



**134
2018**

Letras Hispano-portuguesas
de los siglos XVI y XVII:
aproximaciones críticas

CRITICÓN

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIDI

Criticón

134 | 2018 :

Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas

Sobre recepción y canon de la fábula mitológica del Siglo de Oro: *La Atalanta* de Juan de Matos Fragoso (1662)

BELÉN MOLINA HUETE

p. 159-193

Resúmenes

Français English Español

Le présent article vise à enrichir la réception critique et à continuer l'édition des œuvres du poète Juan de Matos Fragoso (Alvito, 1609-Madrid, 1689), qui résidait à la Cour en Espagne. Mieux connu comme dramaturge, c'est le poète qui a été relégué à un second plan, en dépit de son importance réelle. Nous éditons dans cet article le poème *La Atalanta*, qui n'avait pas été réédité depuis sa première parution en 1662. Il s'agit de faire l'histoire de ce poème et de sa réception, et de donner les clés rhétoriques visant à le contextualiser dans le cadre du canon du poème mythologique de l'époque : un gongorisme atténué, une théâtralisation et une moralisation en voie de renouveau.

This essay comes to enrich the editorial fortune and the critical reception of the portuguese poet living in the Spanish court Juan de Matos Fragoso (Alvito, 1609-Madrid, 1689). More studied as a dramatic author, his lyrical side has been relegated despite its considerable entity. When dealing with *La Atalanta*, we rescue, in the first place, a text that has not been reissued or attended to since its printing in 1662. On the other hand, we provide its textual and receptional history as well as the rhetorical keys that could serve for its general contextualization in the canon of the mythological fable genre: attenuated gongorism, theatricality and renewed moralization.

El presente trabajo viene a enriquecer la fortuna editorial y la recepción crítica del poeta portugués afinado en la corte española Juan de Matos Fragoso (Alvito, 1609-Madrid, 1689). Más estudiado como autor dramático, su faceta lírica ha sido relegada a pesar de su considerable entidad. Al ocuparnos de *La Atalanta*, rescatamos, en primer lugar, un texto no reeditado ni atendido hasta ahora desde su impresión en 1662. Por otra parte, aportamos su historia textual y recepcional así como las claves retóricas que podrían servir para su contextualización general en el canon del género de la fábula mitológica: gongorismo atenuado, teatralidad y moralización remozada.

Entradas del índice

Mots-clés : poésie du Siècle d'or, fable mythologique, Hippomène et Atalante, Matos Fragoso Juan de, gongorisme

Keywords : Golden Age Spanish poetry, mythological fable, Hippomanes and Atalanta, Matos Fragoso Juan de, gongorism

Palabras clave : poesía del Siglo de Oro, fábula mitológica, Hipómenes y Atalanta, Matos Fragoso Juan de, gongorismo

Obras estudiadas : Atalanta / La (Juan de Matos Fragoso 1662)

Notas de la redacción

Article reçu pour publication le 04/10/2018; accepté le 05/11/2018.

Notas del autor

En sus aspectos recepcionales, este artículo se integra en el Proyecto de Investigación I+D FFI2013-43451-P sobre «Recepción y canon de la literatura española en el siglo xx» dirigido por el profesor José Lara Garrido y del que la autora es miembro investigador.

Texto completo

- 1 Cuando José M.^a de Cossío en su ya clásico libro sobre las *Fábulas mitológicas en España* (1952) planteaba la necesidad de ocuparse con detenimiento de la fábula mitológica en lo que se refiere a autores portugueses, ponía especial cuidado en ligarlo al estudio de la estela gongorina, al tiempo que dejaba traslucir la rareza de los textos y la dificultad en poder acceder a ellos:

Quiero reunir en este lugar, y como final de los capítulos que he dedicado al gongorismo, las referencias bibliográficas de fábulas escritas en castellano por poetas portugueses, sin duda aquejados de tal tendencia en mayor o menor grado. La contribución que a este género han prestado los poetas de la nación vecina ha sido muy considerable, y me he complacido en señalarla. Estudiar el desarrollo de este género de poemas en portugués sería labor interesante, que complementaría la que traigo entre manos. No la he creído reservada para mí, y así, tras haber estudiado los poemas en castellano escritos por portugueses que he podido leer, daré unas pocas noticias de los que no he logrado tener entre mis manos por perdidos o por recónditos¹.

- 2 Tales ingredientes vuelven a ponerse en juego con el rescate ahora, desde su publicación en 1662, de *La Atalanta*, una de las tres fábulas mitológicas conocidas (las otras son la *Fábula burlesca de Apolo y Leucótoe* y la *Fábula de Eco y Narciso*) firmadas por el dramaturgo y también poeta Juan de Matos Fragoso, a quien Cossío no dudó en considerar portugués por su origen pese a que su «actividad literaria pertenece a la literatura castellana»² y hasta el momento no se haya localizado más obra que la escrita en nuestro idioma.

En torno a Juan de Matos Fragoso y su estimativa literaria

- 3 Nacido en la localidad de Avito (1609), como otros tantos artistas lusos, habitó en la corte madrileña desde muy joven hasta su muerte en 1689³. El máximo reconocimiento le llegó como autor de teatro, alineado entre los menores de la escuela calderoniana y como especialista además en refundiciones y obras escritas por varios ingenios. Compañeros de autoría en comedias fueron Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer, Juan Bautista Diamante, Luis Vélez de Guevara... por indicar los más sobresalientes. Su producción teatral es abundantísima y, si bien la calidad no llega a calibrarse nunca como excelsa ni uniforme, lo cierto es que sus piezas declaran gran erudición y un extraordinario dominio del castellano y de nuestra tradición literaria y cultural. Gozaron del gusto de editores y público hasta muy entrado el siglo xviii y aún durante el xix se recuerda la puesta en escena de algunos de sus títulos con una suerte de fecundidad poco usual en estos dramaturgos de segundo orden⁴. Con algunas excepciones, es una constante de la crítica desfavorable al autor denunciar su debilidad

en la construcción y la articulación dramática así como el seguimiento —casi plagiarío— de obras previas de renombre; pero, sin duda, el mayor reproche ha recaído casi siempre sobre su afectación estilística, su *gongorismo*. Famosa y recurrente es la cita de los propios contemporáneos de Matos Fragoso en este sentido, en concreto del *Vejamen* de Jerónimo de Cáncer (¿1649?) —camarada en la entendida «Academia de Madrid» o «Academia castellana»— quien, no sin ironía, pone en boca del propio autor portugués los siguientes versos:

Con las aguas que llueven
desde el Parnaso,
las voces castellanas
se me han hinchado⁵.

4 Haciendo un rastreo en el trazado crítico sobre Juan de Matos Fragoso, corresponde a Mesonero Romanos a mediados del siglo XIX el afianzamiento de la fatídica etiqueta, ya que los repertorios bio-bibliográficos previos de António dos Reis (VIII, 1745, p. 39), Diogo Barbosa Machado (1747, pp. 695-697) o Nicolás Antonio (1788, p. 470) nada aportaban al respecto. Paradójicamente, con los primeros artículos sobre la historia del teatro español del periodista madrileño se recuperaba la figura de nuestro autor, pero para redescubrirlo no demasiado amablemente como autor prolífico en dramas «en el género llamado Gongorino» (Mesonero Romanos, 1842, p. 381). Todavía una década después, Mesonero se dispondría a ampliar el panorama del teatro de la segunda mitad del XVII dibujando un momento de gran efervescencia teatral en nuestras letras que no siempre dio ejemplos valiosos, y de Matos criticaría su «mal resabio del gusto gongorino» como concesión a un público que alababa lo que no entendía. Pese a sus débitos a otros autores, unas pocas comedias de Matos dejaban traslucir «su talento despejado, su rica imaginación y su vena poética» y, muy tímidamente, se aludía a una ocasional «facilidad, una gracia y energía de expresión» que lo incorporaba a la nómina de autores reseñables a pesar de que «adolecía frecuentemente de la enfermedad del culteranismo dominante» (Mesonero Romanos, 1852, pp. 114-115). Fijada ya en idénticos términos en el volumen que la Biblioteca de Autores Españoles dedicó a los *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* (Mesonero Romanos, 1858), esta valoración pasó literalmente a la crítica portuguesa en publicaciones periódicas como la de *O Panorama* de 1866. El *Diccionario bibliographico portuguez* de Silva, que había incrementado la nómina de obras dramáticas de Matos con el descubrimiento de algunas traducidas al portugués (III, 1859, p. 417), trasladó a suplemento (IX, 1870, p. 315) las mismas consideraciones de *O Panorama* que hacían hincapié en el renombre pero también en el culteranismo extremo de Matos. Se consolida así también en la historiografía literaria en portugués que atendía a caracterizar estilos su alineación con el «gusto gongorico», tan admirado por los poetas de aquel tiempo y a la vez tan reprobado. En la misma senda, aunque con acusada neutralidad e incorporando ya la lectura de alguno de los poemas líricos de Matos Fragoso, lo situaría La Barrera en su magno *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español* subrayando «su afición al conceptismo y al gusto culterano, y cierta ampulosidad e hinchazón de estilo» (Barrera, 1860, p. 240). Y fue sin duda Menéndez Pelayo quien acabó sentenciando al sumar en diversas ocasiones a su carácter de dramaturgo «plagiarío» «su crespo y enrevesado estilo» (III, 1949, p. 387), su «locución amanerada, conceptuosa y altisonante» (V, 1949, p. 375).

5 Hubo de ser precisamente un corresponsal de Menéndez Pelayo, Fermín Herrán, en sus *Apuntes para una Historia del teatro antiguo español* (1888, pp. 147-281), quien abanderara cierta defensa de Matos situando el culteranismo como signo de los tiempos e incidiendo en la idea de ser «menos gongórico y culterano» que otros autores comparables a él, como Antonio Enríquez Gómez, o más prolífico y agudo que otros, refiriéndose a Luis Belmonte Bermúdez. Es justo esta vertiente de fecundidad en ingenio y de inventiva dramática la que resaltará en Portugal el *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* de Péres (1890). Pero lo más significativo de Herrán, para lo que nos atañe, es su desplazamiento de la estimación negativa y del predominio de ese «gusto gongórico» a sus piezas líricas, las cuales entendía de poco mérito, especialmente las mitológicas.

6 En estas recaló concretamente Cossío ya a mediados del siglo pasado, como sabemos en su monografía dedicada al género, sin abandonar la estela del gongorismo pero sin aportar la evidencia que era propia de sus estudios, debido al mencionado problema de accesibilidad a las composiciones. También parecieron reseñables a Entrambasaguas (1961, p. 418), quien les otorgaba singular valor por sumarse a la degradación barroca de la mitología clásica y a cierto «Neorrenacentismo gongorino aunque en nada lo recuerde». Se iniciaba de alguna manera una reivindicación de la parcela lírica de Matos Fragoso que, sin embargo, no ha llegado a cuajar, pues su nombre ha seguido ligado al de dramaturgos áureos de segunda fila. Recientemente, han incidido con timidez en estas «inclinaciones culteranas de su poesía» Huerta Calvo (2009, p. 843) y Pannarale (2010), quien —aunque solo refleja en su listado bibliográfico las obras dramáticas— recuerda que fue en su lírica donde Matos «dio muestra de un estilo más ostentadamente rebuscado del que exhiben sus mejores piezas» (p. 939). De interés resulta que Sánchez Robayna (2010) también destaque siquiera someramente entre la poesía de Matos Fragoso estos poemas de argumento mítico, pero no se ha llevado a cabo más estudio que el que realicé en 2010 con ocasión de la *Fábula burlesca de Apolo y Leucótoe*, poniendo de relieve lo inusual de la historia escogida, las operaciones retóricas sobre la fuente ovidiana que singularizan su tratamiento burlesco, los recursos gongorinos —en efecto— que caracterizan su elocución, pero en mayor medida los mecanismos de la agudeza propia del tratamiento erótico-festivo de la composición y su sobrepujamiento sobre el carácter censor propio de estas piezas cortesanas. Junto con la edición y la anotación oportunas, vengo a concluir que se trata de «uno de esos juguetes literarios en los que al margen de su escasa calidad lírica es posible reconocer la vigencia de un género como el de la fábula mitológica, en un grado concreto de vitalidad en consonancia con las constantes literarias y sociales del momento en que nace. En nuestro caso, parodia, *admiratio*, festejo y sátira confirman un apurado encuadre barroco» (Molina Huete, 2010, p. 194). Sin la ambición de aquel trabajo, y con límites de espacio inexcusables, continúo aquí mi aportación al rescate crítico de estas composiciones.

***La Atalanta* de Juan de Matos Fragoso: apuntes para un canon**

7 Llegó a reunir Matos un considerable ramillete de poemas, en su mayoría de carácter nuncupatorio, académico, de certamen o de encargo que aguarda aún recopilación completa, edición crítica y estudio conjunto⁶. Centrándonos en el género que nos ocupa, y volviendo al principio, señaló Cossío en 1952 dos fábulas mitológicas a cargo de Matos Fragoso. Una de carácter burlesco, el romance ya mencionado sobre *Apolo y Leucótoe* impreso en Madrid en 1652 cuya noticia recoge de Péres (1890)⁷, y otra dedicada a *Eco y Narciso*, octavas impresas también como suelta en 1655 sin lugar, y cuya referencia dice tomar de B. J. Gallardo (entendemos que de su *Ensayo* de 1888). Nada advirtió de *La Atalanta*, que no constaba en ninguna de las fuentes anteriores. La primera noticia sobre el poema parece aflorar poco después en el *Manual del librero hispanoamericano* de Palau y Dulcet (1954-1955, pp. 366-367), donde entre la relación extensa de las obras de Matos aparecen ya las tres fábulas mitológicas, *La Atlanta* [*sic*] incluida, con la apostilla entre paréntesis: «Marqués de Jerez». El nombre del propietario —el marqués de Jerez de los Caballeros— nos conduce inevitablemente al depósito de sus fondos en la Hispanic Society of America, pero el pliego no quedó registrado por Penney (1965) en el catálogo de impresos que albergaba la institución. En su trabajo biográfico sobre Matos Fragoso, Di Santo (1978-1980) lo incorpora aunque sin dar su ubicación. Lo localiza finalmente J. Simón Díaz (1984), quien ya a principios de los 60, al rescatar la poesía suelta nuncupatoria y de certamen de nuestro autor, había apuntado a la existencia de «varios poemas editados en folletos rarísimos» (1960, p. 147) y atribuía el olvido y el poco reconocimiento tanto en España como en Portugal que se hacía de Matos Fragoso como poeta —aun aventajando en composiciones líricas a otros dramaturgos contemporáneos— a «este desconocimiento

y la escasez de ejemplares» (1965, p. 97). Curiosamente, *La Atalanta* no ha vuelto a ser recordada en ninguno de los pseudo-listados de la obra lírica de Matos Frago y no resulta extraño, pues, que tampoco quede ni mencionada en la obra de Franco Durán (2016), la más completa hasta ahora en torno al tema del mito de Atalanta en la poesía española del Siglo de Oro.

8 La fábula mitológica ya había conseguido altas cotas en el período en que nos situamos, segunda mitad del xvii, y Góngora sin duda, tanto para las versiones serias como las burlescas, constituía el referente por antonomasia, hasta el punto de hacerse eje evolutivo del desarrollo del género. Así lo planteó para el caso español el propio Cossío con el diseño de su obra en torno a estas piezas (1952). Ares Montes (1956) lo asume indiscutiblemente para el ámbito portugués y Cebrián García se encargó de recalcarlo después en su ya clásico artículo sobre «Las fábulas mitológicas de Góngora en Portugal» de 1986. Para el caso concreto de la fábula de vena jocosa —aunque no en general para el desarrollo del gongorismo en la lírica portuguesa— existe también el precedente de Silva (1971, p. 457), quien la destacó como «uma das mais curiosas manifestações, na nossa poesia barroca» que, siguiendo el camino iniciado por Luis de Góngora, pone de manifiesto esa ruptura con la idealización artística que es propia del nuevo pensamiento. Nuestro autor había reservado para las burlas el argumento de *Apolo y Leucótoe*, pero también el poema de *Eco y Narciso* y *La Atalanta* acusan en su factura sería esa clara adhesión al estilo gongorino. En el caso de *La Atalanta*, acaso por ser la última de las composiciones, un tanto más evolucionado y con tintes de mayor audacia y personalidad.

9 El léxico cultista de la dedicatoria misma en prosa y su elaborada sintaxis ofrecían un pórtico recargado de reminiscencias culteranas que, sin embargo, acaban relajándose a lo largo del poema, de modo que sin perder su halo gongorino consigue convencer de la maestría y la agudeza propia de Matos Frago.

10 Existen en el texto versos que indiscutiblemente son calcos o tributos al maestro cordobés: *Ampáreme tu augusto patrocínio* (v. 13), al dirigirse a su protector; *y la que antes palestra de rigores / sitio es de amenidad, campo de amores* (vv. 583-584), tras la conciliación de los enamorados, poco antes enemigos en la carrera. De todas las fórmulas estilísticas definitorias de la lengua gongorina —sistematizadas por Dámaso Alonso (1994)— cabría encontrar abundantes ejemplos en la composición. Podríamos destacar la hipérbasis en cada una de sus modalidades, los cultismos léxicos, las construcciones latinizantes, la negación afirmativa, la bimembración con efectos sumativos o contrastivos y la alusión mitológica. La acumulación, sin embargo, se ha relajado y esto permite valorar y estimar los hallazgos retóricos con que en ocasiones sorprende el poema, especialmente hipérboles, construidas con metáforas o imágenes muy plásticas y eficientes en su significado. Valga como muestra el elogio inicial de Atalanta a las que serán sus virtudes mayores, la belleza y su velocidad, ante quienes se rinden naturaleza y arte: *águila al sol se ciega en la luz pura; / ignórala el pincel, pues ve que sella / flores su rostro, céfiros su huella* (vv. 46-48). O la definición del ligero pensamiento enamorado enunciada por Hipómenes: *que el de un amante es pez en las espumas, / corzo en la tierra y en el viento plumas* (vv. 247-248). O la figura de Atalanta que mira al joven e inicia presurosa la carrera: *tras él vuela, neblí de nieve y rosa* (v. 496).

11 Tras una obligada introducción laudatoria (vv. 1-40) dedicada al noble mecenas, el conde de Chinchón, y su linaje —incidiendo especialmente en su fidelidad y adhesión a la corona y con el oportuno contraste de dosis de *humilitas*— el poeta se dispone a relatar la historia de Atalanta, que ocupará el total de la composición (vv. 41-664). Seguirá Matos en lo esencial la línea marcada por Ovidio en su relato del libro X de las *Metamorfosis*, con ingredientes fundamentales que lo ligan a esta fuente, como serán, por ejemplo, el conocimiento del trágico destino de la joven si contrae matrimonio a partir de la consulta del oráculo o la genealogía de Hipómenes ligada al dios Neptuno⁸. Como es propio también de este género, la *amplificatio* constituye uno de los recursos que declararán con mayor interés la singularidad de la composición. En *La Atalanta* de Matos Frago, las adiciones eluden tópicos como el del retrato de la dama para centrarse especialmente en descripciones que, a modo de escenario, darán paso a la otra modalidad de amplificación más recurrente en el poema: el desarrollo de

enunciaciones en primera persona. En ocasiones, la alternancia entre espacios de pensamiento / enunciación o las descripciones con pasajes de acción alcanzan gran efecto retórico. La composición gana, pues, en teatralidad, apoyada en abundantes detalles de carácter deíctico y de representación dinámica y gestual (véanse los vv. 317, 385, 394...).

12 De este modo, renuncia nuestro autor al marco narrativo en el que se inserta el relato original latino —la explicación de Venus a Adonis de por qué debe el joven temer y huir los leones como seres airados y aborrecibles— para presentar brevemente la discreción, belleza y habilidad en el correr de Atalanta (vv. 41-48) y recrearse en el momento en que la muchacha acude al magno templo de Apolo en el día consagrado (vv. 49-80) para preguntar si habría de tener esposo (vv. 81-88). La majestuosidad del templo y el detalle sobre la fría estatua de oro del dios se quiebra de manera incisiva con breve alusión a la hermosura y elegancia inmensas de Atalanta capaz de ablandarlo todo: [...] *que bien pudiera / al que adoró metal, rendirle cera* (vv. 79-80). La voz divina se hace oír (vv. 89-96) para comunicarle directamente su infausto destino (vv. 89-104): su matrimonio la hará infeliz (ninguna alusión al enunciado ovidiano que presagia la metamorfosis final: *teque ipsa viva carebis* ‘vivirás privada de ti misma’). Interviene entonces el narrador solicitando piedad del dios (vv. 105-120), en suerte de apelación que también será frecuente en el texto y que hará del hablante otra voz coral dentro de la narración. Decide Atalanta retirarse, pues, a los montes, y así lo notifica a su padre Escaneo (vv. 121-128). Tomando de nuevo la palabra, le informa de su destino y su decisión de hacerse cazadora y consagrarse al servicio de Diana. Al mismo tiempo que establece la condición de que todo pretendiente que la desee como esposa habrá de retarla en una carrera y vencerla o tendrá muerte (vv. 129-152). Apenado, el viejo padre pide que tenga en cuenta su ancianidad. Pero ante la firmeza de la hija (vv. 161-164), toma la palabra y concede (vv. 165-168).

13 Pasa Atalanta entonces a los bosques desplegando en igual grado dotes cazadoras y hermosura; al punto de ser presentada como digna salvadora del jabalí que mató a Adonis si hubiera tenido ocasión y digna rival de Venus si hubiese de contender con ella ante su atractivo amante, quien sin duda la prefiriera sobre la diosa de la belleza (vv. 169-192). Frente al relato de Ovidio —que presenta a Hipómenes escéptico ante el reto y el concurso planteado, pero absorto después por la beldad de Atalanta— Matos introduce el elemento argumental de que es Amor mismo quien se fija en la muchacha y le lanza su flecha. Ve entonces a Hipómenes, que se prenda de ella. Confundida entre huir y quedarse, la joven decide marchar ante la obnubilación del nuevo amante (vv. 193-232), que le recrimina su desdén en un extenso parlamento de gran dinamismo dramático (vv. 233-272). Abandona el pensamiento y la palabra y persigue extensamente Hipómenes la senda dejada por Atalanta y la busca sin importar el daño, enloquecido por su amor (vv. 273-295). El pueblo toma la voz para reclamar al anciano la presencia de Atalanta y el cumplimiento de su advertencia (vv. 297-320), que se dispone a llevar a cabo.

14 Hipómenes entonces interrumpe su ensimismamiento y decide solicitar el auxilio de Venus (vv. 321-332). Las palabras del joven de nuevo ocupan ampliamente el texto pidiendo el favor de la diosa en la carrera ante quien se atreve a no rendirse al designio de los dioses (vv. 333-360). Es Venus, pues, quien interviene para concederle su petición. En argumento inusitado hasta donde se me alcanza, la diosa vincula la sangre de Hipómenes a la de Aquiles y, retrotrayéndose a la guerra troyana —muy presente en todo el poema en forma de alusiones y perífrasis— confirma su ayuda recordando no ejercer así castigo por lo allí ocurrido. Será el vencedor lanzando tres manzanas de oro y —novedosamente en la historia y en coherencia con el episodio incorporado por Matos— por llevar clavada ya la flecha de oro de Cupido (vv. 361-392). Acude, pues, el muchacho a la carrera; la valentía del amor que siente le hace no temer el destino de los que han perdido ya la vida en la contienda, y más crece al contemplar la belleza de su oponente (vv. 393-408). Surge el retrato de Atalanta, hermosa y sensual más en su aderezo que desnuda (en Ovidio el erotismo es mayor), primando en la descripción elementos coloristas. Extraordinariamente aventaja al joven y la duda de vencer a quien siente amar acude al pensamiento de Atalanta (vv. 409-431). Una suerte de soliloquio (vv. 432-479) pone de manifiesto la contradicción interna de la muchacha. Nada apunta

sobre la excesiva juventud de Hipómenes —que en Ovidio sirve para mayor piedad— y se debate entre su albedrío y el amor irremediable que la somete. Entre rendirse a él, como también lo hicieron los dioses más importantes, y enfrentarse al designio del oráculo para alcanzar fama y ganar vida, se decanta por lidiar veloz en la carrera. No ha existido en Matos, como sí en Ovidio, reclamo de Hipómenes basado en su divino linaje como descendiente de Neptuno para convencer a Atalanta. Se opone sin más fieramente a su desdén y emplea las tres manzanas doradas de Venus para distraer a la incansable corredora, quien descubre al cabo, avergonzada, su derrota, que se transforma en victoria en fin por entregarse al amor (vv. 480-535).

15 Pocos versos para una carrera que conduce ahora a un amplio excursus por parte del narrador dirigido a Atalanta (vv. 536-567) y que viene a ser justificación plena de la debilidad final de la muchacha. Su propia naturaleza femenina, tendente al amor y la codicia, explicaría su comportamiento. Pero lejos de hacerlo censurable —como se constata en la tradición hispánica del mito—, transcurren varias octavas en alabanza del oro, cuyo poder no se cuestiona y que a dioses también conquista. Júpiter lo usó para conseguir a Dánae; Dánae a él se rinde. Amor lo emplea en sus flechas demostrando su omnipotencia (*omnia vincit amor*)⁹. Se celebra el matrimonio con alegría de dioses y mortales (vv. 568-583). Pero la fortuna inconstante hace que la felicidad se trueque en desgracia y Venus determina fin funesto a los amantes. Da el poeta matices posibles a sus razones: el desagravio de la diosa del Amor que castiga la ingratitud de Hipómenes —comúnmente recogida en los tratados mitográficos— o los celos de ver al joven ocupado en Atalanta (vv. 584-599). Allegándose, pues, nuestros protagonistas a paisajes más apartados, como es propio de los enamorados que gustan de la soledad, se sucede descripción de animales y plantas que son testigos de su presencia (vv. 600-639), todos ellos, sin embargo, recogiendo hermosura y presagios de tragedia a un tiempo. Las serpientes (vv. 600-608) que bullen perdidas y las que se enroscan, a modo de emblema de la suerte que va y viene; flores, árboles y aves que en su color, aroma, compostura y canto semejan a los personajes mitológicos de cuya trágica metamorfosis brotaron (vv. 609-639). No responde a traslado realista, como puede apreciarse, sino a un espacio intelectual de alusiones que sume al lector a un tiempo en la sensación de belleza y de muerte. Prende el deseo en los amantes, que yacen sin recato en el templo de Cibele. Profanado el lugar sagrado, se desploman las piedras sobre los jóvenes que acaban sepultados y siendo transformados en leones —Ovidio solo expone la metamorfosis—, despojados de las ternezas de amor y siendo ya temor —y no recreo— de selva y montes (vv. 640-663).

16 Las aportaciones de Matos en lo relativo a la invención del argumento mitológico giran pues, a mi entender, en torno a dos elementos cruciales: la incorporación del Amor como elemento desencadenante y determinante del destino final de los protagonistas más allá de albedríos y la justificación de comportamientos humanos reprochables en el código de conducta propio de los dioses. Esta visión del mito se distancia de manera sustancial del tratamiento moralizante general que hasta ese momento había gozado. Los comentaristas de la mitología de la antigüedad más influyentes en nuestra tradición —véase la *Mythologiae* de Natale Conti (1567), la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya (1585) o el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria (1620-1623)— percibían en el mito la advertencia sobre las consecuencias de sobreponerse a los dioses y no agradecer su ayuda; la hermosura y la codicia como amenazas de la castidad y la virtud en la figura de Atalanta; la condena del placer que impele a perder el respeto a los dioses y a las leyes sagradas. Resulta llamativo que Matos resuelva con un fin apenas referido en las fuentes clásicas. Los amantes, cuyos pechos Amor había sepultado uno en otro representando la pasional entrega de sus cuerpos (v. 648), fenecen de manera poco ilustre aplastados por el derrumbe del templo en que sacrílegamente han yacido, dando lugar ahora a una *eterna sepultura* (v. 656). El poeta no abunda en el castigo y le dedica una sola octava construida para evidenciar el contraste entre la situación previa a la transgresión y la subsiguiente. En ella hace una escueta mención a su conversión en leones y, más que la condena consistente en la frustración de los placeres o en la tristeza —reconocidas como propias a los leones en las exégesis del mito—, destaca la aspereza de los rugidos en que se han transformado sus *quejas de amor* y el distanciamiento de

todo cuanto antes les fue cercano y amable. Por otra parte, el poeta opera sobre el tejido argumental y sobre la propia dinámica retórica del texto incorporando abundantes comentarios sentenciosos y moralizantes —en esto se muestra ortodoxo—, pero considero que de manera muy singular, porque van encaminados en su mayoría a legitimar pasiones. Merece la pena detenerse en ello.

17 Algunos versos de esta clase recogen sabidurías conocidas o tópicos recurrentes en torno a la implacabilidad de los designios divinos —*Pero qué sirven ya piadosos modos, / pues nunca rompe un dios leyes de todos* (vv. 119-120); *justa pena de aquella que se engaña / solicitando anuncios en el cielo* (vv. 123-124); *El cielo, que a castigos merecidos / tal vez dispone infaustos los instantes* (vv. 661-662)—, del tiempo —*¡Oh, mi justicia al tiempo le remito, / tribunal a ninguno reservado!* (vv. 261-262)—, la Fortuna —*la adversa suerte, que de no constante / se paga* (vv. 585-586)— o la naturaleza (aun en sentido metafórico referido a Atalanta): *¡Mas quién al viento que se pare implora!* (v. 268). En otros momentos, se asemejan a aforismos que exaltan virtudes: *Hija de la humildad es la clemencia* (v. 448); *que del afán es parto la riqueza* (v. 504). Este último ejemplo surge en el contexto en que Atalanta cede al encanto de la primera manzana de oro siendo tan rauda con sus manos como con su pie. No deja de extrañar que en cierto modo la sentencia esté disculpando la acción. Sucede igualmente con el excursus sobre la codicia y el elogio del oro, donde lo que solía ser objeto de reprobación aparece como de naturaleza divina y por tanto admisible: *pues alma rinde, no es mortal su esencia. / Burle de la fortuna quien le adquiere, / que de segundo Jove alcanza nombre, / pues a su imitación da ser al hombre* (vv. 565-568). Asimismo, cuando el sujeto lírico interviene para exponer que no es error justificar la venganza cuando los propios dioses no perdonan (en alusión a Venus frente a Hipómenes): *Si no perdona una deidad, no yerra / quien disculpa venganzas de la tierra* (vv. 599-600).

18 Son numerosas también las reflexiones en torno a la mujer, aplicadas al caso concreto de Atalanta. Para ponderar su hermosura, casi divina, afirma el poeta: *pues la sacra, inmortal naturaleza, / parte jurisdicción con la belleza* (vv. 111-112). Sobre su firmeza y el ejercicio de su libertad: *que a resuelta mujer no hay padre anciano* (v. 160); *busca la selva ya, que es desvarío / a leyes reducir un albedrío* (vv. 167-168); *que solo en la mujer hay primer duda* (v. 512). También los elementos negativos encuentran su lugar, pero atenuados siempre, depositando a gusto en su voluntad o en la naturaleza la responsabilidad de sus actos: *será entre todos el mayor trofeo / triunfar, siendo mujer, de mi deseo* (vv. 455-456); *mujer te hizo la inmortal justicia, / y en ti cabe el amor y la codicia* (vv. 543-544).

19 Y, con especial énfasis, salpican el poema sentencias que evidencian el poder de Amor sobre toda circunstancia y toda determinación, su particular naturaleza enajenadora, su brevedad o soledad al cabo. Entre otros versos, pueden señalarse: *porque a tretas de Amor no hay Atalanta* (v. 200); *de su imaginación, que en breve instante / frenética hace Amor la de un amante* (vv. 279-280); [...] *¡Locos empleos! / ¿Cuándo Amor no ha burlado los deseos?* (vv. 286-287); *¡Oh, imperio de Amor, ciego y tirano, / cuánto tu hechizo el alma desatina!* (vv. 293-294); *¡Oh, cuánto obliga un tierno amor! ¡Oh, cuánto!* (v. 364); *Falsas son con amor oposiciones, / calle el vencido amagos al triunfante* (vv. 441-442); *que los temores tiene amor difuntos* (v. 484); *porque lo amable es flor cuyos colores / espiran sin gozar nuevos albores* (vv. 591-592); *pues siempre amor buscó las soledades, / que es condición de afecto fervoroso / los testigos huir de sus verdades* (vv. 602-604).

20 Concluimos, pues, que Matos —alineándose con la fuente primordial de los argumentos mitológicos rescatados para este género, Ovidio— enriquece el relato base con elementos de teatralidad —especialmente parlamentos y descripciones no ausentes de preciosismo— que permiten profundizar en los personajes y establecer ambientaciones dramáticas; con otras tradiciones legendarias, como es el caso de la historia troyana en este caso y otros mitos ovidianos; y, muy especialmente, con un tono sentencioso devenido en su mayor parte del narrador que, como un protagonista más se incorpora al relato. Manteniendo el cauce de libertad que otorga la fábula mitológica, el poeta parece reconducir el mensaje inicial reconocido culturalmente por su tiempo en el mito y, sin dejar de apuntar a su carácter formativo, da amplia rienda a la justificación de los comportamientos humanos. El poema se nos presenta entonces,

al modo de las pinturas mitológicas —y más allá del mero erotismo consentido por el velo mítico¹⁰— como escenario de censuras pero también de conformidad con la naturaleza humana que no se separa de la divina en sus concesiones.

21 Desconocemos las circunstancias particulares que llevaron a la composición de esta fábula por parte de Matos Fragoso. Poeta ya asentado y reconocido en la corte en su nivel¹¹, dirigió el poema a la cabeza de una de las familias más destacadas de la nobleza madrileña acaso con intención de consolidar su apoyo o atraer a nuevos mecenas. En la dedicatoria de la *Fábula de Eco y Narciso* dirigida al canónigo de la catedral de Segovia, Francisco de la Plaza Roca, unos años antes confiesa nuestro autor hacer de estas *brevidades* (apuntando a estos poemas), *atenciones*. Y recuerda Cossío (1952, p. 516) lo «arraigado que estaba en todos el prurito de lucirse en estas ficciones». Sin dejar de lado el lenguaje propio de las composiciones cultistas del momento, desarrollado sin duda a la sombra de Góngora, la composición adquiere interés en su formulación dramática y en la moralización atenuada que presenta en un nuevo tratamiento del mito de Hipómenes y Atalanta.

22 Sirva esta reedición del texto de punto de partida en ese necesario camino de recuperación de testimonios literarios y de retrazado de géneros y tratamientos temáticos —como la materia mitológica que nos ocupa— que reclama razonadamente Pérez-Abadín Barro (2011) en el más amplio panorama hasta ahora esbozado sobre poesía hispano-lusa del Siglo de Oro. Queda igualmente campo abierto a la comparativa tanto diacrónica como sincrónica de otras tantas plasmaciones poéticas de un mito de amplia repercusión en artes y letras, en especial durante el Siglo de Oro tanto en lengua española como portuguesa¹². Sin duda, un análisis minucioso de sus detalles retóricos y estilísticos contribuiría a matizar su singularidad dentro de la comunidad estética del gongorismo y del conjunto global del desarrollo de la fábula mitológica, cuando no sobre la evolución propia del autor en el género, incluyendo el diálogo con su faceta dramática. En el contexto en que nos situamos, estas poesías denominadas de manera general circunstanciales —en gran parte de mayor valor cultural que literario y más apreciadas por su rareza bibliográfica que por su alcance artístico— no debieran desmerecer la obra de un autor porque mucho dicen, como se sabe, acerca del sentido del arte en ese momento histórico, de la consolidación de corrientes estéticas y de los ensayos de nuevos modos.

Criterios de edición

23 Presento, pues, *La Atalanta* de Juan de Matos Fragoso tomando como texto base del poema la edición en pliego suelto de 1662, la cual considero *princeps* mientras no se den a conocer otros testimonios. El único ejemplar de este impreso localizado por el momento se encuentra en la Hispanic Society of America y expreso mi más sincero agradecimiento a John O'Neill, responsable de la sección de manuscritos y libros raros de su Biblioteca, quien de manera diligente me facilitó la reproducción digital que he utilizado para la disposición del texto y su estudio.

24 El pliego está compuesto por cuatro cuadernos (A-D4). Tras la hoja de portada y la de dedicatoria se inicia la foliación en f. 3. Hay error en la paginación del f. 14, que equivocadamente vuelve a aparecer como 12. También en la identificación de cuadernos, el C₂ aparece como D₂. Hay esmerado adorno tipográfico en el f. 3 antes del título *La Atalanta*. Siguen dos octavas, que pasan a ser tres en cada una de las páginas siguientes, que además cuentan todas con reclamo. Un FIN con estrellas a ambos lados sirve de escueto colofón tras el último verso de la composición. No hay anotaciones manuales ni ningún otro tipo de información extratextual.

25 La presente edición se aproxima a la norma gráfica actual, respetando sin embargo singularidades de tipo fónico y morfosintáctico que caracterizan el español del xvii. Así, se ha mantenido sistemáticamente la oscilación en los grupos consonánticos cultos (*obscuro, jurisdicción-juridición, accentos, hinos, commutando, esenta...*) y la de tipo vocálico (*disignio, eterios, ascende, impíreo, himeneo-himineos...*; llamativa es especialmente en el traslado del nombre propio griego *Escaneo-Escaeneo*), así como

variantes analógicas verbales (*reduciera...*) o casos de laísmo o leísmo (*la prevengo*, v. 340; *la tributó*, v. 408; *le tenga*, v. 76). Pero se han modernizado todas las grafías antiguas (*Quanto, dexa, xiros, rixe, disfracas...*), las alternancias gráficas (*luzir, Iove, graues, lyra, emisferios, lebe, vna, fuesse, muger, vuela, exalaba...*) y, con cierta profusión por su abundancia en el texto, las grafías latinizantes (*Daphne, thalamo, fee, floresciente, excellentísimo, occulto...*); se han separado las contracciones con *de* (*della*) y se ha procedido a aglutinar conforme al uso vigente desarrollos analíticos del tipo *de+el* (*De el amoroso, de el metal*). Se han desplegado asimismo, sin marca tipográfica, las escasas abreviaturas presentes en el texto, restringidas apenas a las fórmulas de tratamiento y cortesía epistolar de la dedicatoria y a las comunes supresiones de las nasalizaciones con el fin de ajustar a línea de caja (*Excellmo., B. L. M. de V. Exc., transmōte...*). Se han corregido, por otra parte, también sin distinción, las erratas consideradas más claras (*Sesmo* por *Cesmo* en la dedicatoria; *de* por *del*, v. 66; *su* por *tu*, v. 100; *interumpiendo* por *interrumpiendo*, v. 217; *perpelxa* por *perplexa*, v. 219; *inculuye* por *incluye*, v. 399; *emplos* por *empleos*, v. 404; *muerta* por *muerte*, v. 453; *innunda* por *inunda*, v. 494; *esplandor* por *esplendor*, v. 552).

26 En lo que respecta a las mayúsculas, es propio del poema la abundancia de su empleo, señaladamente en alusiones mitológicas, si bien no queda declarada una coherencia, como es también costumbre en la época. En este punto, he optado por no alterar la letra capital en aquellos términos que de manera más evidente se están refiriendo sin duda a una deidad concreta personificada, incluidos sus epítetos.

27 Se moderniza asimismo la puntuación, advirtiendo de la controvertida propuesta en alguno de los pasajes del texto, de difícil interpretación. Ejemplo claro lo tenemos en la incorporación de admiraciones en versos que se entienden de sentido exclamativo, si bien cabrían lecturas disyuntivas debido a que el poema no ofrece homogeneidad en el uso de la interjección *oh* (*o, ò*) —véanse los vv. 261-264—. En aras de la variedad expresiva se ha hecho uso de guiones de inciso, también en sustitución de ciertos paréntesis presentes en el original.

28 Por último, y como apostilla al reajuste de la acentuación, se advierte la diéresis (¨) y, como es habitual, la sinéresis no se demarca tipográficamente, salvo con la desaparición de la tilde en los casos oportunos (*impia*). En el problemático tratamiento de la acentuación en la transcripción de los nombres propios clásicos, es mayoritaria en castellano la solución esdrújula de *Hipómenes* por el carácter breve de la penúltima sílaba de la traslación latina. No obstante se constata la vacilación y en este caso se ha optado por unificar en llana, ya que así lo exige el ritmo (como demuestra el v. 295) y fue solución no extraña en comedias inspiradas en este mito.

La Atalanta

29 OFRECIDA
AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR
DON

30 FRANCISCO
FAUSTO DE CABRERA Y BOBADILLA,
CERDA Y MENDOZA¹³

31 Conde de Chinchón, Marqués de San Martín de la Vega, Marqués de Almenara y de Galve, Gentilhombre de la Cámara de su Majestad, Comendador del Campo de Critana en la Orden de Santiago, Señor de los Sesmos de Valdemoro y Casarrubios, Alférez mayor de Madrid, Alcaide perpetuo de los Alcázares Reales de Segovia y Alférez mayorde ella, &c.

Por don Juan de Matos Fragoso

Con licencia, en Madrid. Año de 1662

32 **Excelentísimo Señor**

Suele caliginosa nube (ya por rendirse al dominio de la luz, ya por conservar el imperio de la sombra) quedarse perpleja en medio del turquesado piélagos, al tiempo que ese blandón del día se va despeñando poco a poco entre azules montañas, cuyos

ardores ya más dilatados, hiriéndola con luminoso combate, la reducen a su jurisdicción, quedando resplendor lo que antes fue tiniebla. A esta similitud el ciego empeño de mi osadía (deslumbrada y oscura premisa de la noche de mi discurso), por sujetarse al soberano triunfo de tantas luces, aguarda el sol de Vuestra Excelencia. Y, pues amanece para él, quedará vestido de tales rayos que aquellos que le conocieron nube de errores le publicarán esfera de aciertos; y no será exceso mal fundado de mi suerte lograr tan lucido progreso cuando comienza a nacer para mí tan grande planeta como Vuestra Excelencia, cuya vida guarde el cielo felicísimos siglos, &c.

Beso la mano de Vuestra Excelencia

D. Juan de Matos Fragoso

33

LA ATALANTA

En cuanto Dafne, ¡oh, príncipe excelente!,
adorna de laureles tus celadas,
o por lucir las hojas de su frente
las deja en tus blasones enlazadas,
5 tú —que del sol, por cuyo filo ardiente
hoy se ven tantas sienas coronadas
siendo primera luz a cuya esfera
se reducen las glorias de Cabrera¹⁴—,
escucha el rudo canto, que el disignio
10 de tu heroico valor le persüade
a pulirse en tu luz, cuyo dominio
graves accentsos a mi lira añade.
Ampáreme tu augusto patrocinio,
pues ofrezco a tus pies la ninfa arcade¹⁵
15 porque abrasada en tu luciente llama
renazca en los archivos de la fama.
El no ocupar mi plectro sonoro
todo en obsequio tuyo suspendido
es, gran señor, por verse temeroso
20 bajel pequeño en golfo esclarecido.
Pues si miro el volumen presuroso¹⁶
veo que contra el riesgo del olvido
tus abuelos, con altas bizarrías,
supieron dar a España monarquías.
25 Bastaba este motivo soberano
de elevada materia a mayor suma,
aunque juzgo también que fuera en vano
cisne surcar tan dilatada espuma.

Abreviado papel fuera el mar cano,
30 todo el sabio pincel muy corta pluma,
para cantar las ínclitas grandezas
con que han llenado el orbe de proezas.
Repítalo la siempre ardiente llama
(tan venerada en ambos hemisferios)
35 de aquel Cabrera invicto que a la fama
dio lenguas y a Fernando dos imperios.
Este, que por más ínclito se aclama
entre los astros del Olimpo eterios
sirve de trompa al triunfo de tus glorias
40 porque en ti se eternicen sus memorias.
Hechizo era a los ojos Atalanta
de más recato y de mayor cordura.
Del tronco de Escaneo bella planta¹⁷,
sublime oposición de la ventura;
45 la más lince atención de deidad tanta;
águila al sol se ciega en la luz pura;
ignórala el pincel, pues ve que sella
flores su rostro, céfiros su huella.
Del padre de la luz¹⁸ festivo el día
50 llegó a la gente y el devoto celo
sus templos frecuentó con alegría
sacrificios votando al rey de Delo.
Con familiar copiosa compañía
a cumplir Atalanta con el cielo
55 sale de la ciudad y religiosa
visita la deidad más luminosa.
En selva nunca leve al caminante
la invención de la fábrica excelente,
de materia ayudada no inconstante,
60 dispuso templo en máquina eminente
donde al auriga dios sobre un diamante,
que por grande sirvió de basa ardiente,
del metal hijo suyo estatua dura
le erigieron el celo y la escultura¹⁹.

65 Llega al altar el que inquirir desea
a la efigie del cintio caso oculto
y con siempre fragante voz sabea²⁰
hinos el sacerdote ofrece al bulto;
el negro nuncio de su ofensa fea

70 le sacrifican con sangriento culto²¹,
en humo ascende el ruego al sacro polo,
y a la interrogación responde Apolo.
El concurso que el templo frecuentaba
satisfecho dejó el lugar sagrado

75 y Atalanta, que el término esperaba,
previene que le tenga su cuidado.
Estampando la planta que animaba,
se inclina al simulacro venerado
con tan bello ademán que bien pudiera

80 al que adoró metal, rendirle cera.
«¡Oh, délfico titán —le dice—, oh santo,
luminoso farol que el orbe alienta,
brillante adorno del celeste manto,
que en turquesada dilación se ostenta!

85 Tu oráculo me dé respuesta en tanto
que procuran labrar esta sangrienta
ara mis ojos, pues saber deseo
si me ha de vincular el himeneo».
Apenas dijo, cuando velo leve

90 de su estorbo sutil y delicado
reservó puerta de bruñida nieve,
cárcel no a la deidad, cielo cifrado.
Con áurea clave el sacerdote en breve
manifestó el oráculo sagrado

95 y la Febea estatua, siendo helada,
usó de las licencias de animada.
«Ninfa —responde el dios—, la más ligera
que corzo fatigó en inculto monte:
nupcial y triste tálamo te espera;

100 a tu infelicidad, firme disponte.

Porque a la vaga y circular esfera
daré luz, conducido de Flegonte²²,
giros no muchos antes que trofeo
seas de la invasión del hado feo».

105 Parece que sintió la deidad santa
—pues sacudió el cabello luminoso—
el daño de la mísera Atalanta,
presagio triste, indicio doloroso.
Cuando no lo ligero de su planta,

110 debe moverte de su faz lo hermoso,
pues la sacra, inmortal naturaleza,
parte jurisdicción con la belleza.
Así a tu curso la Peneya ingrata
se oponga no laurel, se mienta esquiva;

115 y Coronis²³, que agravios tuyos trata,
más seguras lealtades te aperciba.
Que incite tu piedad ver que maltrata
el hado una hermosura tan altiva.
Pero qué sirven ya piadosos modos,

120 pues nunca rompe un dios leyes de todos.
La virgen floreciente entonces baña
con más copia de lágrimas el suelo;
justa pena de aquella que se engaña
solicitando anuncios en el cielo.

125 Reduciera a sentir una montaña
el lastimoso y mísero desvelo
con que a su anciano padre desdichado
le informó de este modo su cuidado:
«Triste Escaeneo, padre a quien la suerte,

130 por hacerte infelice, te hizo mío,
pues sabes que el oráculo me advierte
futuras iras del destino impío,
antes a mi verdor daré la muerte
que al vínculo legal el albedrío.

135 Que si nadie apeló de alto decreto
huirle es respetarle en el discreto.

Seré desde hoy al jabalí pujante
ligera oposición; tendrame el monte
por huella a su maleza penetrante;

140 corzo a mi pie no habrá que se transmonte.
Ni te admire mi intento ni te espante,
sino a olvidar mi tierna unión disponte,
que quiero conceder mi planta vana
al robusto ejercicio de Dïana.

145 Y porque humano mi elección no ofenda,
anticipado mi rigor le advierte
que ha de vencer en áspera contienda
mi ligereza o adquirir su muerte.
A mi daño con esto encubro senda,

150 que pues me trata el cielo de esta suerte
se puede presumir de su clemencia
que fuese aviso en forma de sentencia».
El padre entonces, de dolor movido,
duplica el llanto y amoroso intenta

155 divertir el discurso referido
con que la ninfa el pecho le atormenta.
A su nevado cuello suspendido,
tierno le advierte, amante la presenta
sus canas, su dolor... Afecto vano,

160 que a resuelta mujer no hay padre anciano.
Viendo que el llanto disüade poco,
a que ejecute se dispone luego
la esenta libertad su intento loco
commutando en licencia el tierno ruego:

165 «Pues en vano —replica— te provoco
a no acusar el paternal sosiego,
busca la selva ya, que es desvarío
a leyes reducir un albedrío».
Del amoroso estorbo no impedida

170 Atalanta quedó y resueltamente
la dilación culpando en su partida
al concurso se niega de la gente.

Aljaba al hombro cándido pendida,
el arco rige tan airosamente
175 que Amor cuando la vio se quejó luego
de que entre dos él solo fuese el ciego.
Para admirarla suspendió la Aurora
tal vez su curso de zafiro y grana
y, ambicioso de ver tal cazadora,
180 Febo usurpaba el tiempo a la mañana.
La fiera más voraz y acosadora
vencía por imagen de Dïana,
mas había una duda en sus despojos:
si era flecha del arco o de los ojos.
185 Si la deidad de Samo la pusiera
por defensa a su joven bello amante²⁴,
ni la bestia feroz le acometiera
ni le inundara en nácar abundante.
Mas si Adonis tal vez la ninfa viera
190 en vano fuera Venus tan constante,
que esquivo a su deidad sin duda amara
en Atalanta humanidad más rara.
El ciego dios, que al alma más altiva
no perdona su arpón, quiso que hallase
195 la ninfa de sus lazos fugitiva
uno en que el albedrío aprisionase.
Del trofeo seguro la ofensiva
flecha la aplica sin que reparase
en el fugaz aliento de su planta,
200 porque a tretas de Amor no hay Atalanta.
De su poco habitado albergue umbrío,
cielo las veces de ella frecuentado,
salió al verter del alba llanto frío,
émula siendo al más ameno prado;
205 oculto entonces el rapaz impío
un tiro ejecutó tan acertado
que usurpada de un pasmo la hermosura
su herida conoció, mas no su cura.

Hipomenes, que en bella adolescencia
210 excedió al joven flor, rama brillante,
de la griega aquilea descendencia²⁵,
que el bosque fatigaba en breve instante,
ocupó de Atalanta la presencia
y el recelo en los dos menos constante
215 a un tiempo de los arcos les previno,
profeta fue la acción de su destino.
Interrumpiendo mudas suspensiones
el hermoso garzón su ser la inquiere
y ella, perpleja en varias confusiones,
220 huírle intenta y esperarle quiere.
Mas resuelta, negándole atenciones,
con la esquivez la humanidad prefiere
y ligera hizo tardo el leve viento,
pero no pudo huir su pensamiento.
225 Él quedó como suele el caminante
que en selva de concursos apartada
se le ausentó la luz y, en breve instante,
cualquier senda acredita por usada.
Ofuscado del todo el nuevo amante,
230 en su imaginación no implica nada,
y al ver que era imposible con veloces
pasos seguirla, la siguió con voces:
«Bello desdén y ninfa, la más bella
que el rito amó de la Febea hermana²⁶,
235 si ya no mientes su divina huella
y te transformas en presencia humana,
¿por qué respondes piedra a mi querella,
divina oposición de la mañana?
Poco a tu natural mi voz le debe,
240 pues mármol te disfrazas, siendo nieve.
Vanamente mis quejas alimento,
bella crüel, y más que Dafne ingrata,
pues ella dejó a Febo algún aliento
y a mí tan mal tu ingratitud me trata.

245 Huye, pues; seguirate el pensamiento
si por montañas vas de riza plata;
que el de un amante es pez en las espumas,
corzo en la tierra y en el viento plumas.
No robes a la Parca, no, el oficio;

250 pues asistes la selva, caza fieras,
porque vidas es bárbaro ejercicio
y de lo soberano degeneras;
mas ya que das el uso al fiero indicio,
y tan segura todo ser imperas,

255 busca concurso, deja soledades,
no te pagues de pocas libertades.
Si temor te ha causado tu delito,
vuelve a pisar la senda que has volado,
que tus ojos te sirven de distrito

260 y no hay opuesta vara a su sagrado.
¡Oh, mi justicia al tiempo le remito,
tribunal a ninguno reservado!
¡Oh!, ¿por qué no te dio la suerte dura
más de piedad o menos de hermosura?

265 Espera, pues, espera, errante estrella,
si autora de rigor, de amor autora,
para mis ansias rápida centella.
¡Mas quién al viento que se pare implora!
Yo solo herido con la punta bella

270 y tú, con firme planta voladora.
¿Cómo en mi daño conjurado, cómo
el oro alado cede y vuela el plomo?»
Así el ansiado joven lamentaba
su infeliz suerte y, contemplando el cielo,

275 en éxtasi quedó, donde miraba
la copia del autor de su desvelo.
Una vez y otra alientos exhalaba,
ya remontando y abatiendo el vuelo
de su imaginación, que en breve instante

280 frenética hace Amor la de un amante.

El espeso verdor que le encubría
la senda de sus males causadora
desenlaza con trémula porfía,
pero cuanto la busca, más la ignora.

285 Donde la vista le conduce y guía,
allí se inclina, allí la huella adora
de su amada crüel. ¡Locos empleos!
¿Cuándo Amor no ha burlado los deseos?
Y de sí desterrando acuerdo sano,

290 por lo más intricado se encamina
sin que escuse su pie montaña o llano
ni desdeñe su mano libre espina.
¡Oh, imperio del Amor, ciego y tirano,
cuánto tu hechizo el alma desatina!

295 Busca Hipomenes a su ingrata bella,
cuando ella va con él y él va con ella.
Los que lloraban a la ninfa ausente,
de su dolor constante persuadidos,
al decrépito padre comúnmente,

300 así razonan tristes y afligidos:
«Oh, tú, motivo de la pena ardiente
que nos aflige, apresta los oídos
a nuestra narración si tus enojos
dan crédito al accento de los ojos.

305 Tu hija instituyó que quien triunfase
de su altivez en pública carrera
su singular velocidad domase
o cambiase el vivir en muerte fiera.
Esta infancia gentil quiere que pase

310 por tan dura pensión su primavera,
que tal vez suele ser la muerte medio
al dolor que carece de remedio».
Cesó el amante²⁷, y el discreto anciano
la ejecución aplica a sus razones

315 gratificando al cielo soberano
por el llorado fin de sus pasiones.

Viene Atalanta y a su tronco cano
se humilla con postradas suspensiones.
Él la mira y, en lágrimas deshecho,
320 segunda vez la informa de su pecho.
La nunca muda trompa prestamente
a Hipomenes avisa que, ignorante,
solo desprecios de su ninfa ausente
llora advertido y acredita amante.
325 La soledad renuncia brevemente
y, entregado al bullicio circundante,
aprehende el suceso y, más osado,
la madre visitó del dios vendado.
Ante el marmóreo altar, divino asiento
330 de la deidad de Chipre y Citerea,
así principio dio de su lamento
deprecando el auxilio de la dea:
«¡Oh, tú, del sacro autor del firmamento
vivo trasunto, pues también emplea
335 todo desvelo en ti su queja tierna,
no me desdeñe tu piedad materna!
Para vencer la fuga licenciosa
de la bella Atalanta, favor pido,
que a tu sacra deidad, ¡oh amante diosa!,
340 víctimas la prevengo agradecido.
Así anticipe tu purpúrea rosa
su matiz al galán de abril florido,
que apadrines mi amor, pues su dolencia
no la sabe curar sabia advertencia.
345 No se jacte la ninfa de que ha dado
leyes a Amor y no su arpón a ella;
padezca el común yugo que ha domado
tanta luciente y encumbrada estrella.
Si en la inmortalidad cabe cuidado,
350 ¿cómo se excede humana por ser bella
esta libre excepción y, presumida
términos limitar quiere a la vida?

Propio interés en ti sea mi ayuda.
Llore la presunción que ha cometido
355 contra el cónclave impíreo, feude muda
la libertad al arco de Cupido.
Mas ya que tu deidad suprema acuda
al suplicio que tiene merecido,
no quiero mayor daño en Atalanta
360 que ver vencido el vuelo de su planta».
Dijo Hipomenes y, apiadado el cielo
de la fuerte justicia de su llanto,
el rigor suspendió de su desvelo.
¡Oh, cuánto obliga un tierno amor! ¡Oh, cuánto!
365 Satisfaciendo su devoto celo,
habló la Cipria imagen y, entretanto,
muestras de fe logrando el joven claras
hizo subir perfume a él de las aras:
«¡Oh, tú, famoso ilustre descendiente
370 del que domó los muros de Neptuno
y entregó a sueño eterno al más valiente
que tuvo el teucro vado entre ninguno²⁸!
Para que veas que en tu edad ardiente
sucesos de aquel siglo ya importuno
375 no intento castigar, quiero entregarte
de tu deseo la suprema parte.
Cuando a correr en la palestra fueres
con la ninfa fugaz que, presurosa,
librará el fin en ti de sus placeres,
380 procurándote muerte rigurosa
—pues suspender su movimiento quieres—,
yo la impondré tardanza perezosa
tal que tu planta sea la primera
que su límite cumpla a la carrera.
385 Toma estos pomos tres, hijos brillantes
del rojo sol, y en partes diferentes,
cuando de su veloz curso te espantes,
despídelos con bríos diligentes.

No dudes que entre todos los amantes
390 el laurel deseado de sus frentes
tú solo has de adquirir, pues llevas solo
amor mezclado con metal de Apolo».
El favor de Hipomenes gratifica
y, la espalda volviendo al templo santo,
395 el paso al sitio del litigio aplica
codicioso de dar fin a su encanto.
El temor varias veces le replica,
pero amante venciendo todo espanto
entre el bullicio que la selva incluye,
400 se impele como aquel que nada arguye.
Alti va ve la ninfa que, arrogante,
de aquellos que adquirió fieros trofeos,
corazón ostentaba de diamante
examinado en bárbaros empleos.
405 Tanto en ella se ofusca el griego amante
que otra vez le vencieron los deseos,
pues tan bella en el puesto se mostraba
que el propio Amor la tributó su aljaba.
Pendiente manto de la espalda bella,
410 recogido en el pecho la orna y ciñe
de turquino²⁹ color que, como estrella,
del ornato celeste el suyo tiñe.
Con airoso cendal de nácar sella
su blanca nieve, que injuriada riñe
415 con las sandalias porque dan clausura
en partes al primor de su blancura.
Sus lustrosos cabellos, grave afrenta
del ébano, con gracia relevados³⁰
la espalda anegan. ¿Cuándo más tormenta
420 en sus ondas temieron los cuidados?
No su velocidad sin causa alienta,
pues le sirven al viento dilatados
de alas al parecer con que pudiera
a los rayos del sol volar ligera.

425 Hipomenes el último quedaba
y, haciéndose a los jueces manifiesto,
entregarse al certamen esperaba
distinto no del señalado puesto.
Cuidadosa Atalanta le miraba

430 y, viendo era su amante, se dio presto
a la imaginación, que más quisiera
poderle huir como la vez primera.
«¿Podré ser yo —repite— de mi vida
tirana? Pues si acudo a darte muerte,

435 la mía estando con la tuya unida,
será en las dos recíproca la suerte.
¿Para qué me acredito de atrevida
cuando es el pensamiento —oh, trance fuerte—
de dos causas que en él se han encontrado:

440 árbitro con sospechas de abogado?
Falsas son con Amor oposiciones,
calle el vencido amagos al triunfante;
pida partidos, pero no invasiones
acredite, que es culpa de arrogante.

445 Cuando amor te venció, ¿por qué te opones,
albedrío, a sus fuerzas, ignorante?
Inclina la cerviz a su presencia.
Hija de la humildad es la clemencia.
Mas la apolínea imagen, ¿no me avisa

450 futuro mal si a conyugales lazos
me doy? Pues ¿cómo intento hacer remisa
contradicción a tantos embarazos?
La muerte de este joven es precisa:
Dé el cuello al filo, dé al cordel los brazos,

455 será entre todos el mayor trofeo
triunfar, siendo mujer, de mi deseo.
Quien paga una leal correspondencia
con pérfida traición de Jove santo
¿fuerte rayo merece su inclemencia,

460 entregue el pecho al penetrante espanto?

Pues su deidad en la mortal esencia
se transformó por amoroso encanto,
mudarme yo no es culpa ni bajeza.
Que en mí cumpla su ley naturaleza.

465 Pero como si en este lance solo
mi fama estriba que con lengua eterna
me infamará por cuanto vaya Eolo,
puedo entregar la parte más interna.
Temer quiero el oráculo de Apolo,

470 pues sin duda su fuerza me gobierna,
que la que burla arpones de Ericina
no vive sin aplausos de divina».
A esto añade la seña del combate
con su cándida diestra y, al momento,

475 obliga a que un clarín ronco desate
del estrecho cañón vital acento.
Dudar pudiera Marte en el debate,
pues oído el armígero concento,
cobra la ninfa tan briosas alas

480 que espejo fue y emulación de Palas.
Con un propio ademán, a la carrera
se impelen el rigor y el amor juntos;
poco una pena riesgos considera,
que los temores tiene amor difuntos.

485 No la distancia al joven desespera,
la confianza en él crece por puntos
y a vencer el desdén tanto se inspira
que lo que fue pasión, traslada en ira.
Y viendo que la ninfa le prefiere

490 con desdeñosa y bárbara jactancia,
con el pomo primero el suelo hiere,
que en círculos abrevia la distancia³¹.
Febo, que entonces más incendio adquiere,
el oro inunda con fogosa instancia.

495 Atalanta le mira y presurosa
tras él vuela, neblí de nieve y rosa.

Relámpago apacible, brasa ardiente,
corre la esfera de oro por el llano,
y entre tanta esmeralda floreciente
500 más su esplendor se ilustra soberano.
Bello imán de su curso diligente,
lo que fatiga el pie, premia la mano
dando a entender su propia ligereza,
que del afán es parto la riqueza.
505 Hipomenes entonces se adelanta
duplicar procurando el movimiento,
pero restituyéndose Atalanta
al curso pareció más grave el viento.
Segundo hechizo a su ligera planta
510 despide ya con esmerado aliento,
y ella nada perpleja acude aguda,
que solo en la mujer hay primer duda.
Ya vencedor se jacta el bello amante,
pero la virgen con ardiente brío
515 la ventaja le usurpa en breve instante,
el anterior mintiendo desvarío.
Mas al pomo tercero su arrogante
velocidad cedió y el albedrío.
Con que el nieto del húmido tridente
520 Céfiro se acredita más valiente³².
Cuando la esquivada bella, ya vencida,
ejecutado el último deseo,
ligera se levanta y presumida
a dar dichoso fin a su trofeo.
525 Viendo su opuesta frente guarnecida,
tal turbación logró su desdén feo
que por cubrir el rostro le pidiera
su venda al Dios si grato le tuviera.
Y de interior afecto provocada
530 alta victoria llama el vencimiento,
pues es razón de presunción postrada
desmentir la sospecha de su intento.

Pero teme que no se persuada
el amante, ¡oh, cobarde pensamiento!

535 a que la voluntad cedió a los precios,
que amor triunfante olvida sus desprecios.
Llega, tímida ninfa, que te espera
unión dichosa; no te dé temores
tu propio amor, que poco considera

540 presente empleo antiguos desfavores.
Tu mismo natural lograr pudiera
disculpa anticipada a tus errores:
mujer te hizo la inmortal justicia
y en ti cabe el amor y la codicia.

545 Fuertes ejemplos en tu abono viven
sobre columnas de inmortal memoria
que de diamante en láminas escriben:
hijo de este metal es la victoria.
Sus fuerzas, ¿qué lealtades prohíben?

550 Con ellas no es difícil alta gloria,
que no en vano el planeta más divino
le adornó de esplendor tan peregrino.
El impíreo Rector del azul velo
necesita su auxilio y trasladado

555 en su rojo color, se niega al cielo
y ejecuta deseo dilatado.
Dánae, guardada de paterno celo
en fuerte sitio al mismo Sol negado,
por él se expone al celestial decoro,

560 que duermen Argos consonancias de oro³³.
Cuando Amor ejecuta su violencia
le introduce en su arpón y con él hiere
a la más diamantina resistencia
por más que en su dureza persevere;

565 pues alma rinde, no es mortal su esencia.
Burle de la fortuna quien le adquiere,
que de segundo Jove alcanza nombre,
pues a su imitación da ser al hombre.

Atalanta se inclina donde estaban
570 esperándola yugos himineos,
viendo que sus temores se ausentaban
postrados al valor de sus deseos.
Tanto los dos amantes festejaban
el conseguido fin de sus empleos
575 que a honestos ademanes exteriores
afectos prevenían vencedores.
Los que habitan la Arcadia se mostraron
en el júbilo de esta unión conformes,
y con varios placeres celebraron
580 los dos ánimos ya no desconformes.
A presidir en la ocasión se hallaron
los conyugales dioses uniformes
y la que antes palestra de rigores,
sitio es de amenidad, campo de amores.
585 La adversa suerte, que de no constante
se paga, pues en frágiles cimientos
el peso fija del mayor Atlante
para hacerle trofeo de los vientos,
traza ruina en uno y otro amante
590 en lo más interior de sus contentos;
porque lo amable es flor cuyos colores
espiran sin gozar nuevos albores.
Impia Venus, del joven agraviada
poco grato al auxilio recibido,
595 o celosa de ver tan ocupada
su memoria en la ninfa divertido,
al suplicio, que ordena provocada,
convoca el hado a castigar su olvido.
Si no perdona una deidad, no yerra
600 quien disculpa venganzas de la tierra.
La soledad buscando en bosque umbroso,
pues siempre amor buscó las soledades,
que es condición de afecto fervoroso
los testigos huir de sus verdades,

605 salen la ninfa y el amante esposo
cuando el prado los tuvo por deidades,
pues cual suele al crepúsculo del alba
sin lazos el clavel les hizo salva.
Allí atienden mil sierpes presurosas

610 que, imitando a Faetón precipitadas,
descienden por alturas peñascosas
donde pierden su curso mal logradas:
unas, que se entretajan bulliciosas
en otras, que componen dilatadas

615 ejemplo de la suerte, pues adquieren
estas imperio cuando aquellas mueren.
Ven a Narciso de sí mismo amante,
difunto en azul tumba y en distinto
sitio, en su propia púrpura fragante,

620 la beldad trasladada de Jacinto.
Allí del fiero diente y arrogante
se ve el trofeo de rubíes tinto,
y en otra flor la infausta y torpe muerte
del contendor del hijo de Laerte.

625 El lúgubre verdor, pira elevada,
de Cipariso miran y, a otra parte,
la hija de Peneo dedicada
para las sienas del secuaz de Marte.
Atis también en planta levantada

630 de la insana Cibeles por el arte,
y el árbol robusto consagrado
al rojo Sol, de Baucis el traslado³⁴.
Harpadas lenguas de sencillas aves
les hacían sonoro acogimiento;

635 Filomena cantaba quejas graves
del Tráce usurpador de su contento
en consonancias tristes y sūaves.
Alción repetía su lamento,
roncos acentos Arne al aire daba

640 y la inocencia en Itis se quejaba³⁵.

Así llegando al templo de Cibeles
a dar gracias de triunfos venturosos,
sienten de amor incendios tan crüeles
que la razón vencieron poderosos.

645 Recíproca armonía de claveles
induce a los combates amorosos,
y en la parte del templo más oculta
en un pecho el amor otro sepulta.

La inmunidad del templo profanada
650 del sacrílego error que ajó sus cultos,
quiso dejar la ofensa castigada
—justo rigor a bárbaros insultos—:
de la sólida unión desenlazada;
la trabazón de los marmóreos bultos

655 sobre ellos desplomó la arquitectura
dando a su nombre eterna sepultura.

En dos fieras de Albania convertidos³⁶
quedaron los dos míseros amantes,
asustando la selva con bramidos

660 que fueron tiernas quejas de amor antes.

El cielo, que a castigos merecidos
tal vez dispone infaustos los instantes,
por hacer más atroz su pena extraña
asombros los juró de la montaña.

34 FIN

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1994 (1ª ed. 1960).
- ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca hispana nova*, t. I, Madrid, Imprenta Real, 1788.
- ARES MONTES, José, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo xvii*, Madrid, Gredos, 1956.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo xviii*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- BÈGUE, Alain, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo xvii*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2007.
- Cancionero Sevillano de Fuenmayor*, eds. José J. Labrador, Ralph A. DiFranco y José M. Rico, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004.
- CEBRIÁN GARCÍA, José, «Las fábulas mitológicas de Góngora en Portugal», en *Conferencias de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba sobre «El barroco en Andalucía»*, vol. 4, coord. Manuel Peláez del Rosal, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1986, pp. 59-78.
- COSSÍO, José M.^a de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- Diccionario de Autoridades [1726-1739]*, edición facsimilar, Madrid, Gredos, 1990.

- DI SANTO, Elsa Leonor, «Noticias sobre la vida de Juan de Matos Fragoso», *Segismundo*, 14/27, 1978-1980, pp. 217-231.
- DI SANTO, Elsa Leonor, *Vida y obra de Juan de Matos Fragoso, poeta y dramaturgo del siglo XVII* [...], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1979 [Tesis doctoral].
- EGIDO, Aurora, «La *Hidra Bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco», *Edad de Oro*, 6, 1987, pp. 79-113.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de «El villano en su rincón»*, en *Id.*, *Estudios*, vol. II, Barcelona, Teide, 1961.
- FRAGOSO, Juan de Matos, *La Atalanta*, Madrid, s. e., 1662 [ejemplar reproducido de la Hispanic Society of America].
- FRANCO DURÁN, María Jesús, *El mito de Atalanta e Hipómenes: fuentes grecolatinas y supervivencia en las letras españolas*, Madrid, CSIC, 2016.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, t. III, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, Madrid, 1888.
- GONZÁLEZ MAYA, Juan Carlos, «*Vejamen de D. Jerónimo Cáncer*. Estudio, edición crítica y notas», *Criticón*, 96, 2006, pp. 87-114.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1991.
- HERRÁN, Fermín, *Apuntes para una Historia del teatro antiguo español. Dramáticos de segundo orden*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1888.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*, eds. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1997.
- HIGINIO, *Fábulas*, eds. Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz, Madrid, Gredos, 2009.
- HUERTA CALVO, Javier, «Matos Fragoso, Juan», en *Diccionario Biográfico Español*, t. XXXIII, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 843-844.
- LÓPEZ DE HARO, Alonso, *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica*, II, Lisboa, Officina de Ignacio Rodrigues, 1747.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel, «Prologue», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian: La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, 44, 2002, pp. 3-9.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, en *Obras completas*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1941.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vols. III y V, en *Obras completas*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1949.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español (continuación)», *Semanario pintoresco español*, 4, 1842, pp. 380-382.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «Teatro de Matos Fragoso», *Semanario pintoresco español*, 15, 1852, pp. 114-117.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1858, pp. xxv-xxviii.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, «João de Mattos Fragoso», *O Panorama*, 32, 1866, pp. 250-251; 34, 1866, pp. 270-271 [sin firma, traducción de Mesonero Romanos, 1852].
- MOLINA HUETE, Belén, «De rarezas y chanzas (I): La *Fábula burlesca de Apolo y Leucótoe* por Juan Matos Fragoso», *Lectura y Signo: revista de literatura*, 5/1, 2010, pp. 189-210.
DOI : 10.18002/lys.v0i5.3544
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1990.
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispano-americana*, vol. VIII, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, 1954-1955.
- PANNARALE, Marco, «Matos Fragoso, Juan de», en *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII*, vol. I, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, pp. 939-957.
- PENNEY, Clara Louisa, *Printed Books (1468-1700) in The Hispanic Society of America*, Nueva York, HSA, 1965.
- PÉRES, Domingo Garcia, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, «Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 30, 2011, pp. 257-296.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas*, ed. Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 2010.
- REIS, António dos, *Corpus illustrium poetarum lusitanorum*, t. VIII, Lisboa, Oficina Sylvania, 1745.

SÁNCHEZ, JOSÉ, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Para un catálogo del núcleo luso-brasileño de escritores bilingües en portugués y castellano», en *Literatura y territorio*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 31-58.

SILVA, Innocencio Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez*, vols. III y IX, Lisboa, Imprensa Nacional, 1859 y 1870.

SILVA, Vítor Aguiar e, *Maneirismo e barroco na poesia lirica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudios Romanicos, 1971.

SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, «Textos dispersos de clásicos españoles. VII, Matos Fragoso», *Revista de Literatura*, 18/35, 1960, pp. 147-168.

SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, «Cuatro poemas de Matos Fragoso», *Revista de Literatura*, 28/55-56, 1965, pp. 97-161.

SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, t. XIV, Madrid, CSIC, 1984.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *História do teatro português*, Lisboa, Portugália Editora, 1964.

VEGA, Lope de, *Docena parte de las Comedias de Lope de Vega y Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1619.

VEGA, Lope de, *Parte veinticinco perfecta y verdadera de las comedias del Fénix [...]*, Zaragoza, Viuda de Pedro Verges, 1647.

VITORIA, Baltasar de, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca, Antonia Ramírez, 1620.

Notas

1 Cossío, 1952, p. 515.

2 Cossío, 1952, p. 515. Desde el lado de la crítica portuguesa, nótese para muestra de su estimación como autor castellano su ausencia en Ares Montes (1956). Stegagno Picchio (1964, p. 159) lo relega asimismo al ámbito de la historia del teatro español. Por otra parte, su completa ausencia en las historias de la literatura española —al margen de los catálogos, diccionarios y panoramas sobre teatro— queda refrendada por Martínez Torrejón (2002, p. 9).

3 Los escasos datos biográficos firmes sobre Juan de Matos Fragoso pueden consultarse en Di Santo (1978-1980), quien a partir de documentos de archivo resuelve definitivamente las vacilaciones en fechas vitales que hasta ese momento transmitía la tradición historiográfica. No se ha podido acceder a la tesis doctoral de la autora defendida en 1979 en la Universidad Complutense de Madrid sobre la *Vida y obra de Juan de Matos Fragoso*.

4 Ténganse en cuenta los datos ofrecidos por Menéndez Pelayo (1941, p. 138) al reseñar *El traidor contra su sangre*, comedia inspirada en los infantes de Lara.

5 González Maya, 2006, p. 107. Sobre la datación del *Vejamen*, el editor plantea una primera redacción en torno a 1644-1647 y una versión retocada para la publicación que tuvo lugar en las *Obras varias* de Cáncer en 1651 entregada a la imprenta en 1649. Sobre la presencia de Matos Fragoso en academias literarias madrileñas frecuentadas por los más lúcidos ingenios de la corte, véanse también Sánchez (1961, pp. 3, 97, 161 y 165) y Bègue (2007, pp. 213, 216 y 282).

6 Reis (1745) dio noticia, junto a sus comedias, del *Festejo nupcial en las felices bodas de la majestad de D. Pedro II y doña María Sofía Isabela* (Madrid, 1687). Completó parcialmente la nómina Machado (1747), que no recogió fábula mitológica alguna; pero debemos a Barrera (1860) una primera relación exhaustiva, aportes de interés a Gallardo (1888, cols. 679-682) y, sin duda, a Simón Díaz (1960, 1965 y 1984, pp. 405-437) la más cumplida lista hasta el momento.

7 Cossío (1952, p. 515) da los datos de impresión siguiendo la indicación final de Péres (1890), quien, a pesar de señalar que no aparece lugar ni fecha, probablemente tomó en cuenta la dedicatoria para establecer Madrid, 1652.

8 Sobre las fuentes mitográficas antiguas de la leyenda y sus mitemas recurrentes, véase Franco Durán (2016, pp. 21-101).

9 Similar elogio al oro que acaba seduciendo a Atalanta, y con ejemplos concurrentes, se puede documentar en unos versos de Francisco de Aldana de 1583 (véase Franco Durán, 2016, pp. 144-146).

10 Sobre la fábula mitológica como espacio para incorporar las más arriesgadas descripciones al amparo de la mitología, véase Egido (1987, p. 112).

11 Durante el año en que se publicó el pliego de *La Atalanta*, 1662, Matos ingresó como caballero profeso en la portuguesa Orden de Cristo con los consiguientes favores de la Corona (véase Di Santo, 1978-1980, p. 2). Gran parte de su obra dramática se había impreso ya en 1658 y a estas alturas su labor en las academias literarias estaba vigente.

12 Para la literatura española, pueden consultarse las relaciones ofrecidas por Cossío (1952) y Franco Durán (2016). Para las muestras portuguesas, sigue siendo referencia la aportación de

Silva (1971, p. 459) sobre composiciones manuscritas e impresos de academia, recogida después por Cebrián (1986).

13 El dedicatorio de la fábula es Francisco Fausto Fernández de Cabrera y Bobadilla, V Conde de Chinchón. Hijo del IV Conde, Jerónimo Luis Fernández de Cabrera y su segunda esposa Francisca Enríquez de Rivera. Nació en San Bayaque (Lambayaque) de Perú a principios de 1629, mientras ostentaba su progenitor el cargo de virrey. La familia regresó a Madrid en 1639, cuando el IV Conde concluyó su período americano y obtuvo el puesto de Consejero de Estado con Felipe IV. De su padre heredó casi todos sus títulos, entre los que se señalan los de esta portada. Siendo niño obtuvo del rey directamente el de Marqués de San Martín de la Vega (Chinchón) y alcanzó a ser también, como sus ascendientes, tesorero general de Aragón. Murió el 3 de octubre de 1665, cuando se disponía a viajar a Alemania como embajador.

14 El apellido Cabrera era considerado de la más alta alcurnia madrileña. Todos los nobiliarios de la época así lo recogen, remontando sus glorias especialmente a don Andrés de Cabrera, Marqués de Moya, quien se señaló en el servicio a los Reyes Católicos. Adalid en la defensa de Isabel como reina de Castilla, alcaide del Alcázar de Segovia (custodio del tesoro real), miembro del ejército que acompañó a los monarcas en la empresa de Granada, sus hechos figuran en las más ilustres crónicas históricas del XVI (Esteban de Garibay, Jerónimo Zurita, Pedro de Alcocer...) y a él bien pueden hacer alusión los vv. 35-36 del poema. En premio a la lealtad, fidelidad y entrega del linaje a la causa monárquica —preclaras en la lucha contra los comuneros— el emperador Carlos V concedió a su hijo, don Fernando de Cabrera, tatarabuelo del destinatario de la fábula, el título de I Conde de Chinchón. A su sucesor, don Pedro Fernández de Cabrera, se le reconoció su buen hacer en la guerra de Argel y ya, con Felipe II en el trono, su labor diplomática en Inglaterra y Roma. El III Conde, don Diego Fernández de Cabrera, sirvió asimismo a la corona en el sitio de Mazalquivir —clave en la conquista de Orán— y en la batalla de San Quintín, entre otras (véase López de Haro, 1622, pp. 156-160). Queda dicho que al IV Conde, don Jerónimo, correspondió el virreinato del Perú. A todo ello responde sin duda el elogio familiar que el autor vuelca a lo largo de los vv. 23-40.

15 La presentación de Atalanta se hace inicialmente asociando el personaje a una de las versiones sobre su origen, que la vincula al ciclo arcadio como nieta de Licurgo y descendiente de Árcade. No obstante, al incorporar como su padre a Esqueneo (v. 43) —epónimo de la ciudad beocia de Esquenunte—, Matos adopta al mismo tiempo la tradición hesiódica más extendida que la relaciona con las leyendas de esta región (Grimal, 1991, p. 57). La sistemática apelación a Atalanta como *ninfa* en todo el texto alude a su acepción de dama joven y hermosa y no de divinidad (queda confirmado en v. 192). Atalanta como deidad se constata en el medieval *Ovidius moralizatus* de P. Berçuire (véase Franco Durán, 2016, p. 76), de difícil acceso y sin duda desconocido para Matos. No obstante, la denominación acaba contagiando la naturaleza de la muchacha, especialmente cuando se la describe al servicio de Diana (vv. 233-234).

16 Sin deseo de reducir la evocación de la imagen propuesta por el poeta para enfatizar la gallardía y el renombre del linaje de su dedicatorio, cabría interpretar *volumen presuroso* como sinónimo de 'libro del correr de la vida', del 'veloz transcurso de la historia'. Atendemos para ello el sentido metafórico que el *Diccionario de Autoridades* ofrece para el término *volumen*: «Metafóricamente se toma por el Cielo; porque dicen, que en él están como escritos los acontecimientos sublunares». Expresión similar, asociada en este caso a la brevedad de la vida, aparece en unas liras recogidas en un manuscrito copiado a principios del XVII titulado *Cancionero sevillano de Fuenmayor* (2004, p. 77): «El cielo presuroso / es un ligero torno en su corrida, / do el blanco copo hermoso / de nuestra corta vida / se va hilando y queda consumida».

17 Existen varias genealogías para Atalanta. Hesíodo 72-76, Ovidio en el libro X de las *Metamorfosis* e Higinio en su *Fábula* 185 dan a Esqueneo, si bien con variables a la hora de definir su identidad (véase para ello Franco Durán, 2016, pp. 21-24).

18 Se inicia aquí una amplia secuencia de epítetos referidos a Apolo: *padre de la luz, la deidad más luminosa* (v. 56), *auriga dios* (v. 61), *febea estatua* (v. 95) como dios del sol y conductor de su carro; *rey de Delo* (v. 52), *cintio* (v. 66), por su isla y monte de nacimiento.

19 La solidez y calidad del santuario y el esplendor supremo de la estatua febea a quien se dirige Atalanta se afirman en el complejo entramado sintáctico de esta octava y en el uso constante de cultismos: *En selva al caminante nunca leve* ('en lugar muy agreste') / *la invención de la excelente fábrica* ('el diseño del insigne edificio'), / *ayudada de materia no inconstante* ('sumado a un material duradero'), / *dispuso templo en eminente máquina* ('dio lugar a obra grande y suntuosa') / *donde al auriga dios* ('Apolo') *el celo* ('devoción religiosa', véase *Diccionario de Autoridades*, s. v. *zelo*) *y la escultura* ('arte y ciencia de esculpir') *le erigieron estatua dura del metal hijo suyo* ('oro') *sobre un diamante que, por grande, sirvió de basa ardiente* ('de peana', 'ardiente' por asociación-hipálage con la efigie dorada del dios del sol a quien sostiene). Existe constancia de una estatua real de oro de Apolo en el templo consagrado a él en Delfos, donde se ubicaba además su oráculo. Véase más adelante, en el v. 81 también el apelativo de *délfico titán*. Sobre los epítetos de Apolo, sus estatuas y los lugares a él dedicados, pueden verse los cinco primeros capítulos del Libro V de Vitoria (1620, pp. 695-726).

20 Las tierras de Saba fueron famosas por el incienso. Nótese el ejercicio sinestésico para la ambientación de la escena.

21 El pago de la consulta del oráculo solía hacerse, entre otras fórmulas, con el sacrificio en la hoguera de algún animal. *Negro nuncio* parece aquí adoptar sentido figurado para significar este ritual en que la ofrenda se concibe como 'funesta anunciadora' del *caso oculto* u *ofensa fea* sobre

la que podía versar la pregunta al dios. Véanse más adelante los vv. 85-88, en los que es ya Atalanta quien solicita dictamen sobre su matrimonio al tiempo que fija su mirada (metafóricamente, *labra con sus ojos*) en el altar de los sacrificios (*sangrienta ara*), acaso en alusión al hecho de que, al parecer, también del comportamiento de la combustión y los humos podía deducirse la orientación de la respuesta.

22 Uno de los cuatro veloces caballos —junto a Pirunte, Éoo y Aetón— que permitían que el carro del Sol recorriera la tierra cada jornada de oriente a occidente. Adviértase el énfasis en la imagen asindética para evidenciar la brevedad temporal en que se cumplirá el vaticinio: ‘porque, conducido de Flegonte, daré luz a la Tierra no muchos días antes (*giros no muchos antes*) de que seas víctima de tu trágico destino’.

23 El poeta increpa al dios a compadecerse de Atalanta deseando que dos de sus amantes más apreciadas no lo rechacen: tal Dafne, hija de Peneo, que huyó de él y se transformó en laurel para evitarle, y Coronis, que le fue infiel por miedo a ser abandonada por el dios a su vejez (*Metamorfosis*, I, vv. 452-567 y II, vv. 596-632).

24 Adviértase cómo las alusiones a Venus como *deidad de Samo* y a Adonis como *joven amante* muerto por el jabalí y llorado por la diosa quedan explicitadas en la segunda parte de la octava. Consta en Samos, isla del Egeo, la existencia de un templo erigido en honor de Venus Hetaira por las cortesanas que acompañaron a Pericles en la toma de la ciudad. Otras referencias alusivas a la diosa del amor en el poema remiten a sus lugares de nacimiento —*la deidad de Chipre y Citerea* (v. 330), *la cipria imagen* (v. 366)— y de culto (*Ericina*, v. 470, por el monte siciliano de Erice donde se la veneraba como deidad del amor lascivo y protectora de las prostitutas).

25 Ni Neoptólemo —hijo de Aquiles y Deidamia—, ni los hijos que este tuvo con Andrómaca —Moloso, Píelo y Pérgamo— han sido reconocidos en la tradición por su gallardía juvenil. Sí, por el contrario, Alejandro Magno, identificado siempre como segundo Aquiles por su manifiesta admiración por el personaje legendario. Su madre, Olimpia de Epiro, se entendía descendiente de Aquiles, como otros tantos reyes de esta región griega que, según Higino en sus *Fábulas* (123), acogió las cenizas de Neoptólemo. De la buena presencia y esplendor de Alejandro Magno en su juventud da cuenta Plutarco en sus *Vidas paralelas* (V), quien igualmente narra que su ayo Lisímaco le llamaba Aquiles.

26 Se alude a Diana, hermana de Febo, dios del sol, a quien se consagró Atalanta durante su estancia en los bosques.

27 La puntuación del inicio de esta octava resulta problemática, toda vez que el poeta ha presentado el discurso precedente como una voz coral (*Los que lloraban... así razonan...*) y aquí parece quedar interrumpido en voz singular (*Cesó el amante...*). El sentido parece exigir, sin embargo, que así se interprete.

28 El poeta parece invocar aquí a Hipómenes por boca de Venus como sucesor de Aquiles, el gran héroe griego de la guerra de Troya. Lo sugiere la mención de la caída de la muralla construida para la ciudad en primera instancia por Posidón mientras sirvió a Laomedonte y, de manera más explícita, la referencia al autor de la muerte de Héctor. No he podido constatar, sin embargo, en la genealogía clásica del personaje su relación directa con Aquiles.

29 *Turquino* equivale a *turquí*, adjetivo que según el *Diccionario de Autoridades*, se aplica al color azul muy subido tirante a negro.

30 Los intensos cabellos negros de Atalanta (*grave afrenta del ébano*) anegaban su espalda con gracia en su relieve (*relevados*).

31 Adviértase la imagen con que se muestra en primer plano la viveza de la manzana en su movimiento circular hasta alcanzar el suelo y pararse.

32 Es Hipómenes, según relata Pausanias, hijo de Megareo, hijo de Posidón. En Ovidio, el propio personaje apunta a su linaje como biznieto del rey del mar equiparando su alteza con la de su valor (*Metamorfosis*, X, vv. 605-607).

33 Para exaltar el valor del oro, acude el poeta al ejemplo de Júpiter, quien transformado en lluvia dorada consiguió poseer a Dánae, recluida por su padre Acrisio, rey de Argos, a fin de impedir que concibiera al hijo que lo asesinaría según el oráculo. La anuencia de la joven es el origen de Perseo. En original traslado con intención sentenciosa, Matos utiliza la evocación del topónimo para enlazar con el personaje de otro mito, Argos Panoptes, el gigante de los cien ojos, que cayó rendido por la música de la flauta de Hermes cuando este pretendía liberar a Io de su vigilancia. Aquí, *consonancias* del oro, que todo lo pueden.

34 Descríbese en esta octava y la anterior la vegetación del bosque por donde marchan juntos los amantes ya reunidos a partir de episodios mitológicos narrados en su mayor parte también por Ovidio y que ofrecen el nacimiento de flores o árboles: Narciso, que enamorado de su propia imagen languideció junto al estanque en el que antes había pretendido inútilmente abrazar su imagen (*Metamorfosis*, III, vv. 339-510); el joven Jacinto, fatalmente caído a causa de los celos que su belleza despertaba entre los dioses (*Metamorfosis*, X, vv. 162-219); la flor blanca con matices colorados, de aspecto muy similar al jacinto, que brotó de la sangre de Ajax cuando se dio muerte con su misma espada consciente de la locura que le llevó a sacrificar a una piara de cerdos confundiendo con los otros caudillos griegos que le subestimaron (*Metamorfosis*, XIII, vv. 395-398). Cipariso, el bello joven amante de Apolo convertido en ciprés para llorar y velar eternamente a su amado ciervo imprudentemente muerto de su mano (*Metamorfosis*, X, vv. 120-142); el laurel, personificado en Dafne —la hija del río Peneo pretendida por Apolo—

(*Metamorfosis*, I, vv. 452-567), que será el árbol desde entonces consagrado al propio Sol y a coronar especialmente a los valerosos guerreros, seguidores por tanto del dios de la guerra. Atis fue un joven sirviente de la diosa Cibeles que, tras morir, renació en forma de pino (*Metamorfosis*, X, vv. 103-105); el tilo es el árbol en que fue transformada Baucis, esposa de Filemón (que lo fue en roble), cuando los humildes pero piadosos ancianos que solos acogieron y agasajaron a Júpiter y Mercurio en su descenso a la Tierra desearon en recompensa morir juntos (*Metamorfosis*, VIII, vv. 611-724).

35 De igual modo, siguiendo la estela ovidiana, esta octava recoge los mitos relacionados con las aves que acompañan en su paseo a los jóvenes amantes: Filomena es el ruiseñor en que quedó convertida la joven cuñada del rey tracio Tereo, el *Trace usurpador de su contenido*, pues estando casado con su hermana Procne abusó de ella y le privó de su lengua para evitar la delación (*Metamorfosis*, VI, vv. 412-674); en martín pescador (alción) se transformó Alcíone para llorar y alcanzar el cadáver de su esposo náufrago (*Metamorfosis*, XI, vv. 410-748); la codiciosa y traidora a su patria Arne fue convertida en corneja (*Metamorfosis*, VII, vv. 465-468); Itis fue el hijo de Tereo y Procne (véase *supra*) utilizado por las hermanas para castigar el atroz comportamiento de su padre. Fue despedazado y dado a comer a Tereo, quien en su furia fue convertido en abubilla para poder perseguir a Filomela, ruiseñor, y Procne, golondrina ya. No menciona Ovidio la transformación de Itis, que sí aparece en otros autores como Estrabón y algunos trágicos en forma de faisán (Grimal, 1991, p. 293).

36 Son los leones animales emblemáticos de Albania y es lugar común referirlos por los más fieros, especialmente en las comedias del Siglo de Oro. Lope lo empleó de manera profusa. Entre otros ejemplos, podemos leer a Fulgencio en la Jornada II de *La firmeza de la desdicha*: «¿Qué fiero león de Albania, / qué tigre hircana furiosa, / no perdona la inocencia [...]» (Vega, 1619, p. 224). O a Lisardo en la Jornada I de *El mayor imposible*: «Pues ¡vive Dios! que sospecho / que si fueras lince en vista / o león de Albania fiero, / de quien dicen que en su cueva / duerme los ojos abiertos [...]» (Vega, 1647, p. 139). Para otras versiones sobre la muerte de Hipómenes y Atalanta antes de su transformación (devorados en una cueva, por ejemplo), véase Franco Durán (2016, pp. 48-50) y Grimal (1991). El relato ovidiano recuerda cómo la diosa Cibeles, ofendida por el sacrilegio cometido en su templo, es quien convierte en leones a los amantes como castigo peor que el de meramente darles muerte. No solo se ven desprovistos de su figura humana sino que se ven condenados a la vida arrastrada y salvaje y a estar sometidos por las bridas del carro de la diosa (*Metamorfosis*, X, vv. 696-704). Sobre las propiedades que los antiguos reconocían en los leones, puede verse la síntesis que ofrece Baltasar de Vitoria en el capítulo X del Libro I de su *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620, pp. 58-66).

Para citar este artículo

Referencia en papel

Belén Molina Huete, « Sobre recepción y canon de la fábula mitológica del Siglo de Oro: *La Atalanta* de Juan de Matos Frago (1662) », *Criticón*, 134 | 2018, 159-193.

Referencia electrónica

Belén Molina Huete, « Sobre recepción y canon de la fábula mitológica del Siglo de Oro: *La Atalanta* de Juan de Matos Frago (1662) », *Criticón* [En línea], 134 | 2018, Publicado el 20 diciembre 2018, consultado el 18 enero 2019. URL : <http://journals.openedition.org/criticon/5155> ; DOI : 10.4000/criticon.5155

Autor

Belén Molina Huete

Belén Molina Huete es profesora titular de Literatura Española en la Universidad de Málaga. Su principal línea de investigación es la poesía del Siglo de Oro, especialmente del grupo antequerano-granadino. Trabaja asimismo en recuperación patrimonial literaria, edición crítica e historia de la recepción, con singular atención a la antología poética.

mbmolina@uma.es

Departamento de Filología Española, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Málaga.
Campus Universitario de Teatinos, s/n, 29071 Málaga (España)

Derechos de autor



Criticón está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.