura mucho tiempo y que atestigua el mantenimiento de la belleza mediante el reflejo. Los espejos personificados se encuentran “deslumbrados” en el verso 7. Esta actitud humanizada se vincula con los efectos de la belleza en los hombres y el nacimiento ulterior del amor. Luego se superponen el vaho que cubre los espejos en el verso 8 (“se empañan”) y “rubor de niebla fría”, expresión que los personifica, como en una reacción emocional de vergüenza. “Rubor” y “niebla” representan dos colores, el rojo y el blanco, característicos en especial de la poesía gongorina¹⁶. Por otro lado, en el cuadro de Botticelli, el personaje que se adelanta a la derecha para vestir a Venus lleva estos dos colores.

En el primer terceto, el verso 9 presenta esta vez a Venus sin recurrir a los espejos, con la fórmula “He aquí”, y de manera sinestésica (o sea, implicando el olfato y la vista). Es un verso de “gaita gallega”, con acentos en las sílabas 4/7/10¹⁷, esquema bastante raro. Pone de relieve el oportuno epíteto antepuesto “olorosa”, el cual rima con el sustantivo “diosa”, palabra que empieza con la misma consonante “d” que “desnuda”, donde se reitera dos veces, como si la “d” de “diosa” y de “desnuda” asimilara las dos palabras la una a la otra, ya que la diosa del amor no puede ser sino desnuda. Al campo semántico del vaho, ya transformado en el meteorológico “niebla” (v. 8), se asocia en el verso 10 el sustantivo inicial “nimbo” (del latín *nimbus*, nube), en una representación sinestésica. Este nimbo que “su piel exuda” añadido al perfume del verso 9 y la suavidad que se desprende del personaje, antes de invadir el aire, dan un toque de sensualidad al terceto entero.

El segundo terceto se opone por completo a la inmovilidad del primero, ya que en el verso 12, polimétrico, inicia Venus un movimiento de huida subrayado por los acentos 1/4/8/10. La expresión apuesta “esquiva en su rebozo” es a la vez satírica (Venus está de mal humor) y se refiere a la época del Siglo de Oro, por la presencia del “rebozo”, elemento clave en el vestir de las mujeres que querían desplazarse con toda discreción, por razones múltiples. Puede ser la metáfora *in absentia* de una servilleta de baño, pero se superpone al tópico del rebozo. El verbo “diluye”, con el que concluye el verso 13, alude de otra manera a esta desaparición: se esfuma el vaho que invadió los espejos, asimilado al “alma” del personaje. El verso 14 es la caída final del soneto según la estética barroca. Describe de cierta manera las consecuencias de la huida, es decir, la esperada desesperación del amante abandonado. Pero aquí, en este verso de múltiples acentos, 2/4/6/8/10, surge también lo que se solía llamar un “concepto” en la poesía del Siglo de Oro¹⁸, un encadenamien-

¹⁶ Es así como, comparando las lágrimas de la pastora amada, el poeta, en el verso siguiente, alude mediante las imágenes del aljófara y de las rosas, al blanco y rojo característicos de la belleza femenina según los cánones de la época: “Cual parece al romper de la mañana...”: “aljófara blanco sobre frescas rosas”; *ibidem*, p. 123.

¹⁷ R. Baehr, *Manual de versificación española*, 4ª reimpresión, Madrid, 1989, p. 130.

¹⁸ “[le *concepto*] forme un tout cohérent de sens, dans une construction dont les éléments sont d’autres figures en particulier tropes (c’est-à-dire figures analogiques portant sur des mots isolés)

to de figuras con un final poco esperado; la clave del misterio, “olvido”, está entre guiones: la mujer se ha olvidado de cerrar el grifo. Se insiste luego en la personificación del grifo, en su soledad y su desesperación: “llora y llora”; el tono es humorístico, el llanto surge de un objeto cotidiano, contemporáneo, imagen que modifica la magnificencia divina de la escena anterior y recuerda los hallazgos vanguardistas¹⁹.

Este poema es a la vez clásico y moderno con varios niveles de lectura posibles, el uno cotidiano, el otro mitológico, el último pictórico, en una tonalidad general humorística. Corresponde con la veta clásica del autor, que convive con una veta vanguardista, original, que acoge el mundo contemporáneo y su modernidad técnica, la cual se expresa a veces en su obra en formas libres y discontinuas como en *Imagen* (1922) o *Manual de espumas* (1924). Aquí se entrelazan las dos formas de expresarse. Como escribe Francisco Javier Díez de Revenga: “en nuestro poeta [...] no existen etapas sucesivas, sino facetas o modalidades permanentes, expresivas de un mismo anhelo poético”²⁰.

La otra Venus de Gerardo Diego en la que quisiéramos interesarnos es aquella que aparece en el soneto titulado “La Venus del espejo”²¹, sacado de *Sonetos a Violante* (1962).

Pensemos en la muerte enamorada,
la muerte que es la espalda de la vida
o su pecho quizás, ida o venida,
que hasta abrazarla no sabremos nada.

Creemos que la vida es nuestra amada,
que la besamos en la frente ardida
y que detrás hay una nuca hundida
que acaricia la mano trastornada.

Y vivimos tal vez frente a un desnudo,
una espalda hermosísima o escudo,
la Venus del espejo de la muerte.

Más allá, al fondo, sus dos ojos brillan
de malicia o de amor, nos acribillan.
Oh, Venus, ven, que quiero poseerte.

En este soneto se entrecruzan por lo menos tres referencias. El poemario del que está sacado anuncia de entrada que se coloca bajo la égida de Lope de Vega, por su título, *Sonetos a Violante* (1962). Por otro lado, al titularse “La Venus del espejo”, el poema parece ser una ekfrasis del famoso cuadro de Velázquez en el que se representa a la diosa desnuda, acostada de espaldas, mirándose el rostro en un espejo, cuyo reflejo apenas se vislum-

ou bisémies”; M. Miranda, *Les sonnets de Quevedo, Variations, Constance, Évolution*, Nancy, 1989, p. 298; “[...] ce type de chaîne de mots [...], même s’il ne forme pas toujours l’ossature du sonnet, tend, quand il est prolongé, à courir parallèlement au développement du sonnet”, *ibidem*, p. 302.

¹⁹ Véanse las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna.

²⁰ G. Diego, *Obras completas. Poesía*, t. I, Madrid, 1989, p. XXXI.

²¹ G. Diego, *Obras completas. Poesía*, t. II, Madrid, 1989, p. 338.

bra. Finalmente se vale el poeta de un motivo que aparece en un soneto de Quevedo, “Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada”²². El tópicos del *fugit tempus* se manifiesta en este soneto mediante el afeamiento físico; es puntuado por el rito que señala González de Salas, editor de Quevedo, es decir, la restitución a Venus del espejo, símbolo de la belleza y de la juventud²³. Las referencias múltiples se organizan para que la red de formas y de sentido así constituida y el cuerpo visto desde detrás sirvan de soporte metafórico para el mensaje filosófico del locutor que desemboca en el decimocuarto verso en un final asombroso y ligero: “Oh Venus, ven, que quiero poseerte”. Pero antes de llegar a este final, cabe notar que la figura de Venus, por su posición de espaldas en el cuadro de Velázquez, encarna el reverso de la vida: la muerte; en efecto la espalda es, en los versos 10–11:

una espalda hermosísima o escudo,
la Venus del espejo de la muerte.

El sujeto poético es representado por una primera persona del plural que se individualiza en primera persona del singular en el verso 14, la cual, a pesar del peligro vinculado con esta figura símbolo de muerte tanto como de amor, intenta buscar y cruzar la mirada indirecta de Venus que se proyecta en el espejo. De ahí que el locutor invente, en lo borroso del cuadro, una invitación a gozar la mujer a pesar de que se le haya atribuido el papel de simbolizar la muerte. Así, individualmente, el sujeto poético se vuelve hacia un tópicos, el *carpe diem*, mientras que incluido en la colectividad del “nosotros” participa en el tema del *fugit tempus*. La muerte enamorada recuerda el “polvo enamorado” quevediano²⁴, la visión destructora de la vida, pero que se transmite aquí mediante la imagen humana y gloriosa de una diosa en el famoso cuadro de Velázquez. En la transmisión textual del cuadro estriba el acceso a la propia poesía del autor, hecha paradójica ya que se vuelve hacia el pasado y también hacia el presente del deseo en el que se encuentra el sujeto poético.

Conclusión

Estos pocos ejemplos ofrecen variaciones a representaciones que se remontan al Renacimiento italiano, el cual se inspira en la Antigüedad. Dionisio Ridruejo se mantiene en un espacio codificado en el que el cuerpo femenino se petrifica en estatua o es futura Venus y Galatea; Blas de Otero se apropia

²² F. de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, 1990, p. 323.

²³ En los cuartetos el locutor describe el paso del tiempo mediante el espacio del umbral y de la ventana abandonados por los admiradores, luego mediante la imagen de la tarde, y del final de la primavera. El espejo aparece en el primer terceto: “cuelga el espejo a Venus, donde miras / y lloras la que fuiste en la que hoy eres; / pues, suspirada entonces, hoy suspiras”. El verso 9 remite a una tradición descrita por González de Salas en el título del poema: “Está tomando ingeniosamente el argumento de este soneto de la costumbre antigua de dedicar a Venus sus espejos las hermosas tiranizadas de la edad”.

²⁴ Véase el famoso soneto “Amor constante más allá de la muerte” (F. de Quevedo, *Poemas escogidos*, Madrid, 1987, pp. 178–179).

la representación de Venus por Giorgione proponiendo otras imágenes, esta vez mentales, así como sonoridades desprendiéndose de su visión, de ahí la aliteración en “s” del verso 11 del soneto: “sable de seda que se evade, aísla”. En sus evocaciones de Venus, Gerardo Diego incluye un contexto contemporáneo y lúdico en la evocación del nacimiento de Venus, lo cual recuerda su periodo vanguardista y creacionista. También es capaz en “La Venus del espejo”, de volver a una tradición, la del soneto filosófico pero mediante una referencia pictórica al mito. Sería interesante destacar²⁵ hasta qué punto, en los *44 sonetos de amor* (1972)²⁶ de Juan Eduardo Cirlot el intertexto mítico así como el literario, el manejo de las personas gramaticales y la destrucción del “yo” por el “tú”, cuyas ídoles, mítica y simbólica, hasta alquímica, son múltiples, contribuyen a la emergencia de un sujeto lírico que no se limite al pronombre gramatical “yo”. Pero concluyamos señalando que en los poemas citados más arriba, los mitos modernizados participan de la creación del sujeto lírico, de la vigencia del soneto, y, al fin y al cabo, de la del mismo mito. En efecto, como escribe Danièle Chauvin, “[il] n’y a pas de mythe littéraire sans texte, pas d’étude possible sans recours à l’hyper et à l’intertexte; l’intertextualité est même en bien des cas l’un des processus fondamentaux de l’édification, voire de la pérennité du mythe”²⁷. En los ejemplos evocados muy bien podríamos decir que a su vez la “transesteticidad” asegura la perennidad del mito, así como su asimilación a voces poéticas contemporáneas.

Referencias bibliográficas

BAERH R.

1989 *Manual de versificación española*, Madrid, Editorial Gredos, 4ª reimpresión.

CHAUVIN D.

2005 “Hypertextualité et mythocritique”, en: Chauvin D., André Siganos D., Walter P., *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago.

CIRLOT J.E.

1993 *44 sonetos de amor*, Barcelona, Ediciones 62.

DIEGO G.

1989 *Obras completas. Poesía*, t. I y II, Madrid, Santillana.

GAOS V.

1982 *Obra poética completa*, t. 1, Valencia, Diputación provincial de Valencia.

GARCÍA DE LA CONCHA V.,

1992 *La poesía española de 1935 a 1975*, t. I y II, Madrid, Cátedra.

GÓNGORA L. de

1985 *Sonetos completos*, Madrid, Castalia.

GONZÁLEZ Á.

1994 *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral.

MARTIN-HERNANDEZ E.

1991 *L’œuvre poétique de Blas de Otero*, Poitiers, Thèse de Doctorat, Université de Poitiers.

²⁵ Lo que hacemos en nuestra tesis, *Le sonnet espagnol à l’époque franquiste: fixité, transtextualité, métatextualité*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, pp. 341–348.

²⁶ J.E. Cirlot, *44 sonetos de amor*, Barcelona, 1993.

²⁷ D. Chauvin, “Hypertextualité et mythocritique”, en: D. Chauvin, D. André Siganos, P. Walter, *Questions de mythocritique*, Paris, 2005, p. 175.

MATHIOS B.

1999 *Le sonnet espagnol à l'époque franquiste: fixité, transtextualité, métatextualité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

MIRANDA M.

1989 *Les sonnets de Quevedo, Variations, Constance, Évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.

OTERO B. de

1992 *Ancia (1958)*, Madrid, Visor Libros.

QUEVEDO F. de

1987 *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia.

1990 *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta.

RIDRUEJO D.

1961 *Hasta la fecha, poesías completas de Dionisio Ridruejo (1934–1959)*, Madrid, Aguilar.

THIBAUT SCHAEFER J.

1994 "Récit mythique et transtextualité", en: Cazier P. (ed.), *Mythe et création*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, Travaux et Recherches UL3, pp. 53–66.

Myth and hypertextuality in some love sonnets by Dionisio Ridruejo, Blas de Otero and Gerardo Diego

Key words: postwar period — poetry — Dionisio Ridruejo — Blas de Otero — Gerardo Diego — myth — hypertext — sonnet.

Abstract

The purpose of this work is to study the presence of old myths in the Spanish post civil war sonnets. As these references appear in love sonnets, they are linked with the embodiment of the beloved woman, and with mythic figures that have been represented by painters. Therefore, some poets like Dionisio Ridruejo, Blas de Otero, Gerardo Diego and Juan Eduardo Cirlot associate different types of hypertextuality with their own voices. *Transaestheticism* and myths contribute to the evolution of the sonnet and Spanish modern poetry.