

**DE UN EPILIO INÉDITO Y UN POETA DESCONOCIDO: CÉFALO Y POCRIS,
DE ANTONIO CUADRADO MALDONADO¹**

JESÚS PONCE CÁRDENAS
Universidad Complutense de Madrid

El conocimiento de los autores que constelan el universo poético del Siglo de Oro ha experimentado en las últimas décadas un notable avance gracias al creciente interés hacia los *poetas menores* que ha mostrado la crítica. Con todo, pese a los meritorios logros que entraña la recuperación de escritores como Antonio de Paredes, Jerónimo de Porras, el conde de Rebolledo, Miguel de Barrios, Anastasio Pantaleón de Ribera, Agustín de Salazar y Torres, José Pérez de Montoro, Miguel Colodrero de Villalobos y tantos otros *ingenios* del radiante Barroco español, la *cartografía* de la lírica secentista dista aún mucho de resultar completa. Los cartapacios poéticos que atesoran las bibliotecas americanas y europeas guardan todavía un extenso elenco de

¹ Recibido: 30-XI-2009 Aceptado: 10-II-2010

personajes mal conocidos que esperan su incorporación a la historia literaria. A lo largo de las siguientes páginas abordaremos el estudio de una de estas figuras ignotas, la de Antonio Cuadrado Maldonado, autor de un bello relato mitológico en octavas.

Como es bien sabido, el panorama de un género como el *epilio* en las letras hispanas de los siglos XVI y XVII cuenta con un repertorio incompleto, limitado críticamente y cercenado *pudoris causa*². En dicho estudio, entre las versiones hispanas de la desastrada historia de Céfalo estudiadas por José María de Cossío (Montemayor, Lomas Cantoral, Lucas Rodríguez, Martínez de Arizala y Ursúa, Porrás, Arnal de Bolea, Rejón de Silva) no aparece recogida la interesante obra de Antonio Cuadrado Maldonado que ahora se exhuma. Conservado (como única copia conocida hasta el momento) en el manuscrito 22.029 de la Biblioteca Nacional de Madrid entre los folios 205 v. y 217 v., el *epilio* titulado *Céfalo y Procris* conformaría un interesante políptico junto a las otras versiones de signo gongorino redactadas en el siglo XVII: el inacabable *Procris y Céfalo* de Juan Martínez de Arizala y Ursúa (h. 1627), el extenso *Céfalo* (1636) de Jacinto Arnal de Bolea y la *Fábula de Céfalo y Procris* (1639) de Jerónimo de Porrás³. Desde una mera valoración cuantitativa, el relato de los trágicos amores de Céfalo y la ateniense Procris compuesto por el ignoto poeta resulta en verdad el más breve de los cuatro *epilios* cultos, ya que comprende cuarenta y nueve octavas reales (tres para la dedicatoria y cuarenta y seis para la diégesis mítica) frente a las sesenta y cinco del antequerano Porrás, las doscientas ocho estancias de Arnal de Bolea y los más de

2 José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952. La monografía ha sido objeto de una segunda edición en dos tomos (Madrid, Istmo, 1998). En el artículo publicado en este mismo volumen se expresa con términos meridianos la profesora Mercedes Blanco al declarar cómo el trabajo de Cossío destaca “por lo rudimentario de [su] método” y, de hecho, no deja de “ser poco más que una larga retahíla de bocetos impresionistas”. Al hilo de tales aseveraciones, conviene recordar que el juicio en exceso benévolo que cierta crítica sigue mostrando para con tal obra se revela absolutamente desfasado. De hecho, la cortedad de miras y cierta mojigatería en el terreno moral llevaron al crítico santanderino a eliminar toda referencia a aquellos *epilios* que consideraba de una salacidad excesiva, baste citar a este propósito la divertida *Fábula de Troco y Sálmacis y origen de los hermafroditos*, de Jerónimo de Porrás, un texto cuya mera mención resulta vedada en dicha obra. A esta muestra de censura *pudoris causa* vendrían a sumarse, por otro lado, los cuantiosos errores que jalonan una obra de engañosa erudición. Sirva otro pequeño ejemplo de prueba: en distintos pasajes del libro (vol. II, p. 101 y pp. 320-321) se habla de dos poemas consagrados a la historia de *Alfeo y Aretusa*, el primero debido a la pluma de Pantaleón de Ribera, el segundo atribuido a un autor anónimo. Para empezar, obviamente, se trata de un único texto redactado por el malogrado ingenio madrileño y publicado ya entre sus *Obras*, ya entre las *Delicias de Apolo* que cuidara Alfay. No contento con pasar por alto que se trata de la misma fábula, cada presunto poema le merece además juicios opuestos: el texto pantaleonino tiene “rica invención”, “refinamiento y artificio”, “calidad singular en que compite lo jocos y lo que puede aspirar a poético”, “primores de gracia poética” y ello hace “de esta pieza la mejor de su autor y que pueda servir de modelo a un género de fábula burlesca que ha de tener larga descendencia” (p. 101). Frente a dicha cascada de elogios, los versos del presunto anónimo, en cambio, conforman un romance cuyo “carácter es burlesco y dentro del género de la especie más desgarrada y de mal gusto. Abundan las alusiones sucias y feas” (p. 321). En fin, como enseña el *ars bene dicendi*, de todo objeto puede afirmarse una cosa y lo contrario.

3 Sobre este último texto, puede verse *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, págs. 197-199.

mil quinientos versos de la *canción informe* de Martínez de Arizala. Por otro lado, de resultar acertada la hipótesis cronológica que seguidamente se plantea, la fábula de Cuadrado sería la primera visión del mito de Céfalo elaborada por un poeta de signo gongorino.

1. SOBRE EL ENTORNO CULTO MERIDIONAL HACIA 1610-1620: UN POETA Y SU MECENAS

Pese a los intentos por aclarar el perfil de este escritor barroco, la figura de Antonio Cuadrado Maldonado aparece hoy cubierta por una espesa niebla de enigmas. Hasta donde alcanzan mis noticias, los escasos textos que se le atribuyen en los *cancioneros* manuscritos de varios autores se limitan únicamente a dos composiciones ciertas: el epilio que hoy estudiamos y otra composición de tema amoroso y entonación doliente⁴. En efecto, el manuscrito 3.700 atesora en el vuelto del folio 167, un romance de Cuadrado que lleva por elocuente *incipit* el octosílabo “Infelices pensamientos”⁵. Dicho códice es un cancionero de la primera mitad del siglo XVII, procedente de la biblioteca del duque de Uceda. Para su datación, se ha supuesto que los poemas allí contenidos pertenecen a una cronología posterior a la beatificación (1614) y presumiblemente anterior a la canonización de Santa Teresa de Jesús (1622); otro dato proviene de las redondillas *Califican las acciones* atribuidas al valido de Felipe IV, don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, lo que permite suponer que el poema es anterior al nombramiento de éste como nuevo duque de Sanlúcar la Mayor (25 de enero de 1625)⁶. De resultar atendible dicha datación, y si estimamos que la copia del romance resulta más o menos próxima en el tiempo a su fecha de redacción, podríamos considerar que el poeta Antonio Cuadrado Maldonado estaba activo al mediar la década de 1610 y al inicio de la década de 1620.

A la primera hipótesis cronológica que avanzamos quizá pueda sumarse otro indicio temporal, ya que el epilio de *Céfalo y Pocris* aparece dedicado a don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor (1577-1619), V marqués de Gibralfón y VI duque de Béjar. Toda vez que la impronta gongorina del *Polifemo* y las *Soledades* resulta apreciable a lo largo de la entera fábula, las octavas de Cuadrado Maldonado debieron

4 Véase el apéndice final de este trabajo, donde se reproduce dicho texto.

5 Recogen el dato José J. Labrador y Ralph Di Franco en su imprescindible *Tabla de los principios de la poesía española (Siglos XVI y XVII)*, Cleveland, Cleveland State University, 1993, pág. 160.

6 Véanse fols. 119 v. y 158 v. respectivamente. La descripción del códice y el listado de su contenido se encuentra en Pablo Jauralde (dir.), *Catálogo de manuscritos poéticos de la Biblioteca Nacional de Madrid con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, 1998, vol. I, págs. 518-533. Reproduzco en el apéndice el texto de nuestro poeta. Por otra parte, no podemos dejar de indicar que en el mismo códice (entre los folios 50 v. y 51 r.) se copian otros dos poemas bajo la rúbrica “De Cuadrado”, el romancillo hexasílabo “Campos ya desiertos” y el romance pastoril “Despierta la blanca Aurora”. Al no aparecer el nombre completo del poeta, quizá sea más prudente dejar aún la identificación en suspenso.

de componerse algo después de 1612-1614 (años de la primera difusión manuscrita de los dos *carmina magna* de Góngora) y, verosíblemente, antes de 1619, año en que se produjo la defunción del aristocrático destinatario de la fábula. Así pues, quizá sea lícito situar entre los años 1610-1620 buena parte de la actividad poética de este escritor⁷.

Si nos circunscribimos al *pórtico laudatorio* de la *fábula*, a tenor de cuanto venimos indicando, la dedicatoria al duque de Béjar podría acoger algún que otro indicio acerca del origen del escritor y su vinculación a un entorno concreto. Leamos ahora sus tres estancias:

Generosa deidad de los señores,
íncrito Alonso de gloriosa fama,
a quien en los afectos superiores
Atis galán el sitio hesperio os llama,
si joven coronado de favores, 5
sujeto altivo de luciente llama,
justo desdén de vuestra Béjar fría
y general favor de Andalucía.

A vos me humillo, planta milagrosa
de los ilustres condes de Plasencia, 10
cuya memoria en láminas reposa,
conoced mi verdad en larga ausencia,
ora os lleve la margen espumosa,
ora de bello rostro la presencia
que ha de tener lugar en vuestra idea, 15
esta lealtad que en vuestro amor se emplea.

Aquestas que os ofrezco estancias mías
honrad, Señor, la alcándara desierta,
aunque en Gibraleón noches y días
candil de liebres y sedal divierta 20
filósofo desdén de monarquías,
que aquel que le cultiva en todo acierta,
aunque tan gran Señor ni en sitio oscuro
no se verá de emulación seguro.

7 Lope de Vega recoge una misteriosa referencia a un poeta llamado Cuadrado en una carta al duque de Sessa (datada en Madrid a primeros de diciembre de 1615): "A Cuadrado, que por hablar en poesía se me acuerda de él, le sacaron a la vergüenza. Dicen muchos que no importa, porque él no la tenía; mas yo le he tenido tanta lástima como a él le ha faltado de sí y de su desdicha. Llevaba delante del pollino, como portamanteo, la capa que enseñó a Vuestra Excelencia aquella noche de la música, que como buena amiga no quiso desamparar el cuerpo de su dueño; un hierro que desde las manos al cuello le levantaba el rostro, con el cual en acto tan lastimoso iba diciendo: '*Justicia de Dios, que soy un pobre mozo y no he hecho mal a nadie*'. El concurso vulgar fue notable, con chilladores delante y envaramiento detrás. El [duque] de Alba, Dios le guarde, le ha favorecido, porque si no, la calle Mayor le hubiera visto las delicadas y sutiles carnes". *Epistolario de Lope de Vega Carpio* (ed. Agustín González de Amezúa), Madrid, Artes Gráficas Aldus, 1941, vol. III, p. 215. Por supuesto, no pretendemos asegurar aquí que el "Cuadrado" que conoció al duque de Alba, al duque de Sessa y al propio Fénix de los Ingenios sea el mismo Antonio Cuadrado Maldonado que consagró el epilio al duque de Béjar. Ojalá la aparición de otros documentos lleguen a confirmar o descartar esa hipótesis.

Pese a que carezcamos aún de documentos que nos permitan hablar de una pequeña 'corte literaria' onubense formada en torno a don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor existen algunas informaciones sobre el quinto marqués de Gibraleón que nos hacen inclinarse a favor de esta sospecha⁸. En efecto, hacia 1606 un deudo del magnate sureño, el culto marqués de Ayamonte, y dos letrados de su entorno, don Gonzalo Guajardo y don Jusepe, frecuentaban la casa palacio del marqués de Gibraleón para formar allí una tertulia humanística. En dicho marco palaciego los tres personajes departían junto al citado aristócrata y su capellán, el erudito Cristóbal de Mesa, sobre distintos aspectos de las *litterae humaniores*, acerca de asuntos cultos que comprendían desde el solemne género de la Historia hasta la majestuosa poesía épica antigua⁹. Otro pariente cercano de los marqueses de Ayamonte y Gibraleón, don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno (1579-1636), XI conde de Niebla y VIII duque de Medina Sidonia solía compartir sus ocios (venatorios y humanísticos) con ellos. De hecho, al servicio de tan poderoso aristócrata trabajaba desde 1615 como capellán, rector del Colegio de San Ildefonso y limosnero ducal un poeta tan destacado como el antequerano Pedro Espinosa (1578-1650). El autor de la *Fábula del Genil* no estuvo aislado poéticamente en los dominios gaditanos y onubenses de este prócer, ya que el propio secretario del duque, José de Saravia el Trevijano (julio de 1594-21 de enero de 1641) también era escritor y a él se debe la celeberrima *Canción real a una mudanza*, que principia "Ufano, altivo, alegre, enamorado"¹⁰. No parece, pues, extraño que bajo la pluma de Cristóbal de Mesa, el retrato poético del V marqués de Gibraleón y VI duque de Béjar en sus dominios meridionales lo presente junto a sus deudos y vecinos, los Medina Sidonia y Ayamonte, entregado a la lectura, la pesca y la caza:

Vos, gran príncipe, libre de igual daño,
os recread en esta vuestra tierra

8 Sobre las relaciones del noble personaje con los literatos coetáneos, resulta de obligada lectura el volumen monográfico *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes* (ed. J. I. Díez Fernández), Valladolid, Fundación Instituto Castellano y Leones de la Lengua, 2005.

9 Mayor información sobre este cenáculo literario puede hallarse en "El ciclo a los marqueses de Ayamonte: *laus naturae* y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora", en Enrique R. Arroyo Berrones (ed.), *XII Jornadas de Historia de Ayamonte*, Huelva, Diputación de Huelva-Ayuntamiento de Ayamonte, 2008, pp. 105-132. Pueden verse también otros dos trabajos de J. Ponce: "Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo", *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146; "Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte", *Romanische Forschungen*, 122 (2010), pp. 183-219

10 El texto puede leerse en *Poesía de la Edad de Oro (Barroco)* (ed. J. M. Blecua), Madrid, Castalia, 1991, pp. 298-302. La información sobre el escritor puede ampliarse en José Manuel Blecua, "El autor de la canción *Ufano, alegre, altivo, enamorado*", *Revista de Filología Española*, XXVI, 1942, pp. 80-83 (recogido más tarde en *Sobre poesía de la Edad de Oro (ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 255-256). Más datos aporta F. González Ollé, "Biografía de José de Saravia, autor de la *Canción real a una mudanza*", *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1972, pp. 299-306. Con la generosidad que le caracteriza, me hacía notar la condición de "secretario en los papeles de la Guerra, tocantes a las cosas de Mar y Cámara" del duque de Medina Sidonia (al menos, entre el 3-IX-1628 y el 24-IV-1634) el cate-drático malagueño José Lara Garrido.

adonde es primavera todo el año;
lejos de tal tumulto y de tal guerra,
pues de los corredores de palacio
descubris río y mar y llano y sierra.
Y podéis ver del campo el largo espacio
que muestra alrededor ancho horizonte,
leyendo en algún libro o cartapacio,
o buscando la caza en vega o monte,
o yendo a visitar al de Medina
o al marqués erudito de Ayamonte.
Y en el campo o poblado o la marina
aliviar el cuidado del gobierno
desechando el enfado y la mohína¹¹.

Los tercetos del poeta de Zafra permiten entrever algo de aquellos lazos amistosos y conviviales existentes entre don Francisco de Guzmán y Zúñiga, don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor y don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, tres mecenas andaluces que patrocinaron la escritura de importantes ingenios. En suma, a la luz de este panorama lírico que emerge de las costas de la Andalucía occidental hacia 1610-1620 y que comprende a escritores ligados de alguna manera a la Casa de Guzmán y Zúñiga, como Cristóbal de Mesa, Luis de Góngora, Pedro Espinosa o José de Saravia quizá no resulte descabellado pensar que el escenario culto de Gibraleón u otros dominios onubenses pudieron servir a Antonio Cuadrado Maldonado para trazar su escritura.

Volviendo sobre el texto de una dedicatoria calcada sobre la del *Polifemo* gongorino, las estancias invitan al señor a postergar los entretenimientos del entorno natural onubense (“río y mar y llano y sierra” según el *dictum* de Mesa), desde la cetrería (“alcándara desierta”) a las piezas de caza menor (“candil de liebres”) sin olvidar el ejercicio de la pesca (“sedal”, “la margen espumosa”). Frente a tales ocios cinegéticos y piscatorios, Cuadrado Maldonado dispone –como su culto modelo- el *otium cum litteras* propio de un gran señor humanista, de ahí que solicite el honor de recorrer sus estrofas: “aquestas que os ofrezco estancias mías / honrad” (vv. 17-18). Más allá de la tópica que articula toda muestra de escritura epidíctica, si tratamos de leer entre líneas algunos rasgos de la dedicatoria, acaso pueda sospecharse la presencia sutil de cierto orgullo meridional: el aristócrata es retratado en tanto “sujeto altivo de luciente llama” que suscita el “general favor de Andalucía”. A este propósito no parece baladí la alusión del verso séptimo (“justo desdén de vuestra Béjar fría”), toda vez que don Alonso Diego pasaba la mayor parte de su tiempo en los dominios que poseía en la provincia de Huelva y parecía reacio a volver al frío retiro salmantino de

11 El texto íntegro de la *Epístola a don Alonso de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar* puede leerse en *El Patrón de España*, fols. 136 v.-140 r. Un magnífico comentario del poema ofrece Gaspar Garrote Bernal en “Palabras por patrocinio. Cristóbal de Mesa ante el duque de Béjar (*Rimas*, 1611)”, en J. I. Díez Fernández (ed.), *op. cit.*, pp. 131-171.

la casa-palacio de El Bosque, sita en Béjar¹². Al igual que Góngora evocara la estampa de Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno en la ciudad de Huelva o dorando de “luz” la villa de Niebla, Cuadrado Maldonado sitúa la evocación cinegética del jefe de la Casa de Zúñiga en Gibraltor.

El retiro del VI duque de Béjar y su esposa en tierras olontinas se inscribe, además, en otro contexto cultural nada baladí, ya que –según explicita la dedicatoria– parece responder a un “filósofo desdén de monarquías que aquel que lo cultiva en todo acierta” (vv. 21-22). Como es sabido, el tema del *menosprecio de corte y alabanza de aldea* presente en los elogios poéticos consagrados a personajes del tenor del marqués de Ayamonte, el duque de Medina Sidonia, su hijo el conde de Niebla y el propio marqués de Gibraltor (ramas afines de la poderosa Casa de Guzmán y Zúñiga) cobra perfiles algo sinuosos, ya que sabemos de la renuencia de estos grandes señores de la alta aristocracia andaluza a incorporarse al mundo áulico¹³. En efecto, a “la política de sacar a los *grandes* del terruño para desligarlos de sus vasallos, aficionándoles a subsistir con cargo al favor del trono [iniciada por Felipe II]” puede afirmarse que “cedieron los castellanos, pero no los andaluces”¹⁴.

En definitiva, ayunos aún de todo tipo de aportación documental, faltos de la rigurosa confirmación de archivo, quizá no sea descabellado sospechar cierto origen meridional para el mal conocido Antonio Cuadrado Maldonado, cuyos apellidos aparecen con relativa frecuencia ligados al entorno andaluz.

2. CON UN EPIILIO INÉDITO

Antes de acometer el examen de las principales características del epilio compuesto por Cuadrado y debido al innegable interés que presenta una fábula hasta hoy perdida, reproducimos el texto íntegro del relato secentista consagrado a los amores de *Céfalo y Pocris*:

Generosa deidad de los señores,
ínclito Alonso de gloriosa fama,
a quien en los afectos superiores

12 El noble tenía diversas residencias tanto en la Andalucía occidental (Aracena, Gibraltor, Sevilla) como en Castilla la Vieja (Béjar, Salamanca). Estima Anastasio Rojo Vega que la cuantiosa merma de las rentas económicas “explica[ría] por qué el joven duque, que contaba tan sólo veintitrés años al heredar el título, prefería la vida alejada de la corte y la paz de sus casas y palacios rurales” (“El duque de Béjar, Cervantes y Juan de Navas” en J. I. Díez Fernández ed., *op. cit.*, pp. 211-262 [la cita en p. 233]).

13 Ha rastreado ese complejo trasfondo ético en la obra más ambiciosa del genio cordobés un estudio capital de José Lara Garrido, “Un nuevo encuadre de las *Soledades*. Esbozo de relectura desde la *Económica renacentista*”, *Calíope*, 9, 2003, pp. 5-35.

14 Luisa Isabel Álvarez de Toledo, *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Invencible*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, tomo I, pág. 435.

Atis galán el sitio hesperio os llama, si joven coronado de favores, sujeto altivo de luciente llama, justo desdén de vuestra Béjar fría y general favor de Andalucía.	5
A vos me humillo, planta milagrosa de los ilustres condes de Plasencia, cuya memoria en láminas reposa; conoced mi verdad en larga ausencia, ora os lleve la margen espumosa, ora de bello rostro la presencia que ha de tener lugar en vuestra idea, esta lealtad que en vuestro amor se emplea.	10 15
Aquestas que os ofrezco estancias mías honrad, Señor, la alcándara desierta, aunque en Gibraleón noches y días candil de liebres y sedal divierta filósofo desdén de monarquías, que aquel que le cultiva en todo acierta, aunque tan gran Señor ni en sitio oscuro no se verá de emulación seguro.	20
Un prodigio ateniense Pocris era, sucesión de Ericteo celebrada, dulce como amantísima quimera de toda voluntad enamorada difícil posesión, altiva esfera sobre la blanca Cintia celebrada, tanto que puso en singular cuidado al nieto de la espuma regalado.	25 30
Similitud de Oritia parecida, como de un tronco mismo ramas bellas, objeto causador de nueva vida al héroe valeroso, padre de ellas, de amor solicitada y no herida se juzgó emulación de las estrellas, digna de robo cuando más segura aspiraba a deidad la hermosura ¹⁵ .	35 40
Dio a Céfalo gallardo en himeneo el recatado extremo de su casa, codicioso de nietos Ericteo cuando su fama del Olimpo pasa, digno juzgan al novio del trofeo, duque en Atenas, que a la invidia abrasa y a quien a sucesión el hado inclina proponiendo los partos de Lucina.	45
Gozoso el deudo y el amigo anciano, brillosos a las bodas acudieron	50

15 Quizá refuerce la hipótesis de un probable origen meridional del escritor el hecho de que la *h*- inicial de la voz “hermosura” exija una pronunciación aspirada, para cumplir el cómputo silábico requerido por el verso. Con todo, arroja no pocas dudas sobre dicho testimonio la escansión métrica del verso 225, donde el mismo vocablo no padece aspiración.

cuando las damas con ardid lozano
corte en la cuadra de la novia hicieron.
Viose el diamante en culto soberano
a quien las bordaduras se opusieron
y si estaba el acanto introducido
color leonado, próspero y valido. 55

Palestra de ejercicios diferentes
era la plaza del palacio altivo
en hermosos caballos y valientes
corriendo lanzas el bridón cautivo,
en un frigio dosel precios pendientes,
más espléndido el oro, que no esquivo,
gallardeando el pino diestra airosa
por la valla luciente y arenosa. 60

Selvas de plumas y de joyas bellas
sobre diversas frentes se miraban,
costosa allí la acción de poseellas,
que montes parecía que ostentaban,
si Atlantes no, de globos y de estrellas,
pira del grato peso que llevaban,
siendo -cuando cautivan y desvelan-
bridonas aves que corriendo vuelan. 65

Jóvenes brazos en la alegre plaza
compiten los aciertos de la flecha:
éste un ave pendiente desenlaza;
aquel mejor la tira y más derecha,
con muerte de prisión libra la caza,
crespa de rica pluma ovillo hecha,
que lazada romper y matar pudo
el afilado en Licia hierro agudo. 75

Junta de varias partes gente mucha
que alegre viene a la nombrada fiesta,
nervosa plebe que se dio a la lucha.
No tórtola que ama en la floresta,
más tierno arrullo de su esposo escucha
que la novia gentil, que adora honesta,
en quien llama de amor a arder comienza
el purpúreo clavel de su vergüenza. 80

Pocas veces los brazos dividían
con lazos ciertos, si dudosos antes,
en apartados sitios que elegían
dándose dulces besos los amantes.
Las palomas de Venus parecían
en la mayor blandura más diamantes,
cuando, oh reina de Chipre, al cielo subes
o bajas de él por densidad de nubes. 90

No de su Endimión gozó la Luna
como del duque la duquesa hermosa,
ni el Tonante adbitó mayor fortuna¹⁶

16 Corrijo el verbo, que figura en el códice como "adbitró". A mi modo de ver, Cuadrado introduce

cuando del cielo en lluvia codiciosa desamparó la etérea, sacra cuna, cayendo sobre Dánae, ninfa y diosa, el tesoro en que el dios logró esperanza, traición a Juno y a su ardor templanza.	100
De la corte se parte -aunque temprano- el duque, de quien luce la grandeza, amado del orgullo cortesano, de los montes le lleva la maleza, de las fieras con redes gran tirano, allí quiere de Pocris la belleza que (advirtiendo de celos) la pintura de los lejos se paga y los procura.	105 110
No le hacen soledad a Pocris bella las damas de la corte más amigas, que alegre sigue aquesta amante estrella. ¡Ay, no pensado Amor, a cuánto obligas! Que soledad no pueden conocella éstos a quien su fuerza les mitigas adonde hojosamente divertidos oyen del ruiñeñor los sostenidos.	115 120
Allí ven la mosqueta entre las vides, el árbol de Caonia haciendo sombra, yedras pendientes de árboles de Alcides, felpa de varias flores por alfombra, de celos forman amorosas lides las aves, de quien dueño Amor se nombra, lauros que con el mayo están galanes y de Venus los verdes arrayanes.	125
En las aguas se ven abeto y tejo, la haya y el ciprés de Cipariso, parto de presunciones, claro espejo y en círculos de arenas de oro liso por el sauce del sol entra el reflejo, de avellanos gozando un paraíso, reservados de rayos los laureles con los peinados pinos de Cibeles.	130 135
Poco o nada el crepúsculo se vía, pareciendo que el Sol que al mundo agrada en aposento de ébano dormía, cuando al duque despierta una alborada que fue -avisado del pasado día- de sus monteros seña acostumbrada. Y el dulce sueño y el amor sujeta de labrado marfil una corneta.	140
No deja, como el otro duque ingrato, la cama con industria fugitiva, aunque entonces se viste con recato	145

un raro latinismo (“*adbito-is-ere*”) con la acepción de ‘aproximarse, acercarse, ir hacia’. El sentido que arrojaría así el pasaje sería: ‘nunca se acercó tanto a la mayor fortuna Júpiter como cuando tomó amorosamente a Dánae y satisfizo furtivamente sus deseos’.

busca a Diana y deja a Pocris viva
de la muerte hermosísimo retrato,
ya el roble le cobija, ya la oliva
en un ardiente Céfito y melado,
lucido de un jaez plata y leonado. 150

Correspondiente el aderezo lleva,
freno de plata ajusta al bien peinado
y de madera de cerezo nueva 155
horquillas lleva con galán cuidado,
que en lo cerdoso quiere hacer la prueba
de su valiente brazo enamorado
y a toda caza en diligencia toda
el presagio mortífero acomoda. 160

Desde las cumbres del florido Himeto¹⁷,
que la dulce república sostiene,
escribiendo en el corcho el gran secreto,
el ave que de flores se mantiene
mirado el duque fue de amor perfeto, 165
cuando en armar los corzos se entretiene,
de todos sus monteros retirado
con Uliseo y Anteón cuidado.

La casa de la Aurora en esta cumbre
tiene una suntuosa galería, 170
no siendo al alto monte pesadumbre
por ser de nieve arquitectura fría.
Aquí del sol no ha entrado la vislumbre,
temiendo del jazmín la celosía,
que si en las Osas su deidad oculta, 175
la salida apolínea dificulta.

El techo es transparente y cristalino,
por donde ve del cielo las estrellas,
que van de su Zodíaco el camino
cuando despierta al son de las querellas 180
del triste ruiñeñor, amante fino,
y a la fragancia de las flores bellas,
superior a los búcaros sabeos
de quien forma sus catres nectareos.

Plantadas de esmeralda en varias piezas 185
nace la azul violeta y minutisa,
haciendo a los balcones sus bellezas
custodias de la Aurora y de su risa,
manifestando el cielo sus grandezas
en la azucena honesta y en camisa, 190
amaneciendo un raso azul cortado
en olorosos lirios transformado.

Rosas cortando aquí para su frente
estaba el Alba, de azahar vestida,

17 El enclave geográfico aparece mencionado en las dos versiones ovidianas del mito de Céfalo y Pocris como una cima cubierta de flores: "Est prope purpureos collis florentis Hymetti" (*Ars amatoria*, III, 687: 'Hay junto a las colinas purpúreas del florido Himeto...'); "Vertice de summo semper florentis Hymetti" (*Metamorfosis*, X, 702: 'Desde la más alta cumbre del siempre florido Himeto').

que en tafetán de púrpura luciente estuvo ella durmiendo, prevenida aquesta gala que admiró el Oriente, de sus perlas bordada y guarnecida, cuando miró lo airoso del montero un pájaro celeste en el sombrero.	195 200
Pareciole tan bien su gallardía que intenta dulcemente enamoralle y al cielo una carroza le pedía para bajar la diosa al verde valle, a lograr el intento que tenía entra en su tocador, adorna el talle y en este tiempo la carroza espera para que fuese corte la ribera.	205
La caja era de plata y los asientos historias amorosas esculpidas con cifras de ingeniosos pensamientos, las porteras del Céfito servidas que adquieren claridad libre de vientos, en el cristal las vistas suspendidas la clavazón gallarda semejante, tachonada de puntas de diamante.	210 215
Son de terso coral las cuatro ruedas, en tirantes de flor entretejida las nubes que coronan alamedas de caballos en forma más lucida. Entra en ella la diosa, las veredas discurre para el sitio de su herida y al ateniense que de veras ama con mano blanca le provoca y llama.	220
- "Diosa gentil, ¿qué manda tu hermosura?", le dijo el joven con acción postrada. - "Por ti he bajado, duque, a la verdura", le respondió con lengua enamorada, "pagueme de tu brío con blandura apenas de mi cama levantada, desde un alto balcón donde cogía el tributo que en flor me paga el día.	225 230
Que me quieras te ruego, aunque rogada fuera, sin duda, duque, más querida. A mí se humilla la región helada, del reino de la escarcha soy servida y de todas las aves festejada, triumfo de aljófar que verás vertida y soy señora en singular altura de los confines de la noche obscura.	235 240
Para tu inclinación, joven querido, es bien que rey de aqueste reino seas, que no serás del Sol nunca ofendido, pues en los campos tu cuidado empleas, tendrás siempre salud y así te pido que en mi propio remedio el tuyo veas".	245

Y esto, estampando el blanco pie en la malva,
dijo con labios de clavel el Alba.

“Alterar mi firmeza peregrina
fuera trofeo, aliento de las flores, 250
mas a desdén injusto no se inclina.
Primero el mayo no tendrá colores,
ni claridad la estrella ultramarina,
que olvide de mi Pocris los amores,
discurso grato y crédito amoroso 255
en quien espero un sucesor glorioso”.

Aquesto el ateniense enamorado
a la deidad opuesto respondía,
asegurando ser altivo estado 260
aquel que con su amada poseía,
respuesta con que al círculo rosado
nieve de disfavor bañado había,
encendiendo el rubí dulces centellas
y émulo el bello enojo a las estrellas.

-“¿Quiere, grosero, tu hermosura humana, 265
falso, despreciar a la divina?,
¡Ya acuérdate, cruel, de esta mañana!”,
dijo la diosa. Y a su mal se inclina,
que dispuesta en la mente soberana
está del triste amante la ruína 270
y vuelta a la carroza que ilustraba
con lo de por venir amenazaba.

Despareciöse y una voz oía
el duque, que le causaba grave pena:
‘Ya tengo mi venganza en profecía, 275
tan claro -dijo- que la selva amena’.
De su gente buscó la compañía
y aunque con poca caza luego ordena
-el discursivo impulso no venciendo-
buscar a Pocris que dejó durmiendo. 280

En este tiempo aquella firme amante
quejosa estaba con razón del sueño,
causa que fue de no hallar delante
aquel a quien el alma dio en empeño
y aunque sabía que siguió lo errante, 285
teme sobresalto no pequeño,
que su temor le pinta en la memoria
del bello Adonis la llorosa historia.

-“Amado mío, a la fiereza dado,
que mi lazo rompáis de esta manera 290
para que a manos de un cruel cuidado
quien tanto os ama desdichada muera,
de un oso vencimiento ensangrentado
mi temeroso pecho os considera,
que la parte peor en lo dudoso 295
juzga el sentido que se ve amoroso.

Del homicida sin razón valiente os temo ruína, amante inadvertido. ¡Detén, fiera cruel, el fiero diente! ¡Libradle, cielos, que se ve rendido! ¡Qué tanto mal la pena represente en el teatro triste del sentido! Sea enredo cruel de la memoria y no se extienda a verdadera historia”.	300
Tan sola de una ropa cobijada, suelto el cabello, la llorosa amante, sobre camisa de Cambray labrada de matices con oro rutilante, estaba de su culto descuidada aquella Citerea en el semblante, de su heroico palacio a los umbrales penas feriendo a perlas desiguales.	305 310
Hallola de esta suerte su montero y del fuerte caballo se derriba para que a quien el alma dio primero con favores de abrazos le reciba. La acción conoce que es de amor entero y nuevo rendimiento le cautiva, si la causa del llanto ha conocido viendo el iris después de haber llovido.	315 320
Disimular procura su cuidado, callando la amenaza de la diosa y de la caza con razón llevado por ser en soledad ilustre cosa, oyole decir ‘aura’, fatigado de discurrir la sierra y parte hojosa un criado de Pocris, conducido de aquel celoso pecho inadvertido.	325
Sentado orillas de una clara fuente el aura invoca: “¡Viento regalado, lisonja de la cándida corriente, oh cómo estoy, oh aura, enamorado del regalo que me haces cuando ardiente subo a la sierra, discurriendo el prado!”. Y entendiendo ser Aura ninfa y diosa, dijo a Pocris la espía codiciosa:	330 335
-“Bien empleas, oh Pocris, tus amores. Aura prefiere, en soledad divina, tus merecidos lauros y favores, más a su amor que a tu deidad se inclina. Ve al campo, le verás que entre las flores sólo agradar su aliento determina”. Ya la celosa Pocris reducida ¹⁸ parte a su muerte con inquieta vida.	340

18 Cabe intuir aquí la presencia de un latinismo de acepción ya empleado por Góngora en la estancia IX del *Polifemo* (“al que con paso lento / los bueyes a su albergue *reducía*”). Aquí puede revestir el sentido clásico de ‘forzar’ o ‘reducir’ a alguien a ‘tomar determinada conducta’.

- El duque, que en las ramas ha sentido
bulto y rumor, pensando que era fiera
tiró el lustroso dardo inadvertido,
porque el lance fatal no se perdiera.
Llegó a la herida y vio su pecho herido,
su alma agonizando, de manera
que si el golpe dio a Pocris, él se muere
y Pocris en su muerte vida adquiere. 345
- A pálido trofeo reducido
aquel milagro de belleza raro,
se va privando aprisa del sentido,
agora jaspe y antes mármol paro. 355
La bella amante al caso sucedido
mostró valor finísimo y preclaro
y muriendo cual cisne entre las juncias
con labios de violeta esto pronuncia: 360
- “La vida me ha costado, esposo mío,
esta experiencia, ¡nunca yo la hiciera!,
para que avecindando con el río
tú me tuvieses por silvestre fiera.
Lo que ha sido me advierte el desvarío
de haber venido aquí de esta manera. 365
Pues la vida me cuesta, esposo amado,
escucha antes que muera mi cuidado.
- No duerma en nuestro lecho, por tu vida,
Aura, ya que la quieras y la adoras. 370
Coloca mi progenie esclarecida
concediendo estos últimos favores”.
-“Ay, Pocris de mi alma, inadvertida,
no es Aura ninfa, no, algunos pastores
te habrán dicho que busco cada día
de Aura la süave compañía. 375
- Es un viento feliz de la mañana
que tiene aqueste nombre, Pocris bella,
tu amado no te ofende ni profana”,
dijo abrazando la eclipsada estrella 380
quien aborrece el culto de Diana
y procurando más satisfacella
dice: - “Mi bien, si te he ofendido, el cielo
tu nieve imite en convertirme en yelo” .
- Las lágrimas turbadas del amante, 385
del doloroso límite que mira,
turbada la paciencia y el semblante,
mover quiere a los dioses a más ira:
- “Sacra deidad, ¿qué es esto, oh gran Tonante?”.
Mas ya de la querella se retira, 390
que contra poderosos no hay razones,
espadas, ni valientes corazones¹⁹.

19 Desde el punto de vista ecdótico, he considerado oportuno introducir dos leves enmiendas al texto; de modo que rectifico un par de posibles errores -debidos al copista- sustituyendo las voces separadas “Y a” por el adverbio correcto “ya” (verso 343) y la *lectio difficilior* de la rara forma culta “cipre” por el sustantivo genérico “cisne” (verso 359).

Si hacemos caso omiso de las tres estancias que integran la *Dedicatoria al duque de Béjar*, puede apreciarse cómo el relato mítico se extiende a través de cuarenta y seis octavas reales, donde se combina la diégesis plana con la inserción de *sermocinaciones* o microdiscursos en estilo directo pronunciados por los personajes. Tal como se estudiará posteriormente, el autor barroco debía tener muy presente la versión ovidiana de las *Metamorfosis* (VII, 672-865), aunque acaso pudo combinarla con algunos ecos difusos de la variación elegíaca que practicó el sulmonense mediante un prolijo *exemplum* mítico inserto en el *Ars amatoria* (III, 685-746)²⁰. La arquitectura textual del poema podría articularse así en torno a cinco grandes secciones:

- I Dedicatoria (estrofas 1-3)
- II Presentación de los protagonistas
Esponsales y correspondencia en el amor (estrofas 4-13)
- III Pasión cinegética de Céfalo (estrofas 14-20)
- IV Enamoramiento de Eos, rechazo de Céfalo, maldición de la diosa (estrofas 21-35)
- V Presagios y celos de Procris, cacería fatal, muerte de la princesa (estrofas 36-49)

Dejando de lado el exordio epidíctico que conforman las tres octavas dedicatorias, podría acaso individuarse en esa misma estructura una tripartición subyacente, al modo clásico de un relato que se ofrece mediante la concatenación formada por el *planteamiento* (estancias 4-20), el *nudo* (estancias 21-35), y el *desenlace* (estancias 36-49)²¹. Al individuar los modos de enunciación del discurso, resulta obligatorio apreciar cómo los *parlamentos* de los personajes constituyen nada menos que la cuarta parte del poema (noventa y tres endecasílabos, de un total de trescientos sesenta y ocho). Se podría mantener que la presentación de las *sermocinaciones* se distribuye en torno a cuatro escenas principales (el encuentro de la diosa Aurora con Céfalo, los presagios ominosos de Procris, el descanso de Céfalo durante la partida de caza, la sangrienta despedida de los esposos) y de manera esquemática viene a ser la siguiente:

- 1. *Encuentro de Aurora y Céfalo*
 - I- Salutación de Céfalo (v. 225)
 - II- Declaración amorosa de la Aurora (vv. 227-246)
 - III- Rechazo del héroe (vv. 249-256)
 - IV- Cólera de Eos, maldición de la diosa (vv. 265-267)
 - V- Reflexión en voz alta de Céfalo (vv. 275-276)
- 2. *Presagios ominosos de Procris*
 - I- Monólogo patético de la heroína (vv. 289-304)
- 3. *Descanso de Céfalo durante la montería*
 - I- Invocación a Aura (vv. 325 y 330-334)

20 Para una confrontación de las dos versiones ovidianas, véase el clásico trabajo de Antonio Ruiz de Elvira, "Céfalo y Procris: elegía y épica", *Cuadernos de Filología Clásica*, 2 (1971), pp. 97-123.

21 Para una primera comparación con las otras versiones hispánicas de dicha historia, puede verse Jesús Ponce Cárdenas, "Céfalo y Procris: siete variaciones para un relato mítico", en AA. VV., *Calderón en Europa*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 149-166. Junto a las versiones poéticas ya mencionadas, allí se examinan también brevemente las dos adaptaciones dramáticas de Calderón.

II- Delación del criado de Procris (vv. 337-342)

4. Despedida trágica de los amantes

I- Últimas voluntades de Procris, revelación del equívoco (vv. 361-372)

II- Céfalo tranquiliza a la moribunda, sacándola de su error (vv. 373-379 y 383-384)

III- Desesperación del héroe y entrecortada imprecación contra Júpiter (v. 389)

De un cuadro como el precedente se puede inferir con escaso margen de error que el recurso constante a la *sermocinatio* por parte de Antonio Cuadrado Maldonado no obedece únicamente a la necesidad de hacer variada la narración rehuyendo la presentación de una mera diégesis plana, sino que parece evidente que, mediante la inserción de cuantiosos diálogos y monólogos en el epilio, el narrador trata de ensayar distintas modalidades de *pathos* (amor, cólera, temor, intranquilidad, desesperación, rabia...), destinados a configurar la atmósfera trágica de un amor abocado a la muerte. Por otra parte, conviene señalar como gran variación incorporada a los modos de enunciación del discurso que –frente al modelo ovidiano– la historia no se presenta ya como un relato en primera persona, toda vez que en el séptimo libro de las *Metamorfosis* “Cephalus himself is the internal narrator, relating events that had taken place many years previously”²². En ese sentido, la narración del *Ars amatoria* (III, 685-746) presentaría una leve concomitancia con la opción diegética preferida por el escritor barroco, ya que en ella Ovidio insertaba algunos cortes efectistas, donde el relato se ve cortado por el narrador externo y éste “prorrumpe en apasionados apóstrofes líricos a Céfalo e incluso en un doloroso *ay* personal que precede al de la propia Procris”²³. También el epilio barroco va a hacer gala de ese tipo de recurso, que incrementa el patetismo de la sucesión narrativa y la tiñe de colores ominosos, como sucede en la invocación a Cupido (v. 116): “¡Ay, no pensado Amor, a cuánto obligas!”.

Sobre la apertura del epilio hacia otros tipos de géneros desde sus antecedentes latinos baste pensar en el *carmen LXIV* de Catulo, toda vez que

gli accenti preponderante nel carme sono quelli tragici: il lungo monologo di Arianna, sia nelle espressioni di disperazione sia in quelle di ira e maledizione verso l'amante fedifrago, dà voce a un personaggio essenzialmente tragico, il quale con i suoi movimenti frenetici e il suo aspetto scomposto non trascura manifestazioni che possono considerarsi prettamente drammatiche o addirittura sceniche²⁴.

22 R. J. Tarrant, “The silence of Cephalus: text and narrative technique in Ovid, *Metamorphoses*, VII, 685 ff.”, *Transactions of the American Philological Association*, 125 (1995), pp. 99-111 (la cita en p. 100).

23 A. Ruiz de Elvira, *art. cit.*, p. 104.

24 Remito al magnífico capítulo que consagra Alessandro Perutelli a “L’epillio” en su ensayo sobre *La poesia epica latina dalle origini all’età dei Flavi*, Roma, Carocci, 2006, pp. 49-82 (la cita en p. 61). Del mismo autor resulta asimismo obligada la lectura de *La narrazione commentata. Studi sull’epilio latino*, Pisa, Giardini, 1979. No deja de ser curioso que en el epilio de Cuadrado Maldonado aparezca de manera subrepticia el desdichado amor entre la princesa cretense y el traicionero Teseo, que abandonó a Ariadna en Naxos: “No deja como el otro duque ingrato / la cama con industria fugitiva” (vv. 145-146).

En efecto, numerosos autores españoles recibieron durante el siglo XVII la herencia híbrida del epilio latino e insistieron precisamente en ese *dinamismo* dramático de voces alteradas que irrumpen en la narración para dotarla de alta temperatura afectiva.

2.1 Cauces de la tradición ovidiana

Con objeto de calibrar cuáles son las tácticas más frecuentes de la *reescritura* en Cuadrado Maldonado conviene disponer ante nuestros ojos –a modo de contraste o telón de fondo– una representación de la nutrida serie de traducciones italianas y castellanas de Ovidio, desde la muy prosaica de Giovanni di Bonsignore da Castello a las poéticas de Andrea dell’Anguillara, Lodovico Dolce, sin olvidar la tríada de traductores españoles que conforman Jorge de Bustamante, Antonio Pérez Sigler, Pedro Sánchez de Viana. Para comenzar el cotejo hemos seleccionado la cima patética del relato ovidiano, esto es, el ruego que la heroína moribunda dirige a su marido:

- “Per nostri foedera lecti
perque deos supplex oro superosque meosque,
per siquid meruid de te bene perque manentem
nunc quoque, cum pereo, causam mihi mortis, amorem,
ne thalamis Auram patiare innubere nostris”²⁵.

En primer lugar, la versión en prosa de Bonsignore supone un ejercicio de variación con respecto al original latino, ya que altera el orden en la presentación de elementos de la *catena* patética:

- “Vedi ch’io merito questo. Ma per l’amore ch’io ti porto e portai e per l’amore che l’hai avuto a me, e per lo matrimonio che è stato fra te e me, e per tutti li dei, che tu non toglie questa Aura per moglie”²⁶.

Por su parte, la súplica de la protagonista celosa aparecerá amplificada algo después en las versiones poéticas italianas, ya de manera más dilatada en las octavas de Anguillara, ya de forma algo sintética en la estancia de Ludovico Dolce:

- “Poi che lasciar volla terrena scorza
quell’alma che negli occhi ancor mi luce,
come passata à l’altra vita io sono,
contenta l’ombra mia di questo dono.

- “Poi che da me dee morte dipartirmi,
signor, se per amarvi ho meritato,
se sol per voi soleva felice girmi
senza aver mai l’honor vostro macchiato,
vi prego di tal gratia mi degniate

25 *Les Métamorphoses* (ed. G. Lafaye), Paris, Les Belles Lettres, 1995, vol. II, p. 58. Reproduzco la moderna traducción en prosa de C. Álvarez y R. M. Iglesias: “Por las alianzas de nuestro lecho y por los dioses del cielo y los míos, por si en algo he sido un bien para ti y por el amor, motivo para mí de muerte, que incluso ahora cuando muero permanece, te ruego suplicante que no permitas que [Aura] sea tu esposa en nuestro tálamo” (*Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 462).

26 La traducción en prosa se debe a Giovanni di Bonsignore da Castello: Publio Ovidio, *Metamorphoseos vulgare, novamente stampato, diligentemente correcto et historiato*, Venetia, per Georgio de Rusconi, 1517, fol. 52 v. (ejemplar B.N.M. R-22.289).

Se'l dolce più d'ogni altro almo e beato
che'l soave Himeneo si porta seco
al desir tuo fu mai giocondo e grato
mentre il nodo d'amor t'avinse meco,
s'altro mai fei ch'al tuo felice stato
gioia aggiungesse mentre io vissi teco,
non soffrir che già mai nel nostro letto
l'Aura s'unisca al tuo carnal diletto"²⁷.

Al desplazarnos desde el ámbito de la *Hesperia Magna* hasta los autores de la *Hesperia Ultima*, cabe apuntar que la primera traducción castellana en prosa quinientista resulta algo desmañada:

- "Sabe, marido y señor mío, que no me pesa tanto de morir cuanto de pensar la causa porque muero, que es de ser dejada de ti por otra mujer. Por tanto te ruego por todos los dioses y por el amor que tú conmigo tienes y por la lealtad que me prometiste, que después que yo fuere muerta no recibas en tu compañía por mujer aquella Aura que mucho amas"²⁹.

Por otro lado, Antonio Pérez Sigler hizo depender fuertemente su versión de las estancias heroicas de Anguillara, cuyas amplificaciones calca a menudo punto por punto:

- "Por la fe y común lecho de Himeneo,
por los dioses y mi contraria suerte,
por el gusto y placer, si a tu deseo
algunas veces supe complacerte,
por el amor, por quien agora me veo
gustar, Céfalo mío, amarga muerte,
te ruego no se junte en nuestro lecho
la Aura contigo, ya que el daño es hecho"³⁰.

Siguiendo la estela de las importantes mediaciones itálicas, también la versión de Sánchez de Viana parece translucir lejanamente algún eco de Anguillara (el "nodo d'amor" podría postularse como origen del giro "nudo ciego"):

- "Yo te ruego
por los sagrados dioses y la fuerza
de nuestra cama, lazo y nudo ciego,
el cual no tengas miedo se destuerza
ni aun en el punto donde agora llevo,
si algún placer te hice, hazme tú éste,
que el Aura en nuestra cama no se acueste"³¹.

27 *Le trasformationi di M. Lodovico Dolce tratte da Ouidio*, Venetia, Appresso Domenico Farri, 1570, fol. 82 v (se localiza en el "canto sestodecimo"). Manejo el ejemplar B.N.M. R-29.010.

28 *Le metamorfosi di Ouidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1563, fol. 128 r. (ejemplar B.N.M. R-17.928).

29 *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filósofo Ouidio, noble caballero patricio romano, traducido de latín en romance*, Zaragoza, 1546 (nuevamente corregido y añadido en esta segunda impresión), fol. 104 v. (leo del ejemplar B.N.M. R-6630).

30 *Los quinze libros de los Metamorphoseos del excelente poeta latino Ouidio. Traducidos en verso suelto y octava rima por Antonio Pérez, con sus alegorías al fin de cada libro*, Salamanca, en casa de Juan Perier, 1580, fol. 169 r. (ejemplar B.N.M. R-13.990).

31 *Metamorfosis* (ed. J. Alcina), Barcelona, Planeta, 1990, pp. 288-289.

Frente a las adaptaciones (algo monocordes) debidas a los humanistas del Quinientos, los intentos barrocos de adaptar el relato trágico a la dicción cultista revisten acaso mayor interés y originalidad. Baste como prueba el testimonio de Jerónimo de Porras, que –ajustándose al marco de la octava- plantea de la siguiente forma la emotiva *sermocinación* de Procris:

-“Yo muero, esposo, y solamente ahora
te ruego por mi amor, de estas mortales
lágrimas ocasión, que el alma llora,
que no enciendas segundas teas nupciales
con el Aura que adoras y te adora.
Bástele haber triunfado de mis males
haciendo que con celos viva y muera,
fiera en poblado y en el monte fiera”³².

Contrastando grandemente con la parquedad expresiva de los traductores que le precedieron, en los endecasílabos del antequerano fulge todo un arsenal expresivo de impreciso aroma gongorino, desde el marcado uso del hipérbaton (el orden lógico de elementos “mi amor, ocasión de estas lágrimas mortales que llora el alma” aparece alterado como “mi amor, de estas mortales lágrimas ocasión, que el alma llora”) al de la perífrasis alusiva, inspirada aquí por el rito nupcial latino (el contenido ‘no desposes a Aura’ se formaliza como “no *enciendas segundas teas nupciales* con el Aura”), sin olvidar el simétrico broche de oro que cierra la estancia con una epanadiplosis en disposición quiástica (“*fiera* en poblado – y – en el monte *fiera*”).

Tras haber desplegado este pequeño abanico de reescrituras ovidianas, conviene ahora contrastar tales opciones con la versión amplificativa que llevara a cabo Antonio Cuadrado Maldonado (vv. 361-372):

- “La vida me ha costado, esposo mío,
esta experiencia, ¡nunca yo la hiciera!,
para que avecindando con el río
tú me tuvieses por silvestre fiera.
Lo que ha sido me advierte el desvarío
de haber venido aquí de esta manera.
Pues la vida me cuesta, esposo amado,
escucha, antes que muera, mi cuidado.

No duerma en nuestro lecho, por tu vida,
Aura, ya que la quieres y la adoras.
Coloca a mi progenie esclarecida
concediendo estos últimos favores”.

Al confrontar los versos de Cuadrado con los hexámetros de Ovidio, en algún punto podría afirmarse que el poeta barroco resulta fiel al texto latino, como en la versión (algo diluida) de la promesa que Procris quiere arrancar a su esposo: “*ne*

32 *Rimas varias*, Antequera, Juan Bautista Moreira, 1639, fol. 11 v.

thalamis Auram patiare innubere nostris" > "no duerma en nuestro lecho Aura". Por supuesto, el contenido lascivo de la expresión ovidiana se ve aquí atenuado por un eufemismo tan trillado como "dormir". Por el contrario, algo inédita en la cadena de reescrituras del pasaje resulta la *exclamatio* retórica que al inicio del pasaje abre con énfasis desiderativo el parlamento de la heroína ("¡Nunca yo lo hiciera!"). Quizá deba señalarse igualmente que no demasiado ágil se antoja la reiteración de otros giros, dispuestos en marcado paralelismo: "La vida me ha costado, esposo mío" / "Pues la vida me cuesta, esposo amado". Asimismo, desde el punto de vista léxico -según resulta habitual en el Siglo de Oro-, se verifica en el pasaje la inserción de un doblete sinonímico ("la *quieres* y la *adoras*"), lo que permite a Cuadrado dotar de un balanceo rítmico al cierre del verso. Cabe subrayar, finalmente, que la distancia que el poeta secentista asume con respecto al modelo ovidiano no se sustenta (tal como sucedía en Jerónimo de Porras) en la intensificación propia de una *elocutio* culta, sino en la incorporación de pequeños motivos ajenos al modelo (como la extraña *coda* referida a la estirpe de los esposos, ya que en el relato barroco la protagonista parece estar embarazada, según refiere Céfalo a la Aurora cuando la rechaza: "discurso grato y crédito amoroso / en quien espero un sucesor glorioso").

Dado que no podemos dilatar en exceso el cotejo del *epilio* secentista con su fuente clásica, nos limitaremos ahora a examinar algunos otros detalles que hacen sospechar que el poeta tenía siempre bajo la vista el texto ovidiano, ya que determinados pormenores resultan demasiado próximos al dechado como para tener otro origen. A este propósito cabe recordar ahora la ponderación de la radiante belleza de Procris, que según dicta el de Sulmona llegaba a superar a la de su hermana Oritía (la princesa robada por Bóreas) y por ello la hacía una presa más susceptible de ser raptada que ésta (vv. 694-698):

*Procris erat, si forte magis peruenit ad aures
Orithya tuas, raptae soror Orithyae;
si faciem moresque uelis conferre duarum,
dignior ipsa rapi; pater hanc mihi iunxit Erechtheus,
hanc mihi iunxit amor; felix dicebar eramque*³³.

A continuación transcribo nuevamente las principales adaptaciones hispano-italianas del fragmento :

Dei sape ch'io hebbe una donna chiamata Procris, la quale fu figliola de Eritheo e sorella de Orithia, la quale fu rapita da Boreas. E in verità io credo che per bellezza costei dovia esser

33 *Les Métamorphoses* (ed. G. Lafaye), Paris, Les Belles Lettres, 1995, vol. II, p. 52. Doy seguidamente la versión en prosa de C. Álvarez y R. M. Iglesias: "Procris era, si por casualidad más bien ha llegado a tus oídos Oritía, hermana de la raptada Oritía; si quieres comparar la figura y el carácter de las dos, más digna era ella de ser raptada" (*Metamorfosis*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 46).

rapita più presto che Orithia, e lei mi pareva esser bene aventurato e così era ella di me, sì come li dii haviano ordinato³⁴.

Procri ella fu sorella d'Orithia
che penso nominare abbiate udita,
se di lor la beltà, la leggiadria,
et ogni altra sua parte è conferita,
era forse più degno esser costei
rapita da colui che rapì lei.
Con nodo marital da me bramato
questa congiunse meco il padre altero,
ma con nodo più stretto e via più grato
congiunse casto amor puro e sincero.
Per costei mi sentia chiamar beato
dalle più genti ed era tale in vero³⁶.

Non so se mai l'orecchie ti percosse
di Procri il nome, figlia d'Eriteo,
sorella di colei che Borea mosse
a rapirla per forza al lito acheo.
Costei, qual la cagion di ciò si fosse,
Amore e' l padre suo mia moglie feo.
E in vero, a par della bella Orithia
più degna esser rapita era la mia³⁵.

Procris, hermana de Orcia, aquella que de Bóreas fue robada, fue mi mujer, si en algún tiempo tú la has oído nombrar. Su padre, Ericteo, me la dio por mujer por el gran amor que yo tenía con ella, por ser muy hermosa. Y sabe que yo me tenía por muy bienaventurado viéndome con tal mujer³⁷.

Frente a la relativa torpeza de las traducciones en prosa, los endecasílabos italianos vierten con brío el pasaje de las *Metamorfosis*, entretejiendo sobre su bastidor algunos elementos nuevos.

Como se evidenciara ya en el pasaje previamente analizado, de nuevo los versos que a continuación se reproducen van a poner de manifiesto que Antonio Pérez Sigler seguía con más atención la traducción en octavas de Giovanni Andrea dell'Anguillara que el propio texto latino de Ovidio:

No sé si a tu noticia habrá llegado
Procris, la bella hija de Erichtheo,
hermana de Orythia, a quien airado
Bóreas robó por fuerza al reino aqueo;
su padre por mujer me la había dado,
o que fuese el Amor más cierto creo:
y en competencia puesta de Orythía
más digna de robarla era la mía.
Llamábanme dichoso y cierto lo era³⁸.

34 Reproduzco nuevamente la traducción en prosa de Giovanni di Bonsignore da Castello: Publio Ovidio, *Metamorphoseos vulgare, novamente stampato, diligentemente correcto et historiato*, Venetia, per Georgio de Rusconi, 1517, fol. 51 r.-v.

35 *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1563, fol. 124 r.

36 *Le trasformationi di M. Lodovico Dolce tratte da Ovidio*, Venetia, Appresso Domenico Farri, 1570, fol. 81 r.

37 *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filósofo Ovidio, noble caballero patricio romano, traducido de latín en romance*, Zaragoza, 1546 (nuevamente corregido y añadido en esta segunda impresión), fol. 101 r.

38 *Los quince libros de los Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta latino Ovidio. Traducidos en verso suelto y octava rima por Antonio Pérez, con sus alegorías al fin de cada libro*, Salamanca, en casa de Juan Perier,

Desde la propia andadura sintáctica de la estancia (“*Non so se*” > “No sé si”) hasta la elección de palabras-rima idénticas (“*Eritteo-acheo*”, “*Orithia-mia*” > “*Erichtheo-aqueo*” “*Orythía-mía*”), sin olvidar la pincelada amplificativa con que se especifica el nombre del divino raptor (“*raptae ... Orythiae*” > “*Borea mosse a rapirla per forza*” > “*Bóreas robó por fuerza*”), los versos de Pérez Sigler puntualmente se configuran como un calco de la versión itálica³⁹.

Si nos remitimos a las octavas de Jerónimo de Porras, los cambios en los modos de enunciación de la fábula ocasionan la omisión del pasaje que aquí se estudia, ya que sólo parece conservarse del mismo la marca de filiación (estancia VIII):

Unió su voluntad dulce Himeneo
a la de Procris, nueva Citerea,
que por bella y por hija de Eriteo
la perla le llamaban eritea,
congelada en la concha que sabeo
humo fragante en Chipre lisonjea
y aun a pesar de su beldad divina,
por sola en Grecia fue la peregrina⁴⁰.

La eliminación de toda referencia al rapto de Oritía a manos de Bóreas por parte del antequerano se va a ver, en cambio, contrapesada por la inserción de una prolija *descriptio puellae* de signo petrarquista (que se extiende a través de las octavas IX-XIV). Esta opción innovadora de Jerónimo de Porras que ahora señalamos contrasta sutilmente con la apuesta de fidelidad emprendida por Cuadrado Maldonado, que en la estancia V de su epilio dice así:

Similitud de Oritia parecida
como de un tronco mismo ramas bellas,
objeto causador de nueva vida
al héroe valeroso padre de ellas,
de Amor solicitada y no herida
se juzgó emulación de las estrellas,
digna de robo cuando más segura
aspiraba a deidad la hermosura.

Dio a Céfalo gallardo en himeneo
el recatado extremo de su casa,
codicioso de nietos, Eriteo.

1580, fol. 165 r.

39 En dos importantes trabajos, Álvaro Alonso ha estudiado la huella de las traducciones italianas de Ovidio en la poesía áurea: “Pérez Sigler, traductor de las *Metamorfosis*”, en I. Colón y J. Ponce (eds.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 166-175 y “La metamorfosis del cíclope”, en G. Cabello y J. Campos (coords.), *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y Modernidad*, Málaga, Universidad de Málaga-Universidad de Almería, 2002, pp. 273-282. El investigador complutense sostiene en el primer estudio citado que “cuando Pérez Sigler recurre al mismo metro que su modelo (es decir, la octava), la dependencia se hace mucho más intensa [...]. En el libro VII, la *Fábula de Céfalo y Procris* presenta también cuatro o cinco estrofas prácticamente idénticas” (pp. 172-173).

40 *Rimas varias*, fol. 2 v.

Para Cuadrado, el elemento de contraste entre ambas hermanas resulta ineludible, de ahí que decida mantenerlo en su poema. Ahora bien, frente a las anteriores versiones quinientistas, bastante próximas al texto original, éste se permite innovar aquí de distintas formas: insertando un símil cristalizado para referirse a los lazos familiares que unían a ambas jóvenes (“parecida *como de un tronco mismo ramas bellas*”); incorporando una fórmula adversativo-aditiva de inequívoco sabor gongorino (*A y no B: “solicitada y no herida*”); recurriendo a alguna *iunctura* culta (“*emulación de las estrellas*”). Por supuesto, no puede hablarse de un mero calco del modelo latino, ya que desde un primer momento se evidencian otros derroteros expresivos, como la omisión del nombre del soberano, que se hace posible gracias a un giro perifrástico (“*el héroe valeroso, padre de ellas*”) y además hace *pendant* con la perífrasis alusiva al comportamiento de la doncella pudorosa antes del matrimonio (“*el recatado extremo de su casa*”). Por otro lado, y acaso motivada por la *metri necessitas* (la rima consonante en *-eo*, ya vista en Pérez Sigler y Anguillara), al cierre del pasaje toma cuerpo la designación directa del monarca (Ericteo), que se conjuga con una metonimia mitológica del todo ajena al dechado latino (“*dio en himeneo*” ‘dio en matrimonio’).

Más allá de las espejantes relaciones del epilío secentista con el poema épico del sulmonense, conviene ahora recordar que desde el punto de vista temático, la caza ocupa un lugar principal en el desdichado relato de los amores de Céfaló y Procris, toda vez que se configura como desencadenante del involuntario asesinato de la heroína. La oposición entre las delicias amorosas del mundo conyugal y la pasión cinegética que separa con los fríos del alba al cazador de su esposa había tenido desarrollos notables en la lírica romana de época augústea⁴¹ y, de hecho, merced al discurso metamórfico de Ovidio alcanzaba una de sus más altas cimas:

Un des aspects que prend l'éloignement de l'espace amoureux présente un caractère répétitif et apparemment anodin, dans la mesure où il est lié à la chasse, activité qui suppose la récurrence. Or cette forme de séparation temporaire des amants aboutit souvent à la mort de l'un d'entre eux. Le motif de la *uenatio* joue manifestement le rôle attribué au fortuit et à l'accidentel dans les autres histoires de couples brutalement désunis [...]. Le récit le plus éclairant sur les effets d'un tel passe-temps est celui qui a pour protagonistes Céphale et Procris⁴².

Al margen de los sentidos últimos de la oposición *amor/montería*, rastreable en historias trágicas afines como la de Adonis y Venus o la de Céfaló y Procris, cabe

41 Baste como claro ejemplo el famoso fragmento de la composición que abre el libro I de los *Carmina* horacianos (vv. 25-28): “*Manet sub love frígido / venator tenerae coniugis immemor, / seu visa est catulis cervo fidelibus, / seu rupit teretes Marsus aper plagas*” (‘Soporta el cazador los fríos de Jove y la leal jauría que avistó una cierva o el jabalí marso, rompedor de redes, logran que éste olvide a su tierna esposa’). Manejo la edición de M. Fernández Galiano y V. Cristóbal: Horacio, *Odas y epodos*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 86-87.

42 Jacqueline Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, pp. 208-209.

preguntarse asimismo cuál pudo ser la razón de la inclinación de los poetas barrocos españoles a insertar suntuosas escenas venatorias en sus relatos míticos. Quizá sea lícito sospechar que en ese singular gusto pudieron influir dos concausas: el sólido magisterio gongorino (con ecos difusos de la estancia IX del *Polifemo*, combinados con la *dedicatoria* cinegética de las *Soledades* al duque de Béjar o el majestuoso pasaje de cetrería de la *Soledad segunda*) y los propios gustos venatorios de unos mecenas deseosos de leer en las fábulas míticas a ellos dirigidas ciertos episodios vinculados a su afición favorita⁴³.

2.2 Técnicas de la *amplificatio*: catálogo, topografía, écfrasis

La importancia de los fragmentos de tipo descriptivo en el relato de *Céfalo y Procris* se evidencia en aquellos pasajes que se erigen como muestra de amplificación respecto al modelo narrativo ovidiano: -el catálogo arbóreo, -el palacio y jardín de la Aurora, -el carruaje de la diosa. Esa importancia que asumen tanto la *topografía* (la pintura del *bosque* cohonesto la aparición del elenco de árboles, la escena del despertar de la Aurora provoca la irrupción del lujoso marco espacial de su morada) como la *écfrasis* (tal puede considerarse, en sentido lato, la descripción del soberbio carro) contrasta con la llamativa ausencia de otro pasaje estático habitual en la diégesis mítica: la *descriptio puellae*. De manera semejante, la *cronografía* ocupa también un lugar muy secundario en el relato, ya que se limita únicamente a la temprana hora en que el héroe sale de palacio para ir de caza (vv. 137-144)⁴⁴:

Poco o nada el crepúsculo se vía,
pareciendo que el Sol que al mundo agrada
en aposento de ébano dormía,
cuando al duque despierta una alborada
que fue -avisado del pasado día-
de sus monteros seña acostumbrada.
Y el dulce sueño y el amor sujeta
de labrado marfil una corneta.

43 Baste como ejemplo afín el *Alfeo* de Miguel Colodrero de Villalobos, donde la *cornucopia* descriptiva suele demorarse en variadas escenas de caza. Un estudio de tales elementos cinegéticos se ofrece en "La poesía de Miguel Colodrero de Villalobos: consideraciones en torno al epilio y los motivos del retiro en la naturaleza", en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 145-198. También se ha ocupado de los elementos venatorios en la poesía de Góngora un reciente estudio de Rafael Bonilla: "Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora", en J. Roses (ed.), *Góngora Hoy IX. Ángel fieramente humano. Góngora y la mujer*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2007, pp. 157-263.

44 Sobre la *pintura* de las bellas en los epilios barrocos, remito al artículo "La *descriptio puellae* en las fábulas mitológicas de Miguel Colodrero de Villalobos", *Angélica. Revista de Literatura*, 9 (1999), pp. 77-88. Sobre la elaboración de la *descriptio temporis*, puede verse una contribución capital de Joaquín Roses, "El género de las *Soledades* y las descripciones cronográficas", recogido ahora en *Góngora, Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 43-67. Por último, desde un plano de lectura sobre las prácticas amplificativas más ambicioso, resulta obligada la cita de José Lara Garrido, "Sobre la *imitatio* amplificativa manierista. Metamorfosis de un motivo poético: la *rosa de los vientos*", en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 149-172.

La sugestión de los lindes de la madrugada por parte del poeta barroco toma cuerpo en dos referentes suntuosos de signo opuesto: el *ébano* de la estancia donde aún dormitaba Apolo Helios, los claros clarines de la corneta de *marfil*, que marcan la señal de partida para la comitiva de caza.

Desde la época clásica, la narración mitológica amplia (epopeya) o breve (*epilio*) cohonestaba la elaboración de repertorios que –con el correr de las centurias– permitiría a los autores cierta ostensión oratoria o –si se prefiere– determinados alardes de estilo poético. A este propósito, se ha sostenido que:

En Ovidio y sus sucesores las descripciones de la naturaleza se convierten en interludios virtuosistas, en que los poetas se esfuerzan por superarse los unos a los otros. Al mismo tiempo, las descripciones se tipifican y esquematizan. Ovidio presenta el tema del *bosque mixto ideal* variándolo con elegancia: la floresta no aparece desde un principio, sino que va surgiendo gradualmente ante nuestros ojos⁴⁵.

No resulta, pues, erróneo pensar que la *cornucopia* descriptiva ovidiana logró fijar desde una cronología temprana la modalidad extensa de los *catálogos arbóreos*, tal como evidencia el conocido pasaje del bosque órfico (*Metamorfosis*, X, 90-108):

*Umbra loco venit; non Chaonis abfuit arbor,
non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,
nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus,
et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis
enodisque abies curuataque glandibus ilex
et platanus genialis acerque coloribus impar
amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
perpetuoque uirens buxum tenuesque myricae
et bicolor myrtus et bacis caerulea tinus.
Vos quoque, flexipedes hederæ, uenistis et una
pampineæ uites et amictæ uitibus ulmi
ornique et piceæ pomoque onerata rubenti
arbutus et lentæ, uictoris præmia, palme
et succincta comas hirsutaque uertice pinus,
grata deum matri; siquidem Cybeleius Attis
exiit hac hominem truncoque induruit illo.
Adfuit huic turbæ metas imitata cupressus,
nunc arbor, puer ante deo dilectus ab illo
qui citharam neruis et neruis temperat arcum⁴⁶.*

El interminable elenco de especies vegetales, junto a otros tipos de planta (hiedra, vid, loto acuático) menciona nada menos que veinticuatro tipos diferentes de árbol (encina, álamo negro, carrasca, tilo, haya, laurel, avellano, fresno, abeto, acebo, plátano, arce, sauce, boj, tamarisco, mirto, sauquillo, olmo, aliso, píce, madroño,

45 Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1988, vol. I, pp. 279-280 (la cita en p. 279).

46 *Les Métamorphoses* (ed. G. Lafaye), Paris, Les Belles Lettres, 1995, vol. II, p. 125.

palma, pino, ciprés), relacionando cada uno de los mismos con alguna característica de forma y color, o bien apuntando sus vinculaciones con el mito⁴⁷.

Dado que no existe un segmento similar en el pasaje del libro décimo de las *Metamorfosis*, a la hora de explicar los motivos de la presencia de una *floresta mixta* en el espacio de los amores de Céfalo y Procris creado por Cuadrado Maldonado, cabe plantear como posible fuente alternativa la otra escritura ovidiana del mismo mito, la lectura elegíaca del *Ars amatoria*, que precisamente se abre con la pintura de una radiante selva (III, vv. 689-694):

*Silua nemus non alta facit; tegit arbutus herbam;
ros maris et lauri nigraque myrtus olent;
nec densum foliis buxum fragilesque myricae
nec tenues cytisi cultaque pinus abest;
Lenibus impulsae Zephyris auraque salubri
tot generum frondes herbae summa tremit⁴⁸.*

Toda vez que la coincidencia con este *elenco menor* no resulta para nada exacta, conviene subrayar que los autores secentistas debieron de tener presente asimismo toda la tradición latina de catálogos arbóreos. Ciertamente, el pasaje ovidiano sobre las selvas de Orfeo significó un hito en este tipo de construcciones de sabor alejandrino, de modo que a zaga del sulmonense, los poetas de la Edad de Plata y los escritores de la Antigüedad tardía trataron de emularlo. En una de sus más ambiciosas tragedias, Séneca incorporaba la *pintura* de un sombrío bosque (*Edipo*, vv. 530-541) donde cita ocho especies (encina, ciprés, roble, laurel, tilo, mirto, olmo, pino):

*Est procul ab urbe lucus ilicibus niger
Dircaea circa uallis inriguae loca.
Cupressus altis exerens silvis caput
virente semper alligat trunco nemus,
curvosque tendit quercus et putres situ
annosa ramos; huius abruptis latus
edax vetustas; illa, iam fessa cadens
radice, fulta pendent aliena trabe.
Amara bacas laurus et tiliae leves
et Paphia myrtus et per immensum mare
motura remos alnus et Phoebo obvia
enode Zephyris pinus opponens latus⁴⁹.*

47 V. Pöschl, "Der Katalog der Bäume", en M. Von Albrecht y E. Zinn (eds.), *Ovid*, Darmstadt, 1982, pp. 393-404.

48 *L'Art d'aimer* (ed. H. Bornecque), Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 85 ('Una arboleda de no mucha altura forma un bosquecillo: el madroño cubre la hierba ; el romero, los laureles y el oscuro mirto expanden sus aromas ; no faltan allí ni el boj de espesa fronda, ni los quebradizos tamarices, ni los sutiles codesos, ni el cultivado pino. Agitado por suaves Céfiros y saludables auras tiembla el follaje de tantas clases y la superficie de la grama').

49 Séneca, *Tragédies* (ed. Léon Herrmann), Paris, Les Belles Lettres, 1967, t. II, p. 24. Doy seguidamente una traducción del pasaje: "Lejos de la ciudad hay un bosque umbrío de encinas, en aquellos parajes que riega la fuente dircea. Sobre la cumbre de dicho bosque yerguen sus altas copas los cipreses, que

De manera semejante, en la *Tebaida*, Estacio lograba superar numéricamente al tragediógrafo y llega a mencionar hasta trece tipos de árbol (VI, vv. 90-106):

*Sternitur extemplo veteres incaedua ferro
silva comas, largae qua non opulentior umbrae
Argolicos inter saltusque educta Lycaeos
extulerat super astra caput: stat sacra senectae
numine, nec solos hominum transgressa veterno
fertur avos, Nymphas etiam mutasse superstes
faunorumque greges. Aderat miserabile luco
excidium: fugere ferae, nidosque tepentis
absiliunt (metus urget) aves; cadit ardua fagus
Chaoniumque nemus brumaeque inlaesa cupressus;
procumbunt piceae, flammis alimenta supremis,
ornique iliceaeque trabes metuendaque suco
taxus et infandos belli potura cruores
fraxinus atque situ non expugnabile robur.
Hinc audax abies et odoro vulnere pinus
scinditur, acclinant intonsa cacumina terrae
alnus amica fretis nec inhospita vitibus ulmus⁵⁰.*

El pasaje suena así en las sonoras octavas de Juan de Arjona (canto sexto, estancias XXIV-XXVIII):

Otros la umbrosa Tempe y la Nemea
cortadas tienden en la tierra dura,
mostrando a la admirada luz febea
lo que le prohibió tanta espesura;
ya de sus brazos despojada y fea,
la una y otra, en larga edad segura,
de tanto mal hermosa y siempre verde,
su gloria antigua y su belleza pierde.

Ninguna más hermosa y celebrada,
ni de más sombras tuvo el suelo aqueo,
ni tanto alguna al cielo levantada
hubo en los altos montes de Liceo;
sagrada antigüedad mal respetada,
sombra de los cristales de Nemeo,
que visto había con saber profundo
mil edades y siglos en el mundo.

Que no sólo de larga vida humana
el fin y su principio visto había,
mas de faunos y ninfas de Dïana,
silvestres dioses que abrigar solía;
pero como llegó la suerte insana
y de este estrago el no esperado día,
huyeron todos, y con mil gemidos
dejaron sus lugares conocidos.

lo cercan con sus ramas siempre verdeantes; y añosos robles, que alargan sus carcomidas y nudosas ramas. Uno de éstos, minado por los años, ha cedido por un costado; otro, al haber rendido sus extenuadas raíces, se inclina y apenas se sostiene sobre un tronco cercano. El laurel de amargas bayas, los ligeros tilos, el mirto consagrado a la diosa de Pafos, el olmo que proporciona remos con los que se han de batir las olas del ancho océano y el pino, que detiene a Febo y a los Céfiros opone su liso tronco [...]”.

50 *Thebais et Achilleis* (ed. H. W. Garrod), Oxford, Clarendon Press, 1965, s.p.

No sus antiguos árboles amparan,
que ya fueron su gloria y su consuelo,
y aves también y fieras desamparan
las dulces sombras de su amado suelo,
las altas plantas que en la sierra paran,
que parar no pensaron hasta el cielo,
y allí pisados sus cabellos vieron,
que respetados otro tiempo fueron.

Cae la haya y la robusta encina,
ríndese el borne, con rigor herido,
cerviz y brazos el ciprés inclina,
nunca de los inviernos ofendido;
el alno, amigo siempre a la marina,
cuya cumbre jamás cortada ha sido,
y el fresno, cuyos brazos en la guerra
suelen con sangre humedecer la tierra.

Varios siglos más tarde Claudiano igualará en extensión el repertorio senequiano y así va a nombrar en su inconcluso epilio hasta ocho especies arbóreas distintas (*De raptu Proserpinae*, II, 101-111).

*Forma loci superat flores: curvata tumore
parvo planities et mollibus edita clivis
creverat in collem; vivo de pumice fontes
roscida mobilibus lambebant gramina rivis,
silvaque torrentes ramorum frigore soles
temperat et medio brumam sibi vindicat aestu:
apta fretis abies, bellis accommoda cornus,
quercus anica lovi, tumulos tectura cupressus,
ilex plena favis, venturi praescia laurus;
fluctuat hic denso crispata cacumine buxus,
hic hederæ serpunt, hic pampinus induit ulmos⁵¹.*

En las octavas de la versión del doctor Faria (1609) quedaría así vertido el repertorio de árboles claudiano (*abies, cornus, quercus, cupressus, ilex, laurus, buxus, ulmos* > abeto, cerezo, encina, ciprés, roble, laurel, boj, olmo):

Al ornato de flores y belleza
el sitio del lugar se le adelanta,
que al medio llano en moderada alteza
un ameno collado se levanta:
a cuyo pie de su inmortal dureza
vertía un blanco pómez agua tanta
que los mansos arroyos culebreando
yerbas y flores iban enlazando.

Allí la selva contra el sol ardiente
sus verdes ramos teje y sombras hace;
allí para las naves conveniente
se ve el abeto y el cerezo nace

51 Claudiano, *Il rapimento di Proserpina. La guerra dei goti*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994, p. 86.

para los arcos, fuerte y diligente
arma, que tanto en guerras satisface;
la encina allí que a Júpiter soborna
y el ciprés que los túmulos adorna.

Sudando miel el roble que envejece
sus inútiles nueces fructifica
allí y allí el laurel que reverdece
los venideros casos pronostica;
allí tremola el boj y se estremece
su cumbre verde, crespas, espesa y rica;
la yedra hace sierpes y en gran colmo
fructifica la vid ceñida al olmo⁵².

Más allá de la recepción específica de los pasajes de Ovidio, Séneca o Claudiano, las muestras de virtuosismo poético aplicadas a este tipo de repertorios botánicos alcanzó durante las primeras décadas del siglo XVII una amplia extensión en el seno de los poetas de la escuela culta. Por traer a la memoria tan sólo un paralelo inserto en un contexto mitológico afín, remitimos ahora a un conocido pasaje de la *Europa* del conde de Villamediana (vv. 160-194):

Donde entre verdes ramos
casta ninfa se cela,
cuyas un tiempo fugitivas plantas
con lágrimas Apolo regó tantas
cuando en el tronco sus divinos rayos
mil perdieron abrazos.
El mirto, ya de Venus aceptado,
dosel opaco es a verde alfombra,
cuando en frondosos ramos dilatado
interpone a dos soles una sombra.
El tronco dedicado a la deidad tonante
aquí florece en símbolo constante
y los cipreses, altos obeliscos,
Europa casta admira,
lúgubre pompa de frondosos riscos,
sin que las variedades o la ira
de estiva o de hiemal fuerza los mude,
ni de aplauso uniforme los desnude,
exentos en el aire o en el cielo
del sol ardiente y del algente hielo.
La planta que coronas victoriosas
a tantas dió fatigas generosas
del que salió inmortal de su hoguera
a ser fénix del cielo,
de su llama ascendiendo inmortal vuelo,
donde animada lumbre
-en vez de piel nemea y dura clava-
viste luz, cuya luz nunca se acaba
de estrella fija en superior esfera,
álamo excelso, honor de la ribera,

52 Tomo la cita de la segunda impresión, de data ya decimonónica: *Robo de Proserpina de Cayo Lucio Claudiano, poeta latino, traducido por el doctor don Francisco de Faría*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1806, pp. 42-43.

y de la selva agora
eminente a las súbditas de Flora,
por alternas ofensas nunca pierde
de siempre verdes hojas pompa verde⁵³.

Sobre el bastidor de un *idillio favoloso* de Marino, don Juan de Tassis se atrevió a amplificar el relato del *cavalier* napolitano mediante la inserción de una *floresta* mixta, donde va a aludir míticamente a cinco especies arbóreas (laurel, mirto, roble, ciprés y álamo)⁵⁴. Caracterizado por una mayor simplicidad que el citado elenco del *Correo Mayor*, veamos ya con algún detenimiento el catálogo de árboles que trazara Cuadrado:

Que soledad no pueden conocella
éstos a quien su fuerza les mitiga
adonde ociosamente divertidos
oyen del ruiñeñor los sostenidos.

Allí ven la mosqueta entre las vides,
el árbol de Caonia haciendo sombra,
yedras pendientes de árboles de Alcides,
felpa de varias flores por alfombra,
de celos forman amorosas lides
las aves, de quien dueño Amor se nombra,
lauros que con el mayo están galanes
y de Venus los verdes arrayanes.

En las aguas se ven abeto y tejo,
la haya y el ciprés de Cipariso,
parto de presunciones claro espejo
y en círculos de arenas de oro liso
por el sauce del sol entra el reflejo,
de avellanos gozando un paraíso,
reservados de rayos los laureles
con los peinados pinos de Cibeles.

En el repertorio botánico que traza el poeta culto se puede resaltar la pensada alternancia de los giros perifrásticos (“árbol de Caonia”, “árboles de Alcides”), la mera designación directa (“lauros”, “abeto”, “tejo”, “haya”, “sauce”, “avellanos”, “laureles”) y la especificación del tipo arbóreo acompañado del héroe o de la divinidad tutelar de la misma (“arrayanes de Venus”, “ciprés de Cipariso”, “pinos de Cibeles”), una estrategia textual que -mediante la sutil *variatio*- trata de rehuir las sirtes de la monotonía. Probablemente, la perífrasis alusiva más recóndita sea la referida a Caonia, la zona más septentrional del Epiro, nombrada así por el héroe epónimo Caón. En dicha región se hallaba Dodona, santuario consagrado a Júpiter, célebre en la Antigüedad por sus añosas encinas. Cabe señalar asimismo que en la literatura latina el sintagma

53 *Poesía* (ed. L. Gutiérrez Arranz), Barcelona, Planeta, 1992, p. 419.

54 Para un cotejo detallado de ambos poemas barrocos, puede leerse el artículo de Jesús Ponce Cárdenas, “Sobre *amplificatio* y *minutio*: el rapto de Europa en los versos de Marino y Villamediana”, *Il Confronto Letterario*, 33, (2000), pp. 127-147.

arbor Caoniae aplicado a dicha especie puede localizarse con relativa facilidad, de hecho aparece no sólo en el catálogo de Ovidio, sino en otro pequeño listado (robles, pinos, árboles de Caonia) elaborado por Séneca, aquel que integra la segunda *floresta* de su *Edipo* (726-728): “*Annosa supra / robora sibilat supraque pinus, / supra Chaonias celsior arbores*” (“Silba en las copas de los añosos robles, en las cimas de los pinos y en las más altas ramas de los árboles de Caonia”)⁵⁵. Por lo demás, hecha excepción de la doble presencia del laurel (primero bajo el signo latinizante del “lauro” y luego con la alusión a la leyenda de los árboles protegidos del fulminar del cielo: “reservados de rayos los laureles”), este *catálogo* barroco aparece integrado por tres tipos de planta (rosa mosqueta, vid, hiedra) y once especies arbóreas distintas, ostentando una riqueza y variedad semejante a las suntuosas variaciones de Ovidio, Séneca, Claudiano o Estacio. En definitiva, recapitulando las sinuosas menciones de las especies, la *floresta mixta* del *Céfalo* y *Procris* aparece conformada por encinas, álamos, laureles, arrayanes, abetos, tejos, hayas, cipreses, sauces, avellanos y pinos.

Si el “estilo enumerativo” puede considerarse “un recurso primordial” en la estética secentista, toda vez que tales “enumeraciones presentan como rasgos axiomáticos la búsqueda de la impresión visual, el afán de enciclopedismo y el virtuosismo retórico”, no ha de causar ahora sorpresa que el mismo figure una y otra vez como principal motor de los fragmentos amplificativos del epilio⁵⁶. Tras el análisis del *bosque* elaborado como entorno propicio para la caza, conviene examinar seguidamente la segunda serie enumerativa de la fábula, aquella que podría calificarse como la *Natura morta* o el *Bouquet de flores* de la diosa del alba (octavas XXIII-XXV):

El lecho es transparente y cristalino,
por donde ve del cielo las estrellas,
que van de su Zodíaco el camino
cuando despierta al son de las querellas
del triste ruiñeñor, amante fino,
y a la fragancia de las flores bellas,
superior a los búcaros sabeos
de quien forma sus catres nectareos.

Plantadas de esmeralda en varias piezas
nace la azul violeta y minutisa,
haciendo a los balcones sus bellezas
custodias de la Aurora y de su risa,
manifestando el cielo su grandezas
en la azucena honesta y en camisa,
amaneciendo un raso azul cortado
en olorosos lirios transformado.

55 *Tragédies* (ed. Léon Herrmann), Paris, Les Belles Lettres, 1967, t. II, p. 31.

56 Tomo la cita de José Lara Garrido, “Las series enumerativas. El *bodegón* poético”, apartado segundo de su iluminador estudio “De estética y retórica en *Las lágrimas de Angélica*. Algunas calas en el *ornatus* poemático”, en *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 233-277 (pp. 246-259).

Rosas cortando aquí para su frente
estaba el Alba, de azahar vestida [...].

El ramillete poético que conforman ambas estancias aparece presidido por una gama de colores claros, desde el celeste (de las violetas y lirios) al blanco (de azahares y azucenas), sin olvidar la *paleta* confusa de la *minutisa* o clavellina (cuyos pétalos bicolores alternan el rosa y el blanco) o el rosa pálido (rosas). En ese ambiente suntuoso de gemas y perfumes (“búcaros sabeos”, “piezas de esmeralda”) queda perfilada la presencia sensual de Eos, la diosa enamoradiza que tratará de seducir a Céfalo.

Probablemente, desde el punto de vista de los antecedentes hispánicos, habría que considerar en estos versos de Cuadrado la presencia latente de la gama floral que incorporara Pedro Espinosa en la *Fábula de Genil*, donde las estancias V y VI trazan un portentoso *bodegón* acuático, llamado a tener amplias resonancias durante las décadas siguientes:

Vestida está mi margen de espadaña
y de viciosos apios y mastranto,
y el agua, clara como el ámbar, baña
troncos de mirtos y de lauro santo;
no hay en mi margen silbadora caña
ni adelfa, mas violetas y amaranto,
de donde llevan flores en las faldas
para hacer las Hénides guirnaldas.

Hay blancos lirios, verdes mirabeles,
y azules, guarnecidos alhelies,
y allí las clavellinas y claveles
parecen sementera de rubíes;
hay ricas alcatifas y alquiceles
rojos, blancos, gualdados y turquíes
y derraman las auras con su aliento
ámbares y azahares por el viento⁵⁷.

Por otro lado, ya en 1609 el propio Góngora había establecido un amplio elenco de flores con uno de sus romances más imitados, el *Palacio de la Primavera*, donde –junto al jazmín, el clavel, el narciso, la mosqueta o el jacinto– también figuran las azucenas, las clavellinas, el celoso lilio, la rosa y la menina violeta⁵⁸.

El tercer elemento destacable en los mecanismos amplificativos del epilio no es otro que la peculiar *écfrasis* del suntuoso carruaje de Eos, la de rosados dedos (octavas XXVI-XXVIII):

57 Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, p. 14.

58 Sigo el texto de la monumental edición crítica de Antonio Carreira: *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, vol. II, pp. 183-196.

Y en este tiempo la carroza espera
para que fuese corte la ribera.

La caja era de plata y los asientos
historias amorosas esculpidas
con cifras de ingeniosos pensamientos;
las porteras, del Céfito servidas,
que adquieren claridad libre de vientos;
en el cristal las vistas suspendidas,
la clavazón gallarda semejante,
tachonada de puntas de diamante.

Son de terso coral las cuatro ruedas,
en tirantes de flor entretejida
las nubes que coronan alamedas
de caballos en forma más lucida.
Entra en ella la diosa, las veredas
discurre para el sitio de su herida
y al ateniense que de veras ama
con mano blanca le provoca y llama.

Naturaleza y artificio se dan la mano para conformar el aspecto radiante de una carroza donde destacan los sugestivos relieves (pequeñas esculturas que hablan de *furta* amorosos), las omnipresentes notas de color pálido (de los fulgores cristalinos, del brillo de la plata, del esplendor del diamante), la imponente masa de los metales preciosos (plata), el adorno de las gemas y otros elementos suntuosos (cristal, diamantes, coral), la delicadeza de los ornamentos vegetales (tirantes de flor entretejida).

En definitiva, la *pittoricità* que suele atribuirse a los seguidores de la escuela culta secentista adquiere aquí pleno relieve gracias a las breves pausas narrativas que –al tiempo que van dilatando los cauces ovidianos– pretenden alcanzar la vívida *monstratio ad oculos* del silvestre *bosque*, del ameno *jardín* de la Aurora, del portentoso *carruaje* de la diosa.

2.3 Algunas notas sobre la imitación gongorina

Antes de acometer el análisis de los préstamos gongorinos que incorpora el poema de Antonio Cuadrado Maldonado, conviene recordar que a lo largo de sus octavas puede rastrearse todo un repertorio de motivos que integran –en general– la *tópica áurea*. Elementos de signo clásico –uso el término en sentido muy lato– figuran por doquier en las estancias del *Céfalo* y *Procris*: la mención de los *adýnata* o *impossibilia* en el discurso con que el héroe rechaza a la Aurora (“Primero el mayo no tendrá colores, / ni claridad la estrella ultramarina, / que olvide de mi Pocris los amores”); los esquemas trillados del *sobrepujamiento* (“No de su Endimión gozó la Luna / como del duque la duquesa hermosa; / ni el Tonante adbitó mayor fortuna / cuando del cielo en lluvia codiciosa / desamparó la etérea, sacra cuna, / cayendo sobre Dánae,

ninfa y diosa"); el uso de *exempla* míticos ("que su temor le pinta en la memoria / del bello Adonis la llorosa historia"); los símiles animales más extendidos por la filografía ("no tórtola que ama en la floresta / más tierno arrullo de su esposo escucha / que la novia gentil"; "las palomas de Venus parecían / en la mayor blandura más diamante"), la imagen estereotipada del *somnium imago mortis* ("Deja a Procris viva, / de la muerte hermosísimo retrato"), las triviales sinécdoques de materia ("pino" por 'venablo'), las metonimias mitológicas ("Diana" en lugar de 'la caza')... Junto a los mismos pueden evocarse también otros rasgos ligados difusamente a la dicción petrarquista hispana: desde los contrastes cromáticos ("estampando *el blanco pie* en la malva / dijo con *labios de clavel* el Alba") a las comparaciones ornitológicas ("cual cisne entre las juncias"). Al margen de ese tipo de recuerdos, a lo largo de las líneas siguientes hemos de dilucidar algunos rasgos específicos de la *reescritura* gongorina que ejecuta el poeta en estas octavas mitológicas.

El estudio de las presencias cultas en el epilio de Cuadrado Maldonado puede organizarse de acuerdo con los planos clásicos de la *invención* y la *elocución*. En primer lugar, desde el punto de vista de la *inuentio*, la huella de Góngora puede ser reconocible en la problemática inserción de un pasaje completamente ajeno al dechado latino: la descripción de las bodas de Céfalo y Procris. El inalcanzable modelo al que recurre aquí Cuadrado Maldonado no podía ser otro que la cima de la literatura nupcial en la España secentista: la parte final del relato de la *Soledad Primera* (vv. 705-1091). Por espigar alguna muestra evidente, pese al cambio de género en los personajes, el cuadragésimo quinto verso del epilio ("digno juzgan al novio del trofeo") apenas esconde su filiación ("digna la juzga esposa / de un héroe", vv. 732-733). La misma imagen de la púdica novia aldeana sirve para engalanar la estampa tímida de Procris: "beldad parlera gracia muda ostenta, / cual del rizado verde botón, donde / abrevia su hermosura virgen *rosa*, / las cisuras cairela / un color que la *púrpura* que cela / por brújula concede *vergonzosa*" (vv. 726-731) > "la novia gentil que adora honesta, / en quien llama de amor a arder comienza / el *purpúreo clavel* de su *vergüenza*" (vv. 86-88). Por otra parte, el recuerdo de los *juegos deportivos* que coronan la sección epitalámica de la *Soledad primera* se evidenciará entre las octavas VIII y XI. Conviene, con todo, matizar que aquellos *ludi* de signo clásico cantados por el genio de Córdoba van a experimentar en el relato mítico un singular *proceso de actualización*, ya que no habrá aquí certámenes de salto y carrera, sino que la festiva descripción se circunscribe ahora a los *juegos de cañas*, característicos de las bodas de la nobleza secentista. Junto a ellos se evocarán también algunas exhibiciones de destreza cinegética (como la puntería del cazador certero con el *arco*) y de fuerza (v. 83: "nervosa plebe que se dio a la *lucha*"). Al aire de estas novedades, el propio empleo de un léxico auspiciado por la *ucronía* parece reforzar también ese proceso de acomodación del mito antiguo a la realidad menuda

del siglo XVII: el espacio se figura como el de un *aula regia* de la edad moderna (“las damas con ardid lozano / corte en la cuadra de la novia hicieron”, vv. 51-52); el héroe aparece designado como “duque en Atenas” (v. 46); los festejos por los desposorios se celebran en “la plaza del palacio altivo” (v. 58); las suntuosas galas de los invitados hacen pensar más en la pompa de los caballeros y damas de la España habsbúrgica que en las estilizadas túnicas y adornos griegos (“selvas de plumas y de joyas bellas / sobre diversas frentes se miraban”, vv. 65-66); la estirpe linajuda del héroe lo hace acreedor de la *grandeza* y estimula el orgullo de sus servidores (“de la corte se parte, aunque temprano / el duque, de quien luce la grandeza, / amado del orgullo cortesano”, vv. 105-107). Esos desajustes apreciables en las pinturas indumentarias se harán, además, extensivos a otros lugares del relato, como la descripción de la bizarra estampa de Céfalo vestido de cazador: “miró lo airoso del montero / un pájaro celeste en el sombrero” (vv. 199-200).

Si nos remitimos al terreno de la *elocutio*, el mero rastreo del léxico presente en la fábula da noticia de su inequívoco ascendente culto: *púrpura*, *emulación*, *deidad*, *palestra*, *purpúreo*, *cándida*, *nectáreo*, *jóvenes*, *reducida*, *adbitó*. En el uso de la perífrasis alusiva aplicada al campo mitológico, el escritor recupera troquelaciones gongorinas del tenor de “nieto de la espuma” (v. 32), sintagma que designa a Cupido ya en la *Segunda Soledad* (v. 521 “venía a tiempo el nieto de la espuma”). En cuanto a la figura reina, si bien algunas metáforas pertenecen al acerbo general del Siglo de Oro (“perlas” por ‘lágrimas’, v. 312); otras se dirían inspiradas por el contraste de colores y la suntuosidad características del cordobés: “agora jaspe y antes mármol paro” (v. 356). En el mismo campo metafórico, podrían destacarse asimismo algunos ejemplos ligados a la tradición animalística gongorina. Aducimos como primera prueba la mención descriptiva del búho que incorporara el genio secentista en su magna obra (“grave de perezosas plumas globo”, *Soledad segunda*, v. 791), soberbia *iunctura* que con su andadura rítmica podría subyacer bajo otro rico sintagma aplicado a un ave de caza: “crespa de rica pluma ovillo” (v. 78). De la misma forma, la mención del raudo corcel del héroe se va a encarnar en otra metáfora de clara ascendencia culta: “un ardiente Céfito y melado” (v. 51). Como es sabido, la legendaria fecundidad de las yeguas andaluzas empuñadas por el viento del oeste y sus raudos retoños aparece una y otra vez en la escritura gongorina, como evoca este otro pasaje de la *Soledad segunda* (vv. 723-725): “Al Sol levantó apenas la ancha frente / el veloz hijo ardiente / del Céfito lascivo”).

Entre las distintas marcas elocutivas que los admiradores de Góngora repitieron hasta la saciedad, figurarían en un lugar muy destacado las variadas fórmulas adversativo-aditivas desarrolladas por el poeta de Córdoba. Como era inevitable, en el epilio pueden rastrearse hasta cuatro modalidades diferentes: *si A, B* (“si joven coronado de favores, / sujeto altivo de luciente llama”), *A y no B* (“de amor solicitada

y no herida”), *A si B no* (“montes, si Atlantes no”), *A si B* (“ciertos, si dudosos antes”). Desde el mismo plano sintáctico, determinados usos del hipérbaton responden a los mismos principios de imitación gongorina: “aquestas [que os ofrezco] estancias mías”, “el [afilado en Licia] hierro agudo”. En definitiva, el poema *Céfalo y Procris* de Antonio Cuadrado Maldonado responde, punto por punto, al ideal de una poesía culta que sirva de acicate y estímulo al intelecto por su compleja elaboración literaria, de atractivo reclamo a la evocación visual gracias a su plasticidad suma, de encanto sonoro por su decidida impronta melódica. Como parte de los dos primeros aspectos citados podría acotarse el fértil diálogo del epilio con sus modelos antiguos y modernos, en tanto que la *enárgeia* visiva aparecería ligada a los distintos ejercicios descriptivos que va a incorporar el relato. En cuanto al tercer elemento del trinomio, también resulta posible percibir en algún pasaje la refinada disposición de un entramado fónico que pretende sustentarse en valores casi musicales. El poeta parecería mostrar su virtuosismo en la consecución de armonías fónicas al recurrir a los suaves efectos del *lambdacismo*, tal como revela el altísimo rendimiento funcional del fonema lateral en la estancia XVI:

Yedras pendientes de árboLes de Alcides
feLpa de varias fLOres por aLfombra,
de ceLos forman amorosas Lides
Las aves de quien dueño Amor se nombra,
Lauros que con eL mayo están gaLanes.

Quizá merezca la pena notar asimismo cómo en el verso 124 el recurso fónico parece intensificarse mediante la aliteración combinada con la labiodental (“FeLpa de varias FLOres por aLFombra”). De manera similar, el remate de la octava XVIII podría también destacarse por la sutil combinación de laterales y sibilantes:

Y eL duLce Sueño y eL amor Sujeta
de Labrado marfIL una corneta.

Como nuevo signo de elaboración fónica, en el plano microtextual cabría señalar otro artificio de sabor gongorino, la diéresis estilística, apreciable en términos como “despreciar” o “ruína”.

3. UNA PEQUEÑA CODA

Las páginas precedentes han tratado únicamente de sacar a la luz el poema más ambicioso de un ingenio olvidado del siglo XVII. El epilio *Céfalo y Procris* ocupa –por su posible temprana cronología– un lugar digno de mención en el ámbito de la lírica culta secentista y, con su fértil combinación de *ovidianismo* y *gongorismo*, muestra una fértil veta en el cultivo de un género mixto que todavía aguarda una revisión profunda. En suma, pese a que el avance producido durante las últimas décadas resulte significativo, hay que admitir que aún resta mucho trabajo por hacer. Por cuanto ahora nos atañe,

