

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

FÁBULAS Y EPIGRAMAS
DE FRANCISCO NIETO MOLINA. ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

MARÍA JOSEFA MORENO PRIETO

DNI: 80154080T

2013/2014

Relatore: Prof. Dr. Paolo Tanganelli

Correlatore: Prof. Dr. Rafael Bonilla Cerezo

ÍNDICE

1. TRES EPILIOS BURLESCOS DEL <i>FABULERO</i> (1764) DE FRANCISCO NIETO MOLINA. ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA	
1.1. Justificación; Resumen / Abstract; Palabras clave / Key Words	3
1.2. El Bajo-Barroco. Apuntes sobre un canon y sus disidentes	5-13
1.3. Francisco Nieto Molina. Bio-bibliografía	13-15
1.4. Tradición textual	15-18
1.5. El epilío: origen y desarrollo de un género barroco	18-22
1.6. <i>El Fabulero</i> (1764) de Francisco Nieto Molina	22-25
1.7. «Reír y llorar junto»: la <i>Fábula de Hero y Leandro</i>	25-35
1.8. La <i>Fábula de Pan y Siringa</i>	36-41
1.9. La <i>Fábula de Hipomenes y Atalanta</i>	41-42
ESTRAMBOTE	42-43
2. EDICIÓN CRÍTICA	
2.1. Criterios de edición	44
2.2. Prólogo al <i>Fabulero</i>	44-45
2.3. <i>Fábula de Hero y Leandro</i>	46-55
2.4. <i>Fábula de Pan y Siringa</i>	56-67
2.5. <i>Fábula de Hipomenes y Atalanta</i>	68-74
3. <i>JUGUETES DEL INGENIO</i> (1767)	
3.1. La tradición del epigrama en la literatura española del Siglo de Oro.	75-78
3.2. La adaptación de los cauces métricos: el soneto y el romance.	79-81
3.3. El soneto epigramático.	81-85
3.4. El epigrama en el siglo XVIII.	85-86
3.5. <i>Juguetes del ingenio</i> .	
3.5.1. PRÓLOGO.	87-88
3.5.2. SONETOS DISTINTOS	88-93
3.5.3. OCTAVAS	93-95
3.5.4. SONETOS	95-96
3.6. BIBLIOGRAFÍA	97

1. TRES EPILIOS BURLESCOS DEL *FABULERO* (1764) DE FRANCISCO NIETO MOLINA. ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

1.1. JUSTIFICACIÓN / INTRODUCCIÓN

He decidido –de acuerdo con mis directores– seguir las normas de la revista *Edad de Oro* (Universidad Autónoma de Madrid). Utilizaré a partir de ahora, como rige en el ámbito científico, la primera persona del plural. Presentamos un trabajo dividido en dos secciones: 1) «Tres epilios burlescos del *Fabulero* (1764) de Francisco Nieto Molina. Estudio y edición crítica». La elección de esas tres composiciones responde a los tres tipos de “imitación” que acomete Nieto Molina en su colección de fábulas: a) los dos romances sobre *Hero y Leandro* rubricados por Góngora entre 1589 y 1610 fijaron una nueva cosmovisión de la mitología, en clave jocoseria; b) otro eslabón de esta nueva poética lo constituye la historia de *Pan y Siringa*, en el haber de Jacinto Polo de Medina; y c) la chocarrera *Fábula de Hipómenes y Atalanta*, de Jerónimo de Cáncer. Las tres fueron releídas y versionadas por el gaditano –de modo tan fiel como creativo– en su breve ramillete de poemas. Nos interesa mostrar los distintos niveles de evolución en el tratamiento de estos dioscecillos desde el magisterio de Góngora al de sus primeros epígonos barrocos. De ahí la ordenación cronológica (en virtud de tales modelos), que no reproduce la *dispositio* editorial del *Fabulero*; y 2) «*Juguetes del ingenio* (1767), estudio y edición crítica de los epigramas de Francisco Nieto Molina».

RESUMEN

Este artículo resucita tres epilios –y las fuentes directas– de un olvidado ingenio gaditano de mediados de la Ilustración: Francisco Nieto Molina. Procuramos ubicarlo en los debates literarios de su tiempo: la estela del gongorismo y la tragicomedia lopista. Editamos la *Fábula de Hero y Leandro* y también la de *Pan y Siringa* con criterios neolachmannianos y amplio comentario crítico. También editamos una curiosa colección de epigramas del mismo autor, recogidos todos ellos en su volumen *Juguetes del ingenio* (1767).

PALABRAS CLAVE

Neoclasicismo, Barroco, Poesía, Góngora, Nieto Molina, Polo de Medina, *Fábula de Hero y Leandro*, *Fábula de Pan y Siringa*, *Fábula de Hero y Cáncer*,

ABSTRACT

This paper revives three epyllions –and its models– of a mid-seventeenth century forgotten ingenious from Cadiz: Francisco Nieto Molina. We try to place him in the literary debates from Enlightenment: gongorism trail and Lope de Vega’s tragicomedy. We edit his *Fábula de Hero y Leandro*, the *Fábula de Pan y Siringa* and also the *Fábula of Hipomenes y Atalanta*, with a neolachmannian methodology and comprehensive commentary. Lastly, we edit a collection of epigrams: *Juguetes del ingenio* (1767).

KEY WORDS

Neoclassicism, Baroque, Poetry, Gongora, Nieto Molina, *Fábula de Hero y Leandro*, *Fábula de Pan y Siringa*.

1.2. EL BAJO-BARROCO. APUNTES SOBRE UN CANON Y SUS DISIDENTES

Dos máximas –con ambición de credo– enunciadas por un par de especialistas en las letras de finales del Siglo de Oro y los albores de la Ilustración resumen la pluralidad de estéticas que rigen el Setecientos peninsular. Aquel «siglo que llamaron ilustrado»¹ y que tal vez no lo fue tanto. O lo fue menos de lo que se ha repetido. Arce sostuvo que «el Neoclasicismo español no es una escuela cerrada ni de rígidos preceptos»²; y Orozco Díaz apostilló que si resulta tan convencional como artificiosa «la división por siglos al establecer las líneas de periodización y evolución en la historia literaria, ello se hace más patente al referirnos al [...] XVIII»³.

La maniquea inutilidad de las divisiones a la hora de periodizar unas etapas u otras por parte de nuestra historiografía se pone de manifiesto una vez más. Ya durante la última centuria (y lo que llevamos corrido de esta) son numerosos los estudios que insisten en la diversidad de tendencias que convivieron en la época de los *novatores*; o sea, a lo largo y ancho del reinado de Carlos II. Si en ocasiones los especialistas no han llegado a un acuerdo en lo que atañe a las parcelas o nomenclaturas de unas corrientes y otras –asunto que desarrollaremos a continuación–, todos coinciden, sin embargo, en su deseo de superar los análisis prejuiciosos –por no decir falaces– que se vertieron desde finales del XIX hasta el último tercio del XX⁴. Sebold ha explicado que el hecho de que se hable de movimientos aislados cuando nos referimos al Renacimiento, el Barroco, la Ilustración o el Romanticismo deriva de dos fenómenos: 1) la aparición de los primeros estudios en el mismo Setecientos, cuando la perspectiva histórica no les permitía realizar un balance ecuánime; y 2) la inexistencia de «una poética fijada que albergara todas las composiciones confeccionadas hasta entonces»⁵. Añade en su introducción a *El hombre práctico*, en alianza con Pérez Magallón, que la inexactitud para clasificar este periodo se debe a:

¹ Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996.

² Joaquín Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981, p. 81.

³ Emilio Orozco Díaz, *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 1968, p. 11.

⁴ Vid. los trabajos recogidos en *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, ed. Ignacio García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009; especialmente las consideraciones de Pedro Ruiz Pérez, «Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)» (pp. 109-125), y Françoise Étienne, «Fortuna editorial de la poesía del siglo XVII en la primera mitad del siglo XVIII» (pp. 183-197).

⁵ Russell P. Sebold, *Lírica y poética en España (1536-1870)*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 75.

no entender bien la doble tradición de la literatura española [a saber, popular y culta]. [...] Especialmente en lo que concierne a la poesía, no pocos estudios y aun especialistas han comprendido muy mal un siglo como el XVIII en que se escribe un acento muy fuerte sobre la corriente clásica. Salta a la vista que tales lectores, críticos e historiadores tampoco iban a buscar antecedentes del neoclasicismo setecentista en las páginas de un Capitán General Océano del reinado de Carlos II el Hechizado⁶.

Por otro lado, el mismo Sebold destaca tres características en las que han venido insistiendo muchos críticos: 1) la errada premisa de que el XVIII sea «antipoético»; 2) la impresión, también gratuita, de que España se hubiera convertido en una copia servil de Francia; y 3) la ingenuidad de creer que el Setecientos supuso un ciclo de decadencia cultural en nuestro país⁷. Salvados todos estos aprietos, nos hallamos en disposición de encarar la verdad, que no es sino una fusión de escuelas que dio lugar a una polémica sobre la pervivencia o la superación del Barroco entre 1681 (fecha de la muerte de Calderón) y 1750.

El primer intento por arrojar luz sobre la producción literaria tardo-barroca lo firmó Leopoldo Augusto Cueto⁸. El marqués de Valmar abunda en que un cambio de pensamiento se atisba ya con la fundación de la Real Academia Española (1713), encargada de dictar las reglas del «buen gusto», sintagma de lo más ilustrado⁹; con la traducción de la *Cinna* de Corneille (1712); y, por último, con la imitación de la *Ifigenia* (antes de 1716). Solo entonces se trasluce una vocación más acusada por todo lo que viene de Francia y un creciente aperturismo hacia el exterior. Tampoco olvidaba Cueto que la primera mitad del XVIII está plagada de autores y títulos que dilatan los rasgos propios del gongorismo (Álvarez de Toledo, Lobo, Villarroel, nuestro Francisco Nieto Molina, Maruján y Cerón).

Así las cosas, el «Bosquejo» de Cueto ha dado lugar a opiniones controvertidas y hasta decididamente opuestas a la suya, como esta de Sebold:

⁶ Francisco Gutiérrez de los Ríos, *El hombre práctico*, ed. Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold, Córdoba, Cajasur, 2000, p. 99.

⁷ Russell P. Sebold, *Descubrimientos y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March, Cátedra, 1985, p. 123.

⁸ Leopoldo Augusto Cueto, «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII (1869)», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, BAE, 1952, p. XCV.

⁹ Vid. José Checa Beltrán, *Razones del buen gusto. Pensamiento literario del siglo XVIII español*, Madrid, CSIC, 2004.

A finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, se va haciendo cada vez más notable la decadencia de la poesía, ya por su exagerado gongorismo, ya por su pedestre prosaísmo. Mas por los mismos años va naciendo un nuevo sentido crítico en los pocos que han alternado la lectura de los grandes poetas españoles con la de tenebrosos espíritus ultrabarrocos de su propio tiempo; sentido crítico que obedece muchas veces a una feliz intuición, pero que alguna vez se ve acompañado por cierto conocimiento de la poética clásica¹⁰.

La confluencia de tendencias ha de interpretarse como nota de riqueza estética. Checa Beltrán propone como fecha del cambio el año de 1730, a resultas de las primeras obras y discursos que repudiaron la «no acertada mutación» –en palabras de Luzán– de la poética de Góngora y Lope¹¹. Para Vallejo, en cambio,

el estilo barroco, ya en fase de decadencia, continuó siendo el verdaderamente característico de la poesía española hasta muy avanzada la primera mitad de la centuria dieciochesca... Lobo, Torres Villarroel, Torrepalma y Porcel... fueron todos ellos seguidores de la tradición literaria anterior¹².

Así lo confirman los opúsculos del mucho más desconocido Francisco Nieto Molina, que probablemente vino al mundo hacia 1730. Y eso sin invalidar que la vuelta al canon del Renacimiento –como es sabido– es una de las claves sobre las que descansa el XVIII español. Arce así lo argumenta, procurando mostrar las fuentes de las que beben los neoclásicos. Para este crítico, los autores acuden a este movimiento en busca de un buen número de temas y motivos que evidenciaremos también (especialmente los pastoriles) en la trayectoria de nuestro escritor:

El *Aminta* (Tasso), traducido por J. de Jáuregui a principios del siglo XVII, se reimprime en las colecciones de López de Sedano (1768) y de Estala (1786), y dejó un influjo bien perceptible en una obra hoy casi olvidada, de que trato más adelante: la comedia *Las bodas de Camacho el Rico*, de Meléndez Valdés, a través de la versión de Jáuregui¹³.

¹⁰ Russell P. Sebold, «Entre siglos: Barroquismo y Neoclasicismo», en *La perduración de la modalidad neoclásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII al XIX*, Salamanca, Universidad, 2001, p. 57.

¹¹ José Checa Beltrán, «Poesía lírica y teoría poética del XVII», en *La poesía del siglo XVIII*, ed. Ricardo de la Fuente, Barcelona, Júcar, 1992, pp. 13-70.

¹² Irene Vallejo, *ibidem*, p. 71.

¹³ Joaquín Arce, *op. cit.*, p. 52.

Las traducciones de obras clave del Renacimiento confirman a las claras el interés de los ilustrados por los hitos del Humanismo. De nuevo Sebold razona cómo en el XVIII se recuperan las citas de textos del XV y del XVI¹⁴; e interpreta dicha recurrencia de una forma novedosa. Para Sebold, existió un único «periodo clásico» y abarcaría desde el Renacimiento (1540) hasta el Romanticismo (1870), ambos incluidos. A su juicio, dado que unas corrientes son secuela, proyección o incluso subversión de las otras –aquí su tesis se antoja perogrullesca–, los motivos inspiradores del gongorismo son los mismos que los del garcilasismo, con la sola diferencia de su mayor o menor explotación:

A partir de la muerte de Garcilaso de la Vega en 1536, todo el ideal de un esclarecido grupo de poetas que abraza largas centurias –Boscán, Luis de León, Herrera, los Argensola, Jáuregui, Gerardo Lobo, Cadalso, Meléndez Valdés, Martínez de la Rosa, Espronceda, Bécquer y muchos más– es remontar a la cumbre del arte poética que se temía haber perdido para siempre con el temprano óbito del noble toledano. Los poetas y los críticos se unen en su añoranza de “aquel buen tiempo de Garcilaso”, frase que se convierte en fórmula para todos ellos¹⁵.

Llega a acuñar –aunque los frutos no sean del todo fecundos– el concepto de «generaciones preneoclásicas» para designar «el movimiento neoclásico durante el segundo tercio del siglo XVIII»¹⁶. Lo que equivale a decir que los fundadores y los epígonos de cada movimiento suponen una suerte de lanzadera para la incorporación o la pervivencia de nuevos elementos por parte de sus herederos; técnicas y lugares en ocasiones difusos, por falta de características comunes (no nos engañemos, se tiende a unificar los movimientos) que a veces solo responden al desconocimiento de nombres y títulos de segunda fila que podrían arrojar otra luz sobre las cosas. En palabras de Ríos Carratalá,

¹⁴ Russell P. Sebold, *Lírica y poética en España (1536-1870)*, pp. 101-121.

¹⁵ Russell P. Sebold, «Mena y Garcilaso, nuestros amos: Solís y Candamo, líricos neoclásicos», en *La perduración de la modalidad neoclásica*, p. 39.

¹⁶ Russell P. Sebold, «Entre siglos: Barroquismo y neoclasicismo», p. 57.

[estos autores], junto a la persistencia de formas poéticas barrocas, apuntan síntomas inequívocos de la reforma o, mejor dicho, renovación que caracterizará a la poesía dieciochesca. Ésta cuajará en las últimas décadas, caracterizadas por el entrecruzamiento de todas las corrientes que se han ido generando a lo largo del siglo y un indudable florecer poético tanto cuantitativo como cualitativo¹⁷.

Justo los días en los que Nieto Molina decidió (o logró al fin) imprimir sus textos. Pero ¿dónde hay que fijar el punto de inflexión entre una poética y la otra? ¿Cómo se transformó el Barroco en la Ilustración? Este es, precisamente, el lapso temporal que nos interesa. La transición del XVII al XVIII, cuando se gesta la escuela neoclásica, fue esencialmente impulsada por los *novatores*. La ruptura con la generación anterior dejó paso a nuevas tendencias. Empero, también de ella se nutrieron para superarla y hacerse oír. Rige para nuestros fines la siguiente idea de Fischer: «[los *novatores*] establecieron una conexión estadística entre las sociedades autoritarias o clasistas y los estilos más complejos. Según esto, el barroquismo podría corresponder a un estado más jerárquico de la sociedad española y el neoclasicismo a un momento más igualitario»¹⁸.

Dicho cambio de mentalidad, plasmado en una nueva concepción de las artes, sustenta los trabajos de Pérez Magallón en los que delimita las constantes y fronteras de los *novatores* desde 1675 hasta 1725¹⁹. Sin embargo, para Velasco Moreno este giro cultural se produjo a partir de:

1680, fecha a partir de la cual se puede constatar el surgimiento de las voces críticas contra la filosofía tradicional y el atraso de la ciencia española, y 1726, año en el que Feijoo publicó el primer tomo del *Theatro Crítico Universal*, que supuso un punto de inflexión para la difusión de una mentalidad más receptiva de avances científicos y racionalismo. El esfuerzo del grupo de los *novatores*

¹⁷ Juan Antonio Ríos Carratalá, «La renovación poética», en José Checa Beltrán (ed.), *Historia de la literatura española*, p. 105.

¹⁸ «Art Style as Cultural Cognitive Maps», *American Anthropologist*, 63 (1961), pp. 79-93; reproducido en *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971. Apud Nigel Glendinning, «El estilo gongorino en la poesía española del siglo XVIII, a la luz de la política y la estética», en *Estudios dieciochistas en homenaje al Profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVII, Caja de Asturias, p. 367.

¹⁹ Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.

por introducir en España las nuevas corrientes intelectuales europeas sirvió de base para el desarrollo posterior de la Ilustración²⁰.

Aunque no lo cite, el germen de esta nueva ideología ya asomaba por las páginas de *El hombre práctico*, de Gutiérrez de los Ríos, publicado en 1680. Incluso hay quien lo remonta a Gracián²¹. Al noble de Fernán Núñez cabría sumar la figura del conde de Torrepalma «como [prolegómeno más visible] de un pensamiento neoclásico [que] evidencia que *La Poética* de Luzán no [había surgido] en un vacío cultural, bien al contrario, su preceptiva [había brotado] de un terreno [más que] abonado»²².

Pérez Magallón profundiza, de hecho, en el papel de Gracián como impulsor de la naturalización de estructuras gramaticales y composiciones propias de los tardo-barrocos²³. Sin embargo, Rico opta por adelantar un lustro la fecha sugerida por Bègue:

como referencia para esta transformación, la obra de José Zaragoza, *Esfera en común, celeste y terráquea*, de 1675... [Ha] dado un paso de gigante en la única dirección que podría sacar a España del estado en que la habían sumido las políticas de los Felipes y Habsburgo. Porque si bien es cierto que la conciencia de la decadencia española está presente de modo destacadísimo en autores como Quevedo o Saavedra Fajardo, por no hablar de los economistas-arbitristas (por no mencionar el pragmatismo inmediateista de un Gracián), demuestran con claridad la grandeza individual y los límites de ciertas conciencias de la decadencia²⁴.

François López propone como colofón del periodo *novator* al marqués de Santa Cruz de Marcenado (*Reflexiones militares*, Turín, 1724-1727), con lo que las agujas del reloj de la Historia de nuevo retroceden otros cinco años, hasta 1670:

²⁰ Eva Velasco Moreno, *Nuevas instituciones de sociabilidad: Las academias de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII*, Salamanca, Universidad, 2000, p. 42.

²¹ Hay quien defiende que la príncipe no data de 1680 sino de 1689. Se trate de una fecha o de otra, el libro no volvió a publicarse hasta 1787. Este vacío temporal razona la poca fortuna de la que gozó entre sus contemporáneos (e incluso entre la crítica) hasta hace pocas décadas. Para más información, *vid. El hombre práctico* de Gutiérrez de los Ríos, ed. de Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold, pp. 103-106. Amable Fernández Sanz y L. Jiménez Moreno, *Práctica del saber en filósofos españoles*, Barcelona, Anthropos, 1991, p. 60, observan que «es Baltasar Gracián (1601- 1658) a quién podemos considerar ya un ilustrado por sus recursos novelísticos-ensayísticos al filosofar y, por referir la filosofía, ante todo, a un saber vivir y descubrir los elementos de interés que tergiversan, con las apariencias públicas, la verdad».

²² Alain Bègue, «Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)», en *La Ley de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 37-69 (p. 39).

²³ Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad*, *op. cit.*

²⁴ Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970, p. 270.

En cuanto al movimiento novator, es posible, desde hace varios decenios y a pesar de ciertas opacidades debidas sobre todo a la Guerra de Sucesión, seguir, su evolución desde los años de 1670 hasta el éxito de la gran obra divulgadora de Feijoo, la cual, a su vez, debe considerarse no como ruptura sino como el inicio de una nueva etapa²⁵.

Y apostilla:

En el actual estado de la investigación, no hay obra española alguna en que el afán clasicista en literatura, la depuración del lenguaje y, por otra parte (pero todos los aspectos vienen tan estrechamente vinculados que el examinarlos separadamente solo obedece a la necesidad del análisis y la exposición), la adhesión a la filosofía y las ciencias modernas, se expresen tan tímidamente como en este libro casi totalmente olvidado durante dos siglos²⁶.

La innovación que representaron los *novatores* en el momento de su aparición quedó algo obsoleta ya durante el primer tercio del XVIII, hasta el punto de que la crítica los incluyó en el cajón de sastre del «Post-barroco», en clasificación de Vallejo²⁷; del «Ultrabarroco»; de la «estética barroquizante»; del «Posbarroquismo»; o, a secas, del «Barroquismo». Significativa la consideración («poetas indisciplinables») que le merecen a Cueto los nombres de Villarroel, Maruján y Nieto Molina, del que nos ocuparemos en el siguiente epígrafe²⁸. Ello quizá obedeciera a que los tres se muestran más deudores del Barroco que de la renovación con la que soñaba el marqués de Valmar. Tanto es así que Arce adelanta la conclusión de este fenómeno al estimar que Torrepalma y Porcel son los últimos representantes del Barroco²⁹. Glendinning, por su parte, admite que

el fenómeno de estos imitadores me sigue intrigando. [...] Se lo puede relacionar también con el tema de la periodización —¿hasta cuándo dura el

²⁵ François López, *Los novatores en la Europa de los sabios*, Salamanca, Universidad, p. 98.

²⁶ *Ibidem*, p. 102.

²⁷ Irene Vallejo, «Poesía de la primera mitad del siglo. Pervivencia barroca e incipientes manifestaciones reformistas e innovadoras», en *Historia de la literatura española*, ed. Ricardo de la Fuente, Barcelona, Júcar, Barcelona, 1992, pp. 71-74.

²⁸ Leopoldo Augusto Cueto, *op. cit.*, pp. XCV-XCVI.

²⁹ Joaquín Arce, *La poesía del XVIII*, Madrid, Alhambra, 1981, p. 58.

Barroco o el barroquismo del siglo XVII?– aunque un fenómeno cultural que perdura hasta los años cuarenta del siglo XVIII, por lo menos, pide explicaciones que lleguen más allá de la idea de una estética dominante, al parecer³⁰.

Serán Luzán, Nasarre y Montiano, mucho más preceptistas que poetas, los que alimenten el gusto neoclásico por excelencia. Solo a partir de la década de los ochenta del siglo pasado se inicia una lenta labor de rehabilitación de estos autores [poetas menores de fines del XVII y, por añadidura, del XVIII] y de su producción; conscientes, entonces, de que, más allá del valor que se les quiera atribuir, «no se podía sino reconocer su importancia funcional para la definición y estabilización, la difusión y evolución de los géneros y estilos, así como para una configuración más objetiva de nuestra historia literaria»³¹.

Es lo que movió a Bègue a volver sobre los menores; por más que Sebold hubiera reparado en su importancia tiempo atrás:

sor Gregoria Francisca de Santa Teresa, fray Juan Interián de Ayala, Gabriel Álvarez de Toledo y Eugenio Gerardo Lobo [...] tienen los pies ya más firmemente plantados en el Setecientos que en el siglo anterior. Estas cuatro figuras representan el capítulo segundo de la crónica de la transición entre la tendencia neoclásica de los siglos áureos y el siglo neoclásico propiamente dicho³².

Sobre estas ideas girarán los próximos capítulos, de acuerdo con un párrafo de Glendinning que resulta casi una invitación:

Se necesitan nuevas investigaciones sobre las figuras principales para poder discernir mejor el juego de los distintos factores en los diversos casos. Tan sólo a la luz de ellas podrá esclarecerse explotarse más la veta gongorina en el siglo XVIII³³.

³⁰ Nigel Glendinning, «El estilo gongorino en la poesía española del siglo XVIII, a la luz de la política y la estética», en *Estudios dieciochistas en homenaje al Profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Caja de Asturias, 1995, pp. 365-379 (p. 365).

³¹ Alain Bègue, *op. cit.*, p. 1.

³² Russell P. Sebold, «Mena y Garcilaso, nuestros amos», p. 40.

³³ Nigel Glendinning, *op. cit.*, p. 379.

Y es que al corpus de Francisco Nieto Molina (Cádiz c. 1730) se le podría aplicar aquello que Orozco Díaz sostuvo acerca de Porcel: «también el barroquismo de Porcel no es solo el eco de Góngora, sino que ofrece otras complicaciones acordes con el arte y el espíritu de su época»³⁴. En las páginas que siguen demostraremos que los opúsculos del gaditano no se erigen como un islote aislado y espontáneo sino, más bien, como la prolongación de la estética del Seiscientos; ya bien avanzado, eso sí, el XVIII.

1.3. FRANCISCO NIETO MOLINA: BIO-BIBLIOGRAFÍA

Apenas conocido, pues solo disfruta de algunos estudios y ediciones recientes (la fábula *El Polifemo*, incluida en *El fabulero* (1764); la *Inventiva rara. Definición de la poesía contra los poetas equivoquistas* (1767); el *Discurso en defensa de las comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio y en contra del «Prólogo crítico» que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra*; y *Los críticos de Madrid: en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas* (1768)³⁵), Cueto –con tono peyorativo– fue pionero en advertir que Nieto Molina nunca abandonó los rasgos puramente barrocos, más allá del cambio de siglo y del retroceso generalizado del conceptismo. De ahí que lo considerase un «poeta indisciplinable» y redujera su talla a una página de su *Bosquejo*. Empero, es revelador que al menos lo incluya.

Más cruel, sin duda, la visión de Moratín, quién lo tachó de «poeta tabernario». Habría que esperar a Menéndez Pelayo para descubrir que Nieto «admiraba a Góngora hasta en sus extravíos»³⁶. Juicios, todos ellos, que, según Bonilla Cerezo³⁷, «prueban que sus “papeles” gozaron de estima a fines del XIX. Pero Nieto no ha sido objeto de estudio. Ni en las publicaciones del Instituto Feijoo desde 1995 hasta 2009 ni en los dos

³⁴ Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ Rafael Bonilla Cerezo, «Neoclásica y disidente: La *Fábula del Polifemo* de Francisco Nieto Molina», *Revista de Literatura*, LXXIV, 147, 2012, pp. 207-248; «Los nidos de antaño»: Estudio y edición del *Discurso en defensa de las comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio y en contra del “prólogo crítico” que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra (1768)* y de *los críticos de Madrid: en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas (1768)*, de Francisco Nieto Molina», *La Ley de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 319-382; «*Inventiva rara. Definición de la poesía contra los poetas equivoquistas*. Estudio y edición de un entremés de Francisco Nieto Molina», en *Homenaje a Antonio Carreira*, ed. Alain Bègue, Aurora Egido y Antonio Sánchez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, en prensa. Agradezco a nuestro director que me haya permitido consultar este trabajo.

³⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I. CSIC, Madrid, 1994. p. 1227-1228.

³⁷ Rafael Bonilla Cerezo, «Neoclásica y disidente», p. 212.

volúmenes de la *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, dirigida por Víctor García de la Concha, hay rastro de su producción»³⁸.

La primera Historia de la Literatura que da noticia del gaditano es la de Aguilar Piñal³⁹. Cito los títulos de las cinco obras recogidas por el bibliógrafo, a las que remitiré con frecuencia:

- a) *El Fabulero* (1764). A un prólogo de cuatro páginas en el que cita a sus maestros (Lope, Quevedo, Góngora, Montalbán, Esquilache), le siguen ocho fábulas (no las cinco que señala Bonilla Cerezo⁴⁰); siete de ellas en romance y la última en quintillas. Además de un soneto (*Exclamación de Alfeo*) y dos romances (*La rosa. Juguete poético* y *Narciso*). Acerca del primer romance mitológico (*El Polifemo*), Bonilla Cerezo observa que «brilla como último eslabón en esa cadena del ciclope que recorre la poesía latina y renacentista para abrocharse, desdoblándose, en la barroca»⁴¹. Y concluye que se trata de un «un bosquejo serio y en miniatura del idilio gongorino»⁴².
- b) *La Perromaquia* (1765), épica burlesca en redondillas y deudora no solo de la *Gatomaquia* de Lope sino de todo un mosaico de fuentes renacentistas.
- c) *Inventiva rara. Difinición de la poesía contra los poetas equivoquistas* (1767): abunda en el conceptismo y en la destreza de su autor para remedar los estilemas de Quiñones, Moreto, Castillo Solórzano y otro par de entremesistas: León y Cáncer. Durante su plática, estos últimos actúan casi como uno solo, desprovistos de matices que los singularicen, hasta el punto de que se atajan con frecuencia y cualquiera de sus frases podría enunciarlas el otro. Este texto, próximo a nuestro objeto de estudio, pues las autoridades

³⁸ Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 2 vols. *Apud* Rafael Bonilla Cerezo, «Neoclásica y disidente», p. 212.

³⁹ Francisco Aguilar Piñal, «Poesía», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pp. 43-134 (p. 64). La ficha catalográfica de los libros en Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo VI. N-Q*. Madrid, CSIC, 1991, pp. 65-66. He consultado los siguientes ejemplares: 1) *El Fabulero*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle, 1764, 4hs. + 124 pp. 20 cm. BNE, R-18078 (la *Fábula de Polifemo* ocupa las pp. 1-12); 2) *La Perromaquia. Fantasía poética en redondillas con sus argumentos en octavas*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1765, 4 hs. + 135 pp. 15 cm. BNE, R-34900; 3) *Inventiva rara. Difinición de la poesía contra los poetas equivoquistas. Papel cómico*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1767, 29 pp. 16 cm. BNE, 7/13507; 4) *Juguetes del ingenio y rasgos de la poesías*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, 39 pp. 20 cm. BNE, R-8781; 5) *Los críticos de Madrid en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768. 20 pp. 15 cm. BNE, T-10585; 6) *Obras en prosa, escritas a varios asuntos y divididas en cinco discursos*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, 4hs. + 116 pp. + 1 h. 16 cm. BNE, 3/28496.

⁴⁰ Rafael Bonilla Cerezo, «Neoclásica y disidente», *cit.*

⁴¹ Rafael Bonilla Cerezo, *ibidem*, p. 213.

⁴² Rafael Bonilla Cerezo, *ibidem*, p. 218.

en las que se basa son idénticas a las del *Fabulero*, tiene como protagonistas a los citados León y Cáncer, además de a José Pérez de Montoro, Quevedo, Góngora, Mena y Garcilaso. Nieto los hace portavoces de sus ideas sobre el Barroco. Utiliza, de hecho, la misma técnica que Aristófanes en *Las ranas*.

- d) *Juguetes del ingenio* (1768), poemario epigramático en el que confiesa su admiración por Eugenio Gerardo Lobo.
- e) *Obras en prosa, escritas a varios asuntos y divididas en cinco discursos* (1768).
- f) *Los críticos de Madrid, en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas* (1768), elogio del *Arte Nuevo* del Fénix e invectiva contra Nasarre.

La variedad de opúsculos confirma la postura de Nieto a propósito de las polémicas surgidas en la centuria previa: el gongorismo y la tragicomedia lopista. De hecho, se pronuncia con decisión sobre las tesis de Nasarre a raíz de las comedias y los entremeses de Cervantes. Nieto, en definitiva, no se comporta como mero imitador de una estética ya manida, sino todo lo contrario. Hay que valorarlo como un epígono tardío de los ingenios del Barroco, que él categoriza como pioneros o «héroes» (Lope, Quevedo, Góngora, Esquilache) y «segundones» (Solís y Ribadeneyra, Cáncer, López Zárate, Pantaleón, Polo de Medina, Hurtado de Mendoza y el conde de Villamediana), según los casos.

1.4. TRADICIÓN TEXTUAL

Del *Fabulero* se conservan un manuscrito y varios ejemplares impresos de la príncipe (1764). Detallamos la localización, signatura, descripción según ISBD, repertorios y peculiaridades de dichos testimonios.

El manuscrito se custodia en la BNE y ha sido referenciado con el dígito 4145 (p. 280) en su «Catálogo Manual». No obstante, tras haberlo cotejado a la letra, podemos afirmar que la enumeración de las composiciones que lo integran omite por desliz el soneto *A Alfeo* (p. 17 del impreso). Ofrecemos a continuación sus datos catalográficos:

[NIETO: Poemas],- S. XVII-XVIII, 68 ff., 200 x 140 mm.

El apellido del autor figura también en el tejuelo. Enc. en piel con cortes rojos. 4º. Rubricados todos los ff. por el censor, que fue Ignacio de Igareda, según hemos descubierto⁴³. Algunos versos expurgados. Ms. falto de portada y de tres hojas al final. En blanco los ff. 38v y 52v.

Contiene las fábulas en romance de «El Polifemo», «Alfeo y Aretusa», «Apolo y Dafne», «Pan y Siringa», «Hipomenes y Atalanta», «Las tres Diosas», «Hero y Leandro», «El Narciso», «La Rosa. Juguete poético», «Júpiter y Europa» (en quintillas) y el soneto «Exclamación de Alfeo».

El ms. es mútilo, falto, como decimos, de tres hojas al final. El lomo posee un tejuelo en la parte superior en el que se lee el apellido del autor y las primeras letras de su título (NIETO, FAB.). En la inferior, la signatura actual de la BNE (MS/414). Buen estado de conservación. Lomo dorado con motivos florales. Cubierta y contracubierta en cartón. Guardas delanteras (dos) y trasera (una) en aguamarina. Cosido a la greca, en torno a tres nervios. La primera hoja de guarda mantiene un *olim* manuscrito tachado («folio M-335»). Dicho *olim* responde a una signatura previa que fue tachada para no confundirla con la actual, adherida mediante una pegatina algo más abajo.

Todos los ff. pares que carecen del título del romance que en ellos se reproduce, vienen rubricados por la misma letra y tinta, probablemente ferrogálica. Con las mismas características, cinco *marginalia* en el prólogo repiten la palabra «disparate», sin duda obra del censor, amén de subrayar varios términos. En todas las fábulas hay al menos un cuartete expurgado y en el epílogo de la de *Polifemo* un verbo tachado y sustituido por otra: «logró» por «gozó»⁴⁴. Subrayados en otros lugares⁴⁵. Las tachaduras coinciden siempre con episodios lascivos (y trascendentes para la interpretación de la poética de Nieto) que el censor no toleró. Podemos afirmar con seguridad que se trata de un manuscrito de imprenta. Tanto por su cuidada grafía, sin borrón alguno, como por lo esmerado de sus márgenes y exacta distribución estrófica respecto a los del testimonio impreso; excepción hecha de aquellos pasajes sometidos a expurgo. Además, enumera los ff. según los cuartos que llevarán en la impresión.

⁴³ Secretario de Cámara del Rey Nuestro Señor más antiguo, y de Gobierno del Consejo, Dio licencia a varios libros de la época. Es curioso, no obstante, que en el Archivo de la Nobleza (Toledo), sección Osuna, leg. 263, doc. 214, haya «dos providencias de I. E. H. sobre los clérigos, en especial los de Béjar, que se van a residir a la corte». Agradecemos la noticia al Prof. Enrique Soria (Universidad de Córdoba)

⁴⁴ Abundaremos sobre estos expurgos e injerencias en los criterios de edición.

⁴⁵ Desarrollaremos este particular en el comentario de las tres fábulas estudiadas en el TFM.

Antiguo sello de la BNE en las páginas del prólogo (no numerado), en la portada del *Polifemo* y en los ff. 13, 47 y 69. Sello de la BNE más actual en los ff. 11, 26, 62. Ambos sellos, junto al par de *olim* ya citado, traslucen dos fases de catalogación distintas. Reproducción del ms. en microformas (MSS.MICRO/7355).

Respecto a los impresos, se han conservado cinco ejemplares de la príncipe: Descripción ISBD⁴⁶: El fabulero de Francisco Nieto Molina. En Madrid : en la imprenta de Don Antonio Muñoz del Valle...se hallará en la librería de Antonio del Castillo..., 1764.

[5], 124 p. ; 4º (21 cm)

Sign.: []1, *4, A-P4, Q2

Port. orlada i amb grav. Xil.

Ref.: Palau 191279; Aguilar Piñal v. 6, 379; CCPB000493583-7.

Portada con el nombre del impresor. Solo aparecen xilografías tras los poemas de *El Polifemo*, *Hipomenes* y *Atalanta* y *Las tres diosas*. Cada fábula precedida por una portadilla en la que figura el título. La paginación comienza en el primer romance. Cosido a la greca en torno a tres nervios y en cuartos. Encuadernación en pergamino con cordeles. Las singularidades de cada uno se especifican *infra*:

- a) Biblioteca de la Real Academia. Madrid: 8-VIII-48 – Enc. piel – Sello de la Real Academia Española – Sello de la Biblioteca de la Real Academia Española – An. ms. “Valmar lo regaló á la Academia”⁴⁷. Buen estado de conservación.
- b) Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado. No he podido consultarlo.
- c) Biblioteca Nacional de España. Custodia, aunque no se ha señalado hasta la fecha, dos emisiones de la príncipe. Ambas en buen estado de conservación, sin anotaciones y con el sello de la institución en varias páginas. Encuadernación en pergamino. El ejemplar que se conserva en la Sala Cervantes contiene un *olim* manuscrito (R/18078) y también en un adhesivo. La orla del impresor y la sede portican el ejemplar. En cambio, el ejemplar de la Sala General (2/50609) carece de dicha orla y antepone la portadilla de la *Fábula de Polifemo*, que sustituye (acaso por error de imprenta) a la portada general del volumen. Obviamente, el arranque de este epilio sobre el cíclope («No anuncios de Jano») está falto de esa portadilla que sí posee el

⁴⁶ Respetamos la tipografía estipulada por el Reglamento de Catalogación.

⁴⁷ El patrimonio bibliográfico otorga a este volumen este dígito de catalogación CCPB000317064-0.

resto de ejemplares. A pesar de todo, una circunstancia como la señalada no afecta a la numeración del volumen, pues, según hemos indicado, esta arranca de la p. I, coincidente con los primeros cuartetos del *Polifemo*.

d) Biblioteca del Monasterio de Poblet. No hemos podido consultarlo.

e) Biblioteca de Michigan. EEUU. Encuadernación holandesa, posterior al siglo XVIII. Portada y contraportada en aguamarina, reforzada por el lomo. *Ex libris* de la Universidad de Michigan en la primera hoja de guarda. Anotaciones manuscritas que corrigen el texto. En el título, sin ir más lejos, se añade el «de» entre los apellidos del autor. Más adelante, un *olim* y notas de posesión: «Spaniolo Rodriguez 4-4-36/ 31893». Respecto a los otros ejemplares, conserva la licencia del consejo firmada por Igareda y la fe de erratas. Estas dos páginas supusieron la inclusión de otro cuadernillo. De ahí, o bien como consecuencia de la encuadernación posterior, que haya cinco páginas en blanco al inicio. Además de la fe de erratas, un lector moderno incorpora otra nota que modifica el contenido semántico del texto y concuerda con el sentido mitológico de las fábulas: «A ser de» se convierte en «A hacerse» (p. 12). En el resto de las pp. hay restos de manchas ferrogálicas. Esta tinta y letra distinta de la de los *olim*. Finalmente, en las hojas de guarda finales otro *ex libris* de la Universidad de Michigan y cuadrícula con una anotación de préstamo tachada y el código de barras, de acuerdo con el sistema de ordenación actual.

Por todo lo expuesto, concluimos que se estamparon al menos tres emisiones de la edición príncipe. Y el proceso tuvo que ser el siguiente: la primera tirada dio lugar a ejemplares como el conservado en la Sala General de la BNE. Tras notar el error, o sea, la anteposición de la portadilla del *Polifemo*, la sustituyeron por la portada en la que costa el título general. Prueba de ello es el ejemplar conservado en la Sala Cervantes. Por último, la tercera y más perfecta emisión sumó una fe de erratas y la licencia de imprenta.

1.5. EL EPILIO: ORIGEN Y DESARROLLO DE UN GÉNERO BARROCO

El océano de estudios que abordan el género burlesco durante los siglos XVI y XVII nos exime de recogerlos todos. Nos limitamos, por ello, a un breve repaso de los hitos más señeros en la evolución de la fábula mitológica, con la intención de asentar este análisis en una serie de nociones que se antojan básicas para contextualizarla.

Es sabido que las historias gentílicas pertenecen al subgénero épico. Se trata de «una prolongación del epilio grecolatino», como afirma Cristóbal⁴⁸. Su tratamiento sufrió un punto de inflexión durante el Siglo de Oro cuando «el arte barroco genera formas híbridas que, a la vez que se apartan de la tradición, la enriquecen. Es el caso de la poesía heroicómica, pero también de la tragicomedia de Guarini y de la comedia nueva lopiana, así como de la lírica cultista»⁴⁹. Para Keeble⁵⁰, el germen de este nuevo enfoque lo apuntó Díaz Plaja cuando cita a Arguijo como «coleccionista de efigies antiguas». Y subraya que Herrera se valió de él para «ennoblecere el verso», lo mismo que Hurtado de Mendoza⁵¹, Alcázar⁵², Pacheco o Barahona⁵³; además de introducir las primeras situaciones graciosas, no del todo burlescas, en las correrías de los dioses. No habrá que esperar mucho para que Góngora («Arrojose el mancebito», 1589) aborde el mito con un tono distinto, desmitificando (*declassamento* lo llama Poggi⁵⁴) la historia de Hero y Leandro. Este incipiente –por entonces– proceso sirvió de impulso a la fábula durante los siglos XVI y XVII. Según Palomo, es «el producto de su época. Lope lo ha realizado, sin acritud, con Ariosto; y Quevedo ha procedido, como Góngora ahora, a la

⁴⁸ Vicente Cristóbal López, «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 9-30 (p. 10). Utilizamos el término «epilio» en este trabajo como sinónimo de «fábula mitológica», aunque la producción de Nieto exige distinguir entre serios y burlescos. Sobre el desarrollo de este género en las letras áureas, *vid.* igualmente Alessandro Perutelli, *La poesia epica latina. Dalle origine all'età dei Flavi*, Roma, Carocci Editore, 2000. Véase el capítulo «L'epilio» (pp. 49-82), donde subraya la *dimensión burguesa* —y no heroica— del mito y la necesidad de un *público culto*, así como la inserción de varios géneros justificada en la variedad alejandrina: *poikilia*. Jesús Ponce Cárdenas, «La Fábula de Polifemo y Galatea», *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, El Laberinto, 2001, pp. 63-73; «El mito en los espejos de la burla», en su edición de Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 19-24; y Sofie Kluge, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115, 2012, pp. 159-74. Recientemente, aunque no hemos podido consultarlo, ha visto la luz colectivo *Greek and Latin Epyllion and its Reception*, ed. Manuel Baumbach & Silvio Bär, Brill, 2013.

⁴⁹ Rodrigo Cacho Casal, «Góngora y los orígenes del poema heroicómico», p. 4. La numeración corresponde a la de los folios que nos ha facilitado nuestro director, tras generoso envío de su autor.

⁵⁰ Guillermo Díaz-Plaja, *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, 1948, p. 148. *Apud* Thomas Keeble, «Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española», *Estudios clásicos*, XIII, 57, 1969, pp. 83-96.

⁵¹ Sol Galván Jerez, «Los diosecillos de Diego Hurtado de Mendoza: una visión burlesca de la mitología», en *Estudios sobre la tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, ed. Jesús Ponce Cárdenas e Isabel Colón Calderón, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 15-25 (p. 16).

⁵² Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.

⁵³ *Vid.* sobre todo José Lara Garrido, «Dialéctica amorosa de cancionero y alegorización en las fábulas mitológicas» (pp. 159-201) y «Primera polarización: de la fábula mitológica a la sátira» (pp. 202-210), en *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica de Manierismo)*, Málaga, Diputación, 1994.

⁵⁴ Giulia Poggi Bontempelli, «Polo de Medina, poeta gongorino», en *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Pisa-Padova, Univerità di Pisa-Luviana Editrice, 1973, p. 115. *Apud* Francisco José Díaz de Revenga, *Polo de Medina. Tercer centenario*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1976, p. 115.

degradación de la misma materia genérica. El tema mitológico ha sido puesto en solfa en notas y composiciones breves por todos ellos»⁵⁵.

Los extensos poemas épicos, plagados de alusiones a dioses y semidioses, son remplazados por breves fábulas dedicadas a un mito concreto, cuyo motivo común es la persecución del amor, frustrado la mayoría de las veces. Los autores que buscan la novedad y la reelaboración de temas y motivos encuentran en estas parejas una veta que explotarán por dos razones fundamentales: 1) son personajes ampliamente conocidos, lo que permite romper fácilmente el horizonte de expectativas del receptor; 2) el tono hazañoso y hasta hiperbólico (o desastrado) de muchos de estos epilios brinda a las plumas del Seiscientos un amplio número de personajes y situaciones susceptibles de ridiculizarse. Ambas razones, a su vez, cumplen las premisas propuestas por Beltrán Almería como inherentes a la parodia:

- a) que se trate de un género elevado que pueda ser rebajado mediante: la inclusión de un héroe actual; la actualización del mundo viejo; o la burla del héroe y del mundo viejo.
- b) que ese género parodiado esté íntimamente debilitado, porque sólo en su agonía es posible a un escritor dotado de una profunda intuición artística proponer una alteración sustancial y transformadora de su esencia⁵⁶.

Para Antonio Pérez Lasheras,

la poesía burlesca parece referir algo mucho más complejo [que la sátira], cuya captación se nos antoja bastante inaprensible. El término burlesco aparece por vez primera a principios del siglo XVII (la primera documentación que conozco es de un poema de Góngora de 1609: *¡Mal haya el que en señores idolatra!*)⁵⁷.

El *delectare* y el *docere* clásicos, a partir de unas figuras de estirpe mitológica o heroica, es sustituido ahora por la ironía y la parodia que emanan de las situaciones en las que los personajes se ven insertos y del vocabulario con el que se los describe. El

⁵⁵ María del Pilar Palomo, *La poesía de la Edad Barroca*, Madrid, Sociedad General de Librería, 1975, p. 75.

⁵⁶ Luis Beltrán Almería, «Notas para una teoría de la parodia», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. La parodia. El viaje imaginario* Zaragoza, 1994, tomo II, pp. 49-56 (p. 54).

⁵⁷ Antonio Pérez Lasheras, *Piedras preciosas...Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad, 2009, pp. 46-47.

tratamiento de los dioses, su linaje y léxico se convierte en chocarreros⁵⁸. El registro, la métrica, las situaciones y protagonistas han sido rebajados y humanizados. Considera Pérez Lasheras que «no es, evidentemente, que Góngora inventara este tipo de creaciones, sino que fue quien se propuso, a lo largo de toda su obra, elevarlas a categoría estética»⁵⁹. Esta nueva forma de hacer poesía es lo que Cacho Casal describe como:

épica burlesca [pues] rompe con este equilibrio y propone tratar materias humildes en un estilo elevado, o viceversa, y fue este el aspecto que se empleó más a menudo para su adscripción genérica: el poema heroicómico es ante todo un texto *indecoroso*, puesto que no sigue los preceptos tradicionales⁶⁰.

Llegará un momento en el que esta innovación se convierta en un nuevo canon, definido por Cano Turrión como «carcasas vacías carentes de valor [que se llenan oportunamente]»⁶¹ y cultivado por una amplia estela de autores, entre los que cabe citar al del *Fabulero*, por segundón que pueda resultarnos: Francisco Nieto de Molina. La fortuna de este nuevo género propicia, al decir de Ball, una novedad significativa: «el suplemento que éste añade *per variationem* al ya perfecto modelo, es recuperado por una tradición que lo convierte a su vez en otro modelo más, disponible para una cadena ilimitada de imitaciones futuras»⁶².

En la misma línea, Lara Garrido afirma que

la evolución de la fábula burlesca se encamina a modelos menos complejos, fundamentados en la repetición segmentada del mito en su estructura originaria, nunca en la modificación libre de la misma, y en la *dispositio* retórica

⁵⁸ Vid. al respecto Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 116.

⁵⁹ Antonio Pérez Lasheras, «Tradición y parodia en la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora: hacia una definición del poema», *Da Góngora a Góngora*, a cura di Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 151-162 (p. 155). Remitimos a este artículo para la extensa tradición crítica (Terry, Lázaro Carreter, Jammes, Garrison) de la *Tisbe*.

⁶⁰ Rodrigo Cacho Casal, *op. cit.*, p. 10.

⁶¹ Elena Cano Turrión, «Introducción» a *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007, p. 19.

⁶² Robert Ball, «Imitación y parodia en la poesía de Góngora», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. A. M. Gordon y E. Rugg, Universidad de Toronto (Canadá), 1980, pp. 90-93 (p. 90). Esta idea sintetiza las de su tesis doctoral: *Gongora's Parodies of Literary Convention*, Yale University, 1976 (Michigan Ann Arbor, UMI, 1977, edición en microfichas), p. 90.

unidireccional que especifica y reitera determinada fórmula de desrealización, contaminando de su signo contraidealizante el conjunto de la materia mítica⁶³.

Uno de los aspectos más atractivos de este proceso lo evidencia Cacho Casal cuando fija la evolución del nuevo género desde los clásicos latinos hasta el Setecientos. Demuestra que textos como la *Fábula de Píramo y Tisbe* acuñan una bifurcación del epilio, que, a diferencia del homérico, se descubre ahora alejado de la batalla y entronca así con la tradición ovidiana⁶⁴. La burla, ostentándose ya como insignia de la variedad barroca, se suma a este hábito, consiguiendo, gracias a su amalgama con lo serio, la creación de algo inédito. Concluye Cacho Casal que la «ramificación dentro del género heroicómico demuestra no sólo que el género se había impuesto definitivamente, sino que empezaba a tomar nuevos derroteros alejados de Góngora»⁶⁵.

Precisamente la distancia temporal entre Nieto Molina y Góngora confirma la consolidación del invento. Nuestro autor no pretende innovar sino prorrogar un cauce ya dilatado por muchos. Nuestro estudio, pues, ratifica la adscripción de estas fábulas neoclásicas (solo por cronología, aun con matices, según veremos) a aquel hallazgo rupturista. Luego *El Fabulero*, lejos de ser un volumen innovador, continúa –acaso como una reliquia de siglos pasados– un canon estético del todo estereotipado desde la segunda década del Seiscientos.

1.6. *EL FABULERO* (1764) DE FRANCISCO NIETO MOLINA

El «Prólogo» con el que Nieto abre su libro constituye un esbozo de poética que permite conocer de primera mano sus gustos y modelos. A ese «lector amigo» al que se dirige, topicalizado tanto en la poesía de academia como en la tradición oral, procura

⁶³ José Lara Garrido, «Consideraciones sobre la fábula burlesca. Poesía Barroca (A propósito de una versión inédita de la de Apolo y Dafne)», en *Revista de investigación*, VII, 1983, Colegio Universitario de Soria, 1983, pp. 21-42 (p. 25).

⁶⁴ Rodrigo Cacho Casal, *op. cit.* Rafael Bonilla Cerezo, «Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle y Caviedes», *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 241-276, explica cómo Caviedes creó en 1681 la hermandad, nunca vista, si exceptuamos el *Adone* de Marino (XIX, 125-148 / 152-165), entre la versión ovidiana y la de Homero-Virgilio del mito de Polifemo. Durante siglos, el tratamiento épico de la historia del cíclope –el capítulo de la *Odisea*– había bruñido un collar que prescinde de todo sentimentalismo. Caviedes logró que las dos ramas del mito comenzaran a mezclarse como por arte de magia. Cuando hace responsable del viaje de Ulises a la providencia, enojada por el asesinato de Acis, no solo imbrica dos tradiciones sino que funda, aunque suene paradójico, un mito sin metamorfosis. Al variar el orden y el desarrollo de la «cadena» de Homero, Virgilio, Ovidio y Góngora, sustituida por Ovidio, Góngora, Homero y Virgilio, terminó con la secesión épica y amorosa.

⁶⁵ Rodrigo Cacho Casal, *op. cit.*, p. 9.

seducirlo a través de la *captatio benevolentiae*: aspira a «complacer» al receptor que lo leerá, o bien escuchará (como era propio de los cenáculos). Nieto se ancla a una tradición anterior por medio de versiones y *rifacimenti* de epilios harto conocidos en el Barroco. Y todo ello mientras se ríe a placer, «pues mal pudiera atreverme a ascender al Parnaso»⁶⁶. Motivos, ambos, por los que nos advierte de que hallaremos «versos buenos, medianos y malos»⁶⁷, reciclando así otro tópico, el de la *humilitas auctorial*.

Por último, ofrece su “canon” de la literatura áurea. Lejos de aquel título ufano (*Parnaso español*) con el que Francisco de Quevedo rotuló sus metros, el gaditano juzga que el autor del *Buscón*, Lope, Góngora, Pérez de Montalbán y el príncipe de Esquilache son los grandes «españoles que han gozado el orbe: de los tres primeros, merecieron coronarse de laurel, cuyas verdes hojas jamás marchitará el tiempo»⁶⁸. Nieto considera que las aportaciones sucesivas carecen de fuste, ya que «las metáforas, tropos y otros brillantes adornos de la retórica solamente en ellas relucen»⁶⁹. Y concluye: «las sentencias, conceptos, donaires, símiles elegantes, alusiones preciosas, imitaciones especiales, dulzura, suavidad, gala, facilidad y grandeza»⁷⁰ no resucitarán en ninguna otra composición.

Es curioso, sin embargo, que califique a Góngora de «asombro de los líricos»⁷¹, reservando el título de «Fénix» y «portento» para Lope y Quevedo, respectivamente⁷². Con esta sutil fórmula parece indicar la supremacía del primero. Esta idea se apuntala al conocer el resto de su teoría y el corpus textual que la sigue. Don Luis es, a sus ojos, el inventor de un estilo jocosero, al que, después, se sumaron Lope y Quevedo. Una vez establecida una nueva senda mitológica, ampliaron su enorme huella nombres como los de Solís y Ribadeneyra, Cáncer y Velasco, López de Zárate, Pantaleón, Polo de Medina, Antonio Hurtado de Mendoza y el conde de Villamediana, que Nieto cita como «dignos de aprecio y veneración»⁷³. Son justamente estos epígonos los que servirán de modelo al gaditano en la *Inventiva rara* y en los *Juguetes del ingenio*.

De las piezas gongorinas eligió dos para homenajearlas, lo que también supone reescribirlas: el *Polifemo* y el par de fábulas dedicadas al mito de Hero y Leandro. La selección de dos textos de tan distinta índole (fábula mitológica grave, aunque no falten

⁶⁶ Francisco Nieto Molina, «Prólogo» a *El Fabulero*, p. *2.

⁶⁷ Francisco Nieto Molina, *ibidem*.

⁶⁸ Francisco Nieto Molina, *ibidem*.

⁶⁹ Francisco Nieto Molina, *ibidem*, p. 4.

⁷⁰ Francisco Nieto Molina, *ibidem*, p. 3.

⁷¹ Francisco Nieto Molina, *ibidem*.

⁷² Francisco Nieto Molina, *ibidem*, p. 1.

⁷³ Francisco Nieto Molina, *ibidem*, p. 3.

las pinceladas humorísticas⁷⁴, y epilio decididamente cómico) testimonia acerca de las cuerdas gentílicas que pulsó el cordobés a lo largo de su trayectoria. Sin embargo, Nieto deja a un lado la consolidación del tratamiento jocosero en la *Tisbe* (1618) y también la complejidad sintáctica y metafórica de las *Soledades*, que, como es sabido, apenas gozaron de estima durante el Neoclasicismo⁷⁵. Luego aunque el gaditano se afilie a la escuela gongorina, la tendencia ilustrada lo impele a prescindir de sus textos más anti-decorosos.

Detengámonos en la estructura del *Fabulero*: el *Polifemo*, el soneto *Exclamación de Alfeo* y los romances de *La rosa* y *El narciso* adoptan un tono completamente serio. Por el contrario, en la *Fábula de Alfeo y Aretusa* y en la de *Hipomenes y Atalanta* se decanta por un estilo irónico, con juegos conceptuales simples. El gracejo de la *Fábula de Apolo y Dafne* deriva del código gestual, de la actitud de reproche por parte del dioscecillo y del habla cotidiana de la que hace gala la doncella. La de *Pan y Siringa* acentúa las innovaciones de la anterior, pero enfatizando el ridículo del protagonista, que es insultado por su dama, como hiciera la ninfa de Polo de Medina en la versión barroca. El narrador despliega aquí buenas dosis de ironía, en contraste con lo dicho hasta ahora. La *Fábula de las tres diosas* y la de *Hero y Leandro* compilan todos los requisitos del mito jocosos. Nieto describe a los dioses y semidioses como borrachos, comilones y groseros, en la mejor tradición rabelaisiana. Incluso las diosas golpean las unas a las otras. La *Fábula de Júpiter y Europa* arranca con un lenguaje soez y erótico, lleno de ambigüedades y digno del Góngora más culto. Bien mirado, ambas tendencias reflejan la correlación típica del Barroco: burlas / veras.

El último epilio es el único compuesto en quintillas, a diferencia del resto que son romancillos o bien romances. La otra salvedad viene expresada en la *Exclamación a Alfeo*. Ignoramos las razones de la inserción de estas quintillas y del soneto. Es probable que ambos obedezcan al deseo de ofrecer una colección variada y miscelánea, en lo que toca a la métrica. Y la elección del romance acaso responda a su intención de mostrar unos personajes en miniatura, cercanos al gusto rococó, tan dado a la pintura frívola y minuciosa. Por otro lado, la diferencia entre octosílabos (*Hero y Leandro*, *Apolo y*

⁷⁴ Vid. Jesús Ponce Cárdenas, «*Serio ludere*. Agudeza y humor en el *Polifemo* de Góngora», en *Cinco ensayos polifémicos*. Málaga: Universidad de Málaga, 2009, pp. 9-109.

⁷⁵ Durante el XVIII no salieron de las prensas más obras de Góngora que las *Poesías* coleccionadas por «Ramón Fernández» (Madrid, 1789) y unos pocos romances y letrillas publicados por Cerdá y Rico y López de Sedano en tres tomos del *Parnaso español* (1770-1782).

Dafne, Hipomenes y Atalanta) y hexasílabos implica ya una jerarquía a la hora de abordar los distintos mitos.

1.7. «REÍR Y LLORAR JUNTO»: LA FÁBULA DE HERO Y LEANDRO

El romance de Hero y Leandro remite a las dos versiones barrocas salidas de la pluma de Góngora, ya sea a través del calco de varios versos, ya por medio de la *dispositio* general de los hechos. Sin embargo, como procuraremos explicar, más allá de las deudas con el poeta cordobés se observan algunas pinceladas originales, si bien escasas, que dejan traslucir cierto gusto ilustrado. Quizá la mayor singularidad, y la intención común del imitador y del imitado, residan en la ordenación de los materiales que conforman el argumento. De igual modo que Góngora se valió a su antojo de un material legado por la tradición, Nieto secuencia tan desastrada historia según los cánones neoclásicos. Una de sus técnicas más acusadas es la simplificación. Los 96 octosílabos de «Arrojose el mancebito» y los 220 de «Aunque entiendo poco griego» se reducen aquí a 209. Insistimos: los modelos de Nieto son barrocos pero su destreza como versificador le permite fundir (al tiempo que reordenar cronológicamente la trama) los dos epilios gongorinos sobre este asunto, eslabonándolos de forma lineal, según la arquitectura tripartita más común: presentación, nudo y desenlace.

La articulación *ab ovo* de los 52 cuartetos (51 en la versión impresa, fruto del expurgo de uno de ellos, particularmente lascivo) subvierte el orden argumental de los dos textos gongorinos. Cuando el autor del *Polifemo* escribió «Arrojose el mancebito» (1589), posiblemente se decantó por esa sección del mito (la segunda) porque sabía más que gastado por muchos poetas (Herrera, Boscán, Garcilaso, Cetina, Coloma, Ramírez Pagán, Acuña, Aldana, Hurtado de Mendoza, Bocángel)⁷⁶ el paso del Helesponto hasta la orilla donde Leandro debía encontrarse con Hero.

Por el contrario, en «Aunque entiendo poco griego» (1610) retrocedió hasta los orígenes de la fábula, en lo que atañe al tratamiento que le dio su creador, Museo, y al linaje de los amantes; sumando, eso sí, otros episodios de cosecha propia que Nieto supo también asimilar. En esta secuela gongorina de «Arrojose el mancebito», pero anterior desde el punto de vista de la *narratio*, don Luis solo menciona el naufragio, pues ya se había detenido en él, con tono paródico («el charco de los atunes», 1589, v.

⁷⁶ Francisca Moya Baños, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1966.

2), en la composición previa⁷⁷. En palabras de Cossío, «el romance no comprendía sino el relato de la funesta travesía de Leandro y la muerte de éste y el suicidio de Hero»⁷⁸; esto es, la segunda parte de la historia. En 1610, Góngora volvía sobre el tema para perfilar, también en clave jocosa, los antecedentes: «Y aunque hizo don Luis aquel tanto después, fue para que éste se pudiese continuar con él», advierte Chacón⁷⁹.

Según Moya Baños, en el mito tradicional no consta ninguna mención a las familias de Hero y Leandro, salvo para anunciar que la madre de la muchacha es quien la sitúa bajo la advocación de Cipris. Calímaco, Virgilio, Horacio y Estrabón lo trataron con cierta extensión, pero será Ovidio en las *Heroidas* quien escriba «la más antigua composición poética sobre este argumento, aunque no en forma narrativa, sino elegíaca y sentimental»⁸⁰. Le seguirían Marcial, Pomponio Mela, Lucano, Silvio Itálico, Estacio, Hipólito de Roma, Ausonio y Nonno, aunque es Museo, como decimos, el primero que le dedicó un largo poema. Ya en el siglo XVIII, Meléndez Valdés, Narváez, Manuel Salinas, Valsameda y Zarzosa, Luzán y Moratín, entre otros, perpetuarían la historia de los amantes pasados por agua. Larga nómina, y de relumbrón, que al menos sirve para comprobar que Moya Baños –como tantos críticos– desconocía la existencia del aún muy desatendido Nieto Molina⁸¹.

Será Góngora quien aporte ese detalle del linaje, asimilado escasamente por sus epígonos. Medrano y Barrionuevo escribía: «su madre, y que dejarla pretendía, / la dijo: –No he ser tan desdichada / que viva yo encerrada/ en aqueste presidio / toda mi vida: que es cruel subsidio, / pudiendo días ha ser excusado, / pues tengo edad, con un marido al lado. / Luego que el marido oyó / a la madre, / la dijo: –Por la gloria de tu padre / que te pienso poner como una negra! / ¿Hacerme quieres suegra? / ¿Volverme quiés serpiente? / ¿Furia me quiés hacer que te atormente?/ ¿Tan vieja me ves ya, tan consumida? / En lo mejor me hallo de mi vida. / Bien puedes sosegarte; / casarme tengo antes de casarte. / No tengas tanta prisa, / que antes es que tu sayo mi camisa»⁸². Nótese, sin embargo, que este cómico diálogo contribuye al desarrollo de la acción en el texto

⁷⁷ Citamos los textos de Góngora a partir de la edición de las *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000. El lector también puede consultarlos con facilidad en la web <http://www.upf.edu/todogongora/>

⁷⁸ José María Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998, II, p. 86.

⁷⁹ José María Cossío, *ibidem*.

⁸⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas castellanos*, vol. XIII, p. 337. *Apud* Francisca Moya Baños, *op. cit.*, p. 8.

⁸¹ Francisca Moya Baños, *op. cit.*

⁸² *Ibidem*.

de Medrano y Barrionuevo, a diferencia del carácter descriptivo que otorgan al linaje de su protagonista tanto Góngora como Nieto.

De corto vuelo son los enamorados de la historia, pues Góngora y Nieto apelan a ellos como «doña Hero» y «don Leandro» (1764, v. 4), en aras de la parodia del mito. Así, las secuencias que analizaremos reflejan, de acuerdo con Luján Atienza, un «mundo degradado poco fiable, [...] con reflejos textuales de la interacción entre los distintos niveles y participantes discursivos; [un mundo donde], entre la seriedad y la burla, entre lo importante y lo chocarrero, [hay] una frontera inexistente»⁸³.

Nieto comienza con la *descriptio* de sus personajes: «Esta primorosa ninfa / tuvo por padre a un anciano, / alcaide que fue de cesto, / por no serlo de canasto» (1764, vv. 5-8). El gaditano sigue a plana y renglón los versos de Góngora en «Aunque entiendo poco griego», calcando, incluso, cuartetos completos. Escribe don Luis: «Dice, pues, que doña Hero / tuvo por padre a un hidalgo, / alcaide que era de Sesto, / mal vestido y bien barbado» (1610, vv. 9-12). Si bien es cierto que el cordobés presentó al padre de Hero en un cuarteto, y lo propio hará Nieto, el autor del *Fabulero* reduce a otros cuatro octosílabos –distanciándose del modelo– los trazos de la progenitora: «La madre una buena griega / en la lengua y en el trato, / hacendosa cual ninguna, / aseada a todo trapo» (1764, vv. 9-12). He aquí la primera simplificación, pues Góngora le había concedido ocho versos: «Su madre, una buena griega, / con más partos y postpartos / que una vaca, y el castillo, / una casa de descalzos / cernícalos de unas negras, / en las almenas criados; / muchos dones a un candil / y témporas todo el año» (1610, vv. 13-20).

Nuestro poeta optimizará el mismo procedimiento a la hora de describir al padre de Leandro y al mismo protagonista. Donde Góngora empleó once versos («que era hijo, don Leandro, / de un escudero de Abido, / pobrísimo pero honrado; / grandes hombres, padre e hijo, / de regalarse, el verano, / con gigotes de pepino, / y, los hibiernos, de nabo, / la política del diente / cometían luego a un palo; / vara, y no de vagabundos, / pues no los ha desterrado», 1610, vv. 21-32), Nieto se limita a ocho: cuatro para cada uno, lo que sugiere cierto acomodo del mito al orden, a la simetría y a la teoría de las unidades, que resucitará durante la Ilustración: «Era Leandrito prole / de cierto escudero hidalgo / que allá en Abido servía / por causa de sus trabajos. /

⁸³ Ángel Luis Luján Atienza, «Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora», en *Góngora hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 39-57 (pp. 46 y 57).

Conocido por el diente / en los banquetes más amplios, / y a las horas del comer / sujeto muy allegado» (1764, 13-20).

Las localizaciones geográficas del original siempre se mencionan y se respetan («cesto»: Sesto; «Abido»). Ahora bien, Nieto se aleja de la extrema caricatura de Góngora para cifrar el humor en una serie de paronomasias y juegos conceptuosos (más propios de la poesía de Cáncer) en los que nos detendremos después. Valga citar por el momento la paronomasia, fruto de la condición de ceceante de Nieto, verificable en otros de sus opúsculos, entre «cesto» y «Sesto», piedra de toque para el chiste con «canasto».

A nosotros nos interesa otra clave burlesca: «la política del diente». Dicho octosílabo conlleva una crítica hacia un tipo muy concreto de la sociedad áurea, ya que en los siglos XVI-XVII el título de hidalgo no rentaba ya lo suficiente. De ahí que Góngora lo use para rebajar al personaje, pariente lejano, pues, del fatuo hidalgo del *Lazarillo* (1554) y, salvando las distancias, del propio don Quijote (1605). No obstante, y creemos que es un detalle significativo, puede inspirarse tanto en la falsilla del cordobés como en otros epígonos barrocos que se mofaron de estos figurones, que más tarde desfilarían por los entremeses de Castillo Solórzano, Moreto o Quiñones de Benavente⁸⁴. Nos referimos, claro está, a un epigrama de Polo de Medina: «Tú piensas que nos desmientes / con el palillo pulido / con que, sin haber comido, / Tristán, te limpias los dientes; / pero el hambre crüel / da en comerte y en picarte, / de suerte que no es limpiarte, / sino rascarte con él»⁸⁵.

Hay una escena que solo figura en las versiones de Góngora y Nieto Molina: aquella en la que ambos relatan el viaje a caballo, una vez concluida la fiesta. Escribe Góngora: «llegó en un rocín muy flaco / el noble alcaide de Sesto, / y la alcaldesa en un asno / (con perdón de los cofrades); / doña Hero, en un cuartago, / gallarda de capotillo / y de sombrero bordado» (1610, 72-78). Nieto va mucho más allá. Rebaja la condición económica de los jinetes, pues, en lugar de rocín y asno, respectivamente, Hero y Leandro poseen una burra y un cuartago: «Viaje al que caminaba, / atravesado en un asno, / el alcaide; su conforme, / en burra, y Hero en cuartago» (1764, vv. 53-56). El gaditano no teme acentuar este rasgo, a propósito del estatus de los viajeros, porque don Luis ya lo había rebajado y, por ello, convertido en piedra de toque para la burla.

⁸⁴ Vid. J. R. Lanot, «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, 135-148.

⁸⁵ Jacinto Polo de Medina, *Poesías. Hospital de incurables*, ed. Francisco J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987, p. 111.

Fijémonos un instante en la prosopografía de Hero. Del todo risible, a causa de su tocado, el cordobés apunta que su «sombrero era bordado» (1610, v. 78), mientras que para Nieto «iba la mozuela como / una primavera andando; / toda plumas el sombrero, / todas flores el tocado» (1764, vv. 57-60). El retrato que propuso Góngora es copiado por Nieto, quien, además, extiende el chiste equino al siguiente cuartete, en el que incluye el término «borricales», con la acepción de ‘festejo multitudinario’. No obstante, al relacionarlo con las cabalgaduras y con el empleo del adjetivo «racionales» (1764, v. 64), la broma está servida: «Gustosos se divertían, / graciosamente mezclando / entre borricales fiestas / racionales agasajos» (1764, vv. 61-64).

Esta fiesta que operaba como sede para el encuentro de los novios ya aparecía en Museo:

Ya llegó, pues, la fiesta de Cipris que a todos congrega, la que en Sesto celebran en honor de Adonis y Citerea. En tropel se daban prisas por ir a la jornada festiva cuantos habían las costas de las islas que del mar viven: de Hemonia los unos, de la marina Chipre los otros. Ninguna mujer permanecía en las ciudades de Citera, ni danzante alguno en las laderas del aromático Líbano. Nadie de esos pagos faltaba entonces a la fiesta, ni el habitante de Frigia, ni el ciudadano de la vecina Abido, ni tampoco el mozo que gusta de mozas: pues ellos, siempre en compañía allí donde oyen rumores de fiesta, no ponen tanto tesón en hacer ofrendas a los dioses como en reunirse por mor de la belleza de las doncellas⁸⁶.

Pero se perciben diferencias en manos de un poeta barroco y no digamos ya en las de un «neoclásico disidente». El hermoso ágape de Museo se transforma en motivo de chanza. Nieto, además, omite el motivo de la celebración. No dice que se trate de una «vela o romería» (1610, v. 71), como hiciera Góngora, quien despojó al rito de todo elemento sagrado. Aunque esta clase de conmemoraciones se vinculen a una advocación religiosa, la obediencia de asistir al “evento” se convierte en deseo y excusa de placeres más terrenales. Al gaditano le atrae bastante más el encuentro amoroso en la venta que el festejo en el que se cruzaron, amén de animalizar a los asistentes, según hemos visto. Además, concentra su texto exclusivamente sobre los protagonistas (el linaje forma parte de la vida de cada cual en tanto que la determina, mucho más en el Siglo de Oro), difuminando el perfil de esos actores de reparto que pululaban por el modelo gongorino.

⁸⁶ Museo, *Poesía*, Traducción de José Guillermo Montes Cala, Madrid, Gredos, 1994.

Repetimos: Nieto inventa una secuencia, la de la venta, como refugio para los amantes. Y se permite caracterizarlos como lacayos y posaderos, mucho más que como nobles de alto copete o hidalgos. En las antípodas, pues, de los dioses y del tratamiento que les otorgó Ovidio en las *Metamorfosis*. Si ya en el *incipit* tanto Hero y Leandro como sus padres se habían humanizado lo suyo, y hasta carnavalizado como figurones o neoclásicos petimetres, Hero estrecha lazos con su novio en un apeadero de medio pelo. Porque carecen de recursos para alquilar una habitación; son ellos mismos quienes alimentan a sus cabalgaduras y, no se olvide, la dama no monta a la amazona, signo de cierta rusticidad para alguien que pasa por ser doncella.

Nieto prepara al lector para un coito bien alejado del idilio que propuso Museo:

Hubo boda, pero sin bailes. Hubo lecho, pero sin himnos. A Hera conyugal nadie la ensalzó con su canto, ninguna antorcha dio su nupcial luz al lecho, nadie dio los saltos sin cuento que en la danza se dan, no cantaban el himeneo padre y señora madre, sino que el Silencio les arregló la cámara nupcial, extendiéndoles un lecho a tiempo de consumir el matrimonio, y a la novia acicaló la Oscuridad. Y hubo boda sin el cantar de himeneos. La noche tuvieron a que los por casamentera y jamás el Día el esposo Leandro sorprendió en un lecho que bien reconocible le fuera⁸⁷.

Curioso que la descripción del clímax aparezca en Nieto pero con un giro en el tratamiento de los personajes y del lenguaje. No solo lo resuelve sin el menor atisbo de broma ni de confusión, sino que el lirismo que lo impregna es más propio del *Polifemo* de Góngora que de sus epilios burlescos. El autor del *Fabulero* escribe: «Unidos los dos amantes / en suavísimo lazo» (1764, v. 85-86), mientras que don Luis describía como sigue la ruptura del abrazo de Acis y Galatea: «De los nudos, con esto, más süaves / los dulces dos amantes desatados» (1612, LX, vv. 473-474). Por otro lado, Nieto no vacila a la hora de distanciar pudorosamente a su “público” de la intimidad de los novios, al igual que Góngora en ese *fortissimo* erótico en el que el mancebo siciliano desfloró a la nereida.

Muy gongorina, aún en la primera parte, o sea, la regida por «Aunque entiendo poco griego», la apuesta por el *genus turpe*. Y es que «un discurso de carácter bajo o chocarrero en su textualidad hace, por virtud del decoro interno, que los participantes de

⁸⁷ *Ibidem*.

identifiquen como gente de baja estofa, independientemente de la calidad de autores y lectores reales»⁸⁸. A ello contribuye, sin duda, el que las notas escatológicas proliferen por doquier. Además, en su conjunto, adquieren aquí un sentido propio. Es común en Nieto (y antes en Góngora) el símil entre el agua y el orín. Recordemos, por ejemplo, aquel feliz octosílabo de «Arrojose el mancebito»: «y se orinaron las nubes» (1589, v. 16). El gaditano no podía pasarlo por alto y lo recicló de inmediato en «Atiéndame, si quisiere»: «orináronse las nubes, / y de suerte se orinaron / que era pequeño orinal / la tierra a tantos meaos» (1764, vv. 129-132).

Lo mismo cabe decir de los «espumarajos» que «echaban las olas furiosas» (vv. 117-120) del estrecho que había de cruzar Leandro, pues Góngora se refirió a ellas como «las pedorreras azules» (1589, v. 6). Luego, al decir de Luján Atienza, «el tránsito de la inocencia al conocimiento, pasando por la libre sexualidad, se establece por tanto, a la vez, como un problema de identidad de ese yo versátil que veíamos al principio, que a medida que gana en conocimiento, para su mal, gana también en artificiosidad y figuratividad lingüística»⁸⁹.

La segunda parte de la historia adopta un tono más serio en Góngora. Los críticos afirman de «Arrojose el mancebito» que solo el principio y el final son chanceros. Según Cossío, «su actitud ante el tema es la misma, y aun acaso perfeccionada con una visión realista de él, que forma contraste inevitablemente gracioso con sus tradicional gravedad y su dramático tratamiento. No ha renunciado, ha deshecho el equívoco que en pasajes dilatados del anterior romance flotaba sobre su auténtico carácter. No pasará de lo serio a lo jocoso, sino del chiste a la gracia poética, que es un chiste, no frustrado, sino superado»⁹⁰. Pero el núcleo de la trama sí introduce una serie de bromas que Nieto respeta con devoción: «Desnudose poco a poco / el mancebito bizarro, / que uso bragas atacadas / y trajo pantuflos pardos. / *In puribus* quedó, y luego / dijo, arrojándose osado: / “Surquemos el charco, / aunque / este estrecho es ancho”» (1764, vv. 161-164).

Los lexemas clave, aquellos que aportan innovaciones respecto al texto del cordobés, se emplean en el mismo sentido que en el texto objeto de emulación. Y vuelven a describir el atuendo de los protagonistas, en esta ocasión de forma risible. Por último, Nieto abrocha su composición con un claro plagio gongorino, si bien elide a la

⁸⁸ Ángel Luis Luján Atienza, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁹ Ángel Luis Luján Atienza, *ibidem*, p. 52.

⁹⁰ José María Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998, II, p. 88.

criada de Hero, lo mismo que había suprimido antes a todos sus pretendientes: «Con el buril de un punzón / grabó en piedra este epitafio: / “Yacen frescos en la orilla / dos amantes desgraciados, / que si en vida no pudieron, / en la muerte se juntaron. / Rogamos a nuestros padres / dejen lutos, dejen llantos, / y, en vez de gemir, procuren/ cuanto antes sepultarnos”» (1764, vv. 200-209). Del todo similar a: «Con un punzón de un estuche / hizo que estas tristes letras / una blanca piedra ocupen: / “Hero somos y Leandro, / no menos necios que ilustres, / en amores y firmezas / al mundo ejemplos comunes. / El Amor, como dos huevos / quebrantó nuestras saludes: / él fue pasado por agua, / yo estrellada mi fin tuve. / Rogamos a nuestros padres / que no se pongan capuces, / sino, pues un fin tuvimos, / que una tierra nos sepulte”» (1589, vv. 82-96). El hecho de que también elimine el chiste de la comparación con los huevos radica en que Nieto no subvierte tanto el mito como don Luis. Pero no se pierda de vista la maliciosa dilogía que encierra el adjetivo «frescos» en «Yacen frescos en la orilla» (1764, v. 202), alusivo al espíritu licencioso de los protagonistas de Nieto.

De igual manera que el gaditano sumó la escena de la venta, despliega ahora una imagen astral de Hero, en la órbita del maestro: los rayos aparecen en los cuartetos de Nieto como proyección de aquellos otros de Góngora: «A tus rayos me encomiendo, / que, si me ayudan tus rayos...». El autor del *Fabulero* los usa, junto al farol, a modo de sinécdoque petrarquista de los ojos de Hero, pues será ella quien alumbre el camino de su malhadado amante. Y a continuación, dentro del mismo campo léxico, acude a la imagen de la salamandra, emblema del enamorado resistente al fuego. La alegoría se traza sin dificultad, pero con originalidad: el fuego de los ojos, equivale a los fuegos de san Telmo, que salvan a los marinos durante la tormenta; y el faro, de nuevo los ojos de Hero («trémulos rayos», «relámpagos continuados») son también faro, antorcha y amoroso fuego en el que, paradójicamente, Leandro arderá sin consumirse, porque su destino es perecer en el océano.

La expedición natatoria de nuevo se asemeja a la del romance gongorino. Pero la estructura del episodio se antoja más lograda en el de Nieto, dado que alterna la referencia a las figuras de los enamorados, casi a modo de planos cinematográficos. Esta alternancia del punto de vista transmite al lector las sucesivas miradas entre ellos mientras Leandro zozobra. Góngora lo había narrado así: «ya tiene menos vigor, / ya más veces se zabelle, / ya ve en el agua la muerte, / ya se acaba, ya se hunde» (1589, vv. 53-56). Paralelismos y reduplicación de adverbios que el autor del *Fabulero* conserva en buena medida: «Ya lo sumergen las ondas, / ya se atraganta nadando, / ya bufa recio,

ya teme / verse cerca de oleado» (1764, vv. 169-172); aun transmitiendo una mayor angustia que en el prototipo.

Nótese la relevancia del romance como cauce estrófico, frente a las endechas que Nieto enjareta a otros mitos. Góngora ya fue revolucionario en este sentido, pues la mayoría de sus antecedentes (Garcilaso, Herrera) se habían servido del soneto para narrar (y abocetar en extremo) los amores de Hero y Leandro. La propia extensión y libertad de este molde permite alargar el desarrollo de la acción y / o la caracterización de los personajes, según la voluntad del autor. No en vano, fue don Luis el primero en aproximarse al mito en toda su complejidad, incluido ese festejo que solo constaba en Museo. A su zaga vendrían, por supuesto, Bocángel, Quevedo, Luzán y nuestro Nieto Molina.

Conviene cerrar estas páginas con otro detalle que el gaditano hubo de copiar del cordobés y de la nutrida serie de fábulas mitológicas burlescas del Barroco: la doble función del narrador. Desde «Arrojose el mancebito» nos topamos con un locutor poético, por así llamarlo, que se escinde en dos modalidades que dan lugar a dos tipos de discurso: uno de cualidad directa, enderezado “oralmente” a un receptor interno que se asemejaría al público de las academias, y otro discurso culto, literario, vinculado a la lírica impresa, que apela al lector extratextual. Es obvio que dicha dialéctica crea una tensión irónica entre ambos locutores / poetas, resuelta con la parodia de modelo: en este caso los dos romances de Góngora⁹¹.

Nieto dio comienzo a su fábula con el tópico de la *captatio benevolentiae* y enseguida apela al lector: «Atiéndame, si quisiere, / el lector pío o castaño, / se impondrá de los amores / de doña Hero y Leandro» (1764, vv. 1-4). A lo largo del texto este locutor se filtrará como improvisado juglar de un episodio serio, problematizando por ello la gravedad de todo lo que recita: «Otras cosas que es vergüenza / referirlas de contado / dejo al silencio porque / harto os he dicho, miradlo» (1764, vv. 21-24). Esa reticencia o preterición nos incita a prestar atención, a dudar y a juzgar por nosotros mismos: «No sé si a pie o a caballo» (1764, v. 52), llega a declarar, en el colmo de la burla y de la imitación gongorina. No obstante, aunque Nieto, como el Góngora de «Aunque entiendo poco griego», también se oculta bajo un narrador en primera persona, tiende a inmiscuirse en su relato mucho menos que el cordobés. Basta con leer, a fin de probar nuestra tesis, el íncipit de *Aunque entiendo poco griego*, dominado por un

⁹¹ Vid. Ignacio Arellano, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998, p. 49.

locutor en primera persona que se focaliza como testigo de los hechos narrados, casi como si los presenciara o tirara de los hilos de unos dioses de guiñol: «Aunque entiendo poco griego, / en mis gregüescos he hallado / ciertos versos de Museo / ni muy duros ni muy blandos» (1610, vv. 1-4). Y poco después: «Este, pues, galán un día, / no sé si a pie o a caballo, / salió (Dios en buena hora) / no muy bien acompañado. / Cualquier lector que quisiere / entrarse en el carro largo / de las obras de Boscán / se podrá ir con él de espacio; / que yo a pie quiero ver más / un toro suelto en el campo, / que en Boscán un verso suelto, / aunque sea en un andamio. / Y así, no sé dónde fueron / ni cómo se convocaron / los devotos convecinos / de templo tan visitado; / sé al menos que concurrieron / cuantos baña comarcanos / el sepulcro de la que iba / a las ancas de su hermano. / Esto sólo de Museo / entendí; [...]» (1610, vv. 49-70).

No hay duda de que Góngora entendió bastante más, pero no ese locutor bajo el que gusta de disfrazarse. Por otra parte, se trata de un recurso muy barroco y más que fecundo: el desdoblamiento del poeta como locutor implica la duplicación de puntos de vista sobre un mismo episodio: el tan juglaresco como burlesco (irónico) y el tan culto como paródico (en la medida en que se precisa de un modelo sobre el que levantar el contracanto de Góngora, a la zaga de Museo, y de Nieto, a la zaga de Góngora). Y en último término, serán los lectores y su competencia cultural los que encargados de descifrar los ecos serios y jocosos del trabado tapiz de versos que componen uno y otro.

Hay que reparar, no obstante, en que el gaditano no duda en confesar su fuente justo en la mitad del romance, circunstancia que no solo desconcierta al lector sino que repercute sobre la diégesis: «Aquí Góngora la pinta, / en sus semicultos rasgos, / encerrada en una torre / que bañaba el oceano» (1764, vv. 109-112). El hecho de que aluda al cordobés mediante una ékfrasis atributiva⁹², ya bien avanzado el poema, refrenda la idea de que a esas alturas el mito de Hero y Leandro resulta bien conocido. Hasta ese instante, Nieto ha plagiado (sin declararlo) cuartetos íntegros, o con ligeras variantes, que cualquier buen lector de Góngora detecta de inmediato. Más allá de la ironía y del fraudulento locutor, a nosotros nos interesa que Nieto no solo restaura el orden de la historia, sino que, a partir de ahora, cambia también su modo de homenajear al autor de las *Soledades*. Lo que antes era velado, aunque plagario, ahora se vuelve explícito, admirativo e igualmente plagario. Y todos los préstamos se restringen ya a «Arrojose el mancebito».

⁹² V. Robillard, «En busca de la Ékfrasis (un acercamiento intertextual)», en *Entre artes, entre actos: ékfrasis e intermedialidad*, México, UNAM, 2011.

Hemos visto, pues, cómo Nieto Molina espiga multitud de versos gongorinos, conservando todo su sentido o bien como lanzadera para la creación de un chiste propio. Verbigracia la comparación de Leandro con Narciso y Orfeo; la cronografía nocturna, también a partir de una tríada de referentes (Proserpina, Nictímene y Neptuno); o la reinterpretación petrarquista de la leyenda de San Telmo. A falta de *descriptio puellae*, concentra toda la parodia sobre el aquí palurdo Leandro y la comparación sucesiva con el lindo por antonomasia (Narciso) y con el ahora desafinado Orfeo, sin entrar en más pormenores; elidiendo, en suma, la soez prosopografía del modelo: «un Narciso iluminado, / virote de Amor no pobre / de plumas y de penachos; / de su barrio y del ajeno / diligentísimo braco, / grande orinador de esquinas, / pero ventor por el cabo; / citarista, aunque nocturno, / y Orfeo tan desgraciado, / que nunca enfrenó las aguas / que convocó el dulce canto, / puesto que ya, de Anfión / imitando algunos pasos, / llamó a sí muchas más piedras / que tuvo el muro tebano» (1610, vv. 33-48).

A pesar de la drástica simplificación, y de la menor calidad conceptuosa respecto a Góngora, no hay que perder de vista que se guardó en la manga el verbo «orinar», pero para deslizarlo (como suele) en otro lugar que da pie a otro chiste.

Por último, Nieto reinterpreta a su antojo las hipotiposis. Si Roses ha señalado que «la hora mitológica [en *Las Soledades*] cumple una función axial en la transición de un día a otro y dota de unidad a la fábula»⁹³, análogo papel desempeña (aunque en miniatura) dentro de este romance: «¡Cuántas veces el amante / que siguió a Dafne los pasos, / cansado de acompañarle, / las asusó con su carro. / ¡Cuántas veces la deidad / de los tres semblantes varios / lo cubrió con la bayeta/ negrísima de su manto. / Nictímene, vergonzosa, / con las turbas, que Ascalafo / preside nocturnamente, / ¡cuántas veces le zumbaron!» (1764, vv. 37-48). Según Ponce Cárdenas, la descripción en la narración mitológica ofrece a los autores «ostensión oratoria» o «alardes de estilo poético», y así se pone de manifiesto tanto en la paródica, que incorpora las únicas pinceladas que Nieto ha sacado de las *Soledades* («cual de aves se caló turba canora», 1613, v. 633; «cual suele de lo alto / calarse turba de invidiosas aves / a los ojos de Ascálafo, vestido / de perezosas plumas», 1613, vv. 988-991) como aquella otra, de veras hermosa, que se afirma como reverso serio de la anterior: «La noche, tarde su giro, / favorecioles prestando / tiempo bastante a tratar / los medios para su daño. / Finalizaron alegres / sus

⁹³ Joaquín Roses, *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga, Universidad, 2007, p. 52.

cariñosos contratos, / antes que claros reflejos / repartiase Febo sacro» (1764, vv. 97-104).

Muy característico de Nieto es el uso y hasta el abuso de la paronomasia: “La ventera hecha una caca, / pero el venterillo caco» (1764, vv. 71-72); o sea, un matrimonio formado por una mujer poco hacendosa y un ladrón. Más adelante volverá a jugar con una raíz léxica que, a su vez, conecta con el «cuartago» que montaba Hero: «Sin cuarto, que no tenían / cuarto para tomar cuarto» (1764, vv. 77-78). La paronomasia se da aquí la mano con el retruécano, generando un chiste digno de Quevedo o Cáncer: Nieto juega con la doble acepción de «cuarto» como moneda y también como habitación. Más ingenioso resulta el guiño al origen de Leandro («cesto» = Sesto), pues deriva de la condición ceceante del poeta, que no tarda en relacionar esa dilogía, fruto del juego fónico, con un banal «canasto».

A priori toda la composición se antoja barroca. Sin embargo, tres voces delatan cierta conciencia ilustrada. «Frescos», «daño» y «contratos», bajo el hábito de la dilogía, tan querida por Góngora, subrayan una evaluación moral de la pasión de tan locos amantes. Si, por un lado, su encuentro en la venta, sin estar casados, supone un «daño», Nieto también lo interpreta como un «contrato» entre ambos. Acuerdo que habrán de cumplir para limpiar su buen nombre. En el epitafio, según vimos, el locutor paródico los tacha de «frescos», porque sus cadáveres flotan semidesnudos sobre las aguas y, más aún, por el descaro con la que se condujeron durante su rapidísimo idilio. El mito de Nieto concluye, a la postre, con un castigo y una advertencia a los *frescos* enamorados del futuro.

Otro rasgo neoclásico es la reducción de la *turpitud*. La comicidad deriva aquí, esencialmente, de los retruécanos y las paronomasias (más que evidente en su romance de *Pan y Siringa*, como veremos después), sin regodearse en chistes soeces (y geniales) como los que Góngora explota en sus retrato de sus más morigerados novios.

1.8. LA FÁBULA DE PAN Y SIRINGA

A diferencia de la de *Hero y Leandro*, cuya reelaboración en manos del gaditano se antoja más compleja y el respeto al modelo casi absoluto, el resto de las fábulas de Nieto nacen a la zaga de un epígono gongorino, ya se trate de Polo de Medina, según probaremos enseguida, o del más quevedesco Jerónimo de Cáncer.

La *Fábula de Pan y Siringa* retoma así los hechos de la homónima del autor del *Hospital de incurables*. Esta composición, junto a la de *Apolo y Dafne*, también de Polo, lleva al extremo «una falta de fe, un nihilismo, una necesidad de aniquilación del alto plano ideal, que tiene expresión muchas veces en la literatura del Siglo de Oro»⁹⁴; rasgos todos ellos de los que Nieto, como buen ilustrado que fue, aun a regañadientes, huirá sin vacilar siquiera. Los epilios del ingenio murciano se levantan, pues, sobre una estructura que descansa sobre el predominio del estilo directo, fórmula que Nieto recicló para hacerse acreedor al título de poeta festivo, burlesco y al margen de moralidades, como el mismo Polo⁹⁵.

Del conjunto del *Fabulero* este romance es quizá el que más explota la oralidad. Las tres primeras estrofas se inician con un sintagma («Érase Siringa») heredado a partes iguales de la tradición cuentística y del sintagma que sirve de incipit al famoso soneto quevedesco «Érase un hombre a una nariz pegado», otra de las piedras de toque para Nieto, según afirma en el «Prólogo». En el cuarto cuartete agrega, en cambio, otra fórmula verbal «Érase que se era» (1764, v. 13), inequívocamente ligada al relato folklórico. Por otro lado, la primera estrofa se limita a captar la atención del receptor y el resto de las mencionadas describen los atributos de la doncella: «El primor más bello, / que tenía Cupido / para sus enredos. / Érase Siringa / único embeleso / de mozos y mozas, / de niños, y viejos. / Érase que se era, / como iba diciendo, / muchacha del hampa / y de pelo en pecho» (1764, vv. 6-16)⁹⁶. Como recurso característico del *Fabulero*, destacaremos la cronografía de la quinta estrofa: un hermoso, colorido y sonoro amanecer musicado por los jilgueros: «al alba aplaudían / con suaves gorjeos» (1764, vv. 19-20). El colorido de su plumaje, entre el negro y el rojo, evoca a su vez la tonalidad de las primeras horas de la mañana.

La *descriptio puellae* de cuño petrarquista es invertida y burlona en el texto de Polo de Medina; sin embargo, Nieto omite por completo este pasaje de 170 versos. El gaditano solo se refiere a un detalle físico de la dama, y de tinta gruesa: «muchacha del hampa, / y de pelo en pecho» (1764, vv. 15-16); un guiño tan velludo como burlón que aparecía ya en Polo y evoca el tema de las barbudas (*puellae pilosae* las llamaron

⁹⁴ Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Navarra, EUNSA, 1984, p. 227.

⁹⁵ Jacinto Polo de Medina, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁶ Jacinto Polo de Medina, *Poesía. Hospital de incurables*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, pp. 233-244. Citamos siempre por esta edición.

Rodríguez de la Flor y Sanz)⁹⁷ del Barroco hispánico; con ejemplos tan destacados como la de Ribera, Sánchez Cotán o acaso la Diana de Belflor del *Perro del hortelano*. Lo cierto es que –en un caso y otro– Siringa se aleja del tópico de la *donna angelicata* de los lienzos y los cancioneros del Quinientos⁹⁸. Pero resulta llamativo, no obstante, que Nieto prescinda de la prosopografía, desechando al tiempo la grotesca deformación a la que Polo sometió a su protagonista.

El narrador prefiere describir el quehacer diario de Siringa bajo la apariencia de una diosa (Diana) con quien comparte más de un atributo. Nieto la dota de cualidades humanas en los paralelismos de las estrofas centrales, donde reproduce la rutina de Siringa : «En traje Dïana, / y en armas lo mismo, / pisaba de flora / floridos aseos; / y después que anduvo / por bajos, por cerros, / por llanos, por cuestas, / y otros vericuetos, / detrás de la liebre, / detrás del conejo, / del ciervo cornudo / y el jabalí puerco, / se sentó a la fresca / margen de un risueño, / bullicioso, claro, / corriente arroyuelo» (1764, vv. 21-36).

Más sugestivo, sin duda, el hexasílabo «Se sentó a la fresca», pues implica una dilogía semántica. El término «fresca» puede interpretarse como epíteto de hierba, o bien como ‘forma indecorosa de sentarse’. Esta idea no es descabellada. El cuartete número 56 duplica de nuevo este juego: «cúbrete esas piernas, / pues, por ir huyendo, / descubres lo que / debe estar cubierto» (1764, 221-224). Si aceptamos esta hipótesis, «frescos» tiene aquí el mismo significado que en el cierre de la *Fábula de Hero y Leandro*. Luego nos topamos con una ninfa humanizada y, además, plebeya; más que lejana del canon mítico establecido por Ovidio y los clásicos latinos y toscanos.

Nieto se aproxima al universo renacentista de los neoclásicos a través de una serie de tópicos. Y también a su moralidad. Se atisba en este romancillo el *locus amoenus*, con los paisajes y hasta los moradores de la *Égloga* III de Garcilaso, incluyendo la personificación del río («margen de un risueño, / bullicioso, claro, / corriente arroyuelo», 1764, vv. 34-36), a diferencia del texto de Polo, que prescindía de este motivo y llegaba a reificar el cauce donde se desarrolla la historia: «diz que cantaba Siringa / sirviéndole de guitarra / el arroyo: lo sonoro / esta vez no se me escapa».

⁹⁷ Fernando R. de la Flor y Jacobo Sanz, «La *puella pilosa*: hacia una lectura iconológica del retrato de la mujer barbuda en la pintura española del siglo de Oro; de Sánchez Cotán a José de Ribera» en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de Arte*, II, Cáceres, Universidad, 1993, pp. 763-770.

⁹⁸ Véase Giovanni Pozzi, «Il ritratto della donna e la pittura di Giorgione», *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-173.

La irrupción de Pan en la endecha de Nieto acontece tras el azogue del agua, al modo de un segundo Narciso, y con una caracterización del todo negativa: «ridículo monstruo» (1764, v. 39). Esta impresión determinará la actitud de Siringa durante toda la fábula. Y no se pierda de vista que la prosopografía que el narrador traza del «ruin satirillo» es de nuevo paródica. Ahora bien, he aquí el primer estilema que el gaditano ha adoptado en su integridad de la fábula de Polo, a modo de homenaje. Donde el murciano escribía «Pan, un cierto satirillo / y deidad tan desmadrada / que, en lo menudo del cuerpo, no era Pan sino migaja; / tan mozuelo de estatura/ (aunque era su edad muy larga) / que, como a otros el bozo, / a él el cuerpo le apuntaba», chiste basado en una dilogía gastronómica («Pan»), Nieto reproducirá algo semejante, a partir de la fuente previa, a nuestro juicio, del epigrama XXII de Baltasar del Alcázar: *A Siringa*⁹⁹.

Bien es verdad que la presentación de Pan en la pieza de Nieto aprovecha la descripción propuesta por Polo, pero solo en cuanto ser diminuto, pues el chiste culinario resucita algo después: «Tan meñique, que / pudiera ser dedo. / Aqueste abreviado / títere travieso» (1764, vv. 43-46). El gaditano se recrea en ridiculizar la locuacidad del sátiro con referencias escatológicas («haciendo más pausas, / visajes y quiebros / que el vaso de purga / melindroso enfermo», 1764, vv. 49-52), subrayando, en suma, el nerviosismo del festejante.

Habrá que esperar a la intervención de Siringa para que Nieto vuelva a reciclar préstamos de Polo. Entre tanto, a lo largo de siete estrofas el narrador se complace en celebrar el registro estilístico propio de los epilios: Pan galantea a Siringa, le pregunta por su procedencia y cómo ha llegado hasta a aquel lugar (estrofa 14- 21). El tono se convierte entonces en irónico, pues describe al suplicante con términos que juegan con su nombre y su homófono alimento, aclarando otra vez su fuente: «Pan soy, no pan duro, / sino pan muy tierno, / y me haré unas papas / si a tus labios llevo. /...Que aun pan duro es bueno... / Que cuando el pan sobra, / son menos los duelos» (1764, vv. 85-91).

La insolente respuesta de Siringa no se hará esperar. La ninfa se mofa de Pan con el mismo juego verbal que el sátiro ya ha empleado. Para ello, Nieto distribuye en cada estrofa –a modo casi de centón– uno de los versos del murciano: «¿Tú, Pan? No lo

⁹⁹ «Dicen que Siringa era / lo que después fue jeringa / porque le faltó a Siringa / una ayuda en la carrera. / Otras no alcanzan un pan / y aquesta de Pan huía, / que con la beldad se cría / tan descortés ademán. / Criada en ocio y regalo, / sin hilar como mujer, / no le debía saber / bien a secas pan tan malo. / Mas Pan, por dárselo a secas, / corrido de correr, dio / en que la que nunca hiló / diese cañas para rucas» (<http://www.poetaspoemas.com/baltasar-del-alcazar/a-siringa>).

creo; / migaja sí que/ no se ve en el suelo». Este último hexasílabo se suma al que rezaba «no era pan sino migaja», acuñado por Polo para garabatear a su personaje: «Gente honrada, no / es paniega: luego / si yo te quisiera, / dejara de serlo». Y apostilla: «gente honrada no es paniega / y yo siempre he sido honrada». Leamos la refacción de Nieto: «Aqueste mendrugo / de talle...». Otra expresión («Anda noramala») simplifica además en uno término la redundancia del autor del *Hospital de incurables*: «noramala lo enviaba /... se puso noramala».

Los homenajes se multiplican en frases hechas como «el no se dormía / en las pajas» (1764, vv. 241-242), en alusión a Pan, o las que conciernen a un sinnúmero de guisos. Aunque en episodios muy distintos, Polo había escrito: «cuando el Sol quería nacer / y la comadre del Alba, / con el lucero Miguero, / le prevenía unas papas». Son las mismas en las que piensa el sátiro cuando se persona delante de Siringa: «y me haré unas papas / si a tus labios llego». Por otro lado, la sopa que se menciona en la endecha de Nieto supone una novedad respecto a la “carta” que citaba Polo: «habas, albóndigas y sopas avahadas».

Como hemos apuntado, los largos parlamentos de la fábula del murciano son oportunamente adaptados al argumento de Nieto. De ahí la amplia recurrencia al estilo directo –verbos *dicendi* («La dixo», «le respondió», etc.)–. La escasa presencia del narrador se compensa cuando el propio Pan evoca la cinésica con la que Siringa reaccionó cuando lo vio por vez primera: «Desarruga el zuño, / desaparta el ceño»). A la gracia de la expresión hay que añadir los vocativos para zaherirlo. Siringa insulta su pretendiente con lindezas del calibre de «zoquete» o «trastuelo». Y cuando invoca a los dioses para que la ayuden a huir de él, lo tilda de «mequetrefe» y «chuchumeco» (1764, vv. 253-254). Por lo que no sorprenderá que el mismo Pan acabe por conceder: «¿Qué? ¿Soy boquirrubio? / ¿Soy acaso lelo?» (1764, vv. 277-278).

La rudeza del sátiro se confirma cuando el narrador observa que «estuvo en un tris / de darla un tras recio» (1764, vv. 127-128). Lo que ya no es habitual es la siguiente puntualización: «Y a no persuadirle, / que al hacer tal hecho / perdía de un golpe / su hechizo halagüeño. / Al menor porrazo, / su fiero denuedo / quedará a la ninfa / para cimiterio» (1764, vv. 129-36). Esta secuencia es una de las que aportó Polo de Medina al tratamiento clásico de la historia; sin embargo, la resolución es distinta en ambos autores. Para el autor del *Hospital de incurables*, Pan tendrá que esperar algunas jornadas para que Siringa vuelva a salir y desencadene así el final. Nieto apuesta en cambio por un momento de reflexión: «Sosegose, en fin, / al tema volviendo, / con más

requisitos, / gracias y requiebros» (1764, vv. 137-140). El gaditano elide así el campanillazo violento y opta por repetir la súplica de Pan, que con tono cómplice se dirige a su «chicuela». Esta nueva petición se sustenta en estructuras paralelísticas que poco añaden a nuestro análisis: «El tronco en la selva, / el bruto en el hueco, / el ave en la rama, / el pez entre el yelo, / la flor en el prado, / la estrella en el cielo, / la piedra en la tierra, / la plata en su centro. / [...] / Porque más te amo / que a Ariadne, Teseo; / más que Apolo a Dafne; / que Leandro a Hero; / que Píramo a Tisbe; / que a Eurídice, Orpheo; / que Paris a Elena; / que a Olimpa, Viereno; / que Ifis a Anaxarte; / que Adonis a Venus» (1764, vv. 145-163).

A estas estrofas les sigue una exhortación amorosa sin pizca de parodia, a no ser por la inserción de algunas frases de la cosecha de Nieto; ruegos que propician la aproximación de Pan a la muchacha, que se escabulle de inmediato y clama a Zeus: «Quémalo a chispazos, / supremo artillero; / salte como un rayo, / supuesto que es fuego» (1764, vv. 257-260). La metamorfosis en caña de Siringa es rapidísima, casi tanto como la respuesta furiosa y paródica de su acosador: «¿Burlas a mí? ¡Tate! / Con aqueso hueso, / señora encanutada, / váyase a otro perro» (1764, vv. 273-276).

Los latinismos de la última sección también los ha tomado de Polo; así como la burla de su uso abusivo. De ahí que los condense en un cuartete: «Sin saber di *curbo*, / ni de *ángulo recto* / *garatusa*, *tretas*, / *conclusión* ni *medio*» (1764, vv. 293-296). El modelo vuelve a ser, obviamente, la fábula de Polo, aunque sometida a una drástica *minutio*: «con la de *Ioanes me fecit* / de las cañas maestresala, / sin lo del ángulo corvo, / lindamente las trinchaba; / y juntando algunos trozos, / con cera y hilo los ata / para meter alfileres; / mas los suspiros que daba / él haciendo estos canutos, / que métricamente hablan, / que sirvieron los suspiros / de *spiraculum* de flauta».

1.9. FÁBULA DE HIPOMENES Y ATALANTA

La *Fábula de Hipomenes y Atalanta* («La celebrada Atalanta») es sin duda, junto a la de *Las tres diosas*, que no hemos editado, la más plagiaria respecto a su modelo: la *Atalanta* de Jerónimo de Cáncer y Velasco. Largas tiradas de versos copian con menor fortuna los del poeta aragonés, de manera que Nieto acusa «la intención [...] de mirar

[las figuras] a través de una óptica grotesca, el tono avulgarado o plebeyo y las metáforas degradantes»¹⁰⁰.

La estructura de la misma es: 1) *descriptio puellae* (vv. 1-40); 2) apunte del locutor sobre el carácter huraño de Atalanta (vv. 41-52); 3) desafío de la ninfa a sus pretendientes (vv. 53-64); 4) Hipomenes acepta el reto (vv. 65-84); 5) Hipomenes se encomienda a Venus (vv. 85-88); 6) aparición de la diosa, parlamento de Venus y entrega de las manzanas de oro (vv. 89-143); 7) prolegómenos de la carrera, victoria de Hipomenes y coito con Atalanta (vv. 144-167); 8) enojo de Venus, que transforma a los amantes en leones (vv. 168-171).

Nieto Molina se distancia aquí de Cáncer en las pinceladas sobre la nariz y en la eliminación de los cuartetos sobre el pecho y las manos de la protagonista (vv. 33-40)¹⁰¹. Nótese que el poeta aragonés había dibujado una *descriptio puellae* completa, hasta los mismísimos tobillos de la ninfa (vv. 41-44)¹⁰², mientras que el responsable del *Fabulero* se decanta por la *descriptio* “de medio cuerpo”, según el primero de los dos modelos que prescribía la retórica latina¹⁰³. Otra diferencia es la teatralidad del texto de Nieto, que reparte el turno de palabra entre Venus y los protagonistas, mientras que Cáncer lo anulaba en favor del narrador jocoso. Por último, hay que reparar en el sinfín de equívocos (vv. 35-36, 39-40, 59-69, 83-84...), algunos de los cuales aprovechan la expresividad coloquial de los modismos y refranes, «con lo que [el gaditano] nos ofrece un valioso testimonio de la realidad exterior, determinando así una de las cualidades más notables [del estilo de Cáncer]: el popularismo»¹⁰⁴. La conclusión, no obstante, es que «el amor es una necedad, las mujeres causan la pérdida de los hombres, y ninguna es tan pura como pretenden los mitos»¹⁰⁵.

ESTRAMBOTE

A la luz de estos análisis, puede decirse que Nieto se hace eco de estilemas muy precisos de Góngora y Polo de Medina, renunciando a los chistes hirientes, obscenos o excesivamente ridículos. Su misión es repetir un canon mitológico barroco que había

¹⁰⁰ Juan Carlos González Maya, «Introducción» a Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Poesía completa*, ed. Juan Carlos González Maya, Madrid, FUE, 2007, pp. 84-85.

¹⁰¹ Juan Carlos González Maya, *ibidem*, p. 303.

¹⁰² Juan Carlos González Maya, *ibidem*, p. 303.

¹⁰³ Véase Giovanni Pozzi, *op. cit.*

¹⁰⁴ Juan Carlos González Maya, *op. cit.*, pp. 89-90.

¹⁰⁵ Samuel Fasquel, «Quevedo y las travesuras del mito», *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 129-150 (p. 145).

roto ya el decoro, pero no contribuir a la exageración grotesca de los hechos. Nótese, por ejemplo, cómo huye de la hipérbole, apostando por una valoración moral de este idilio no consumado y el rescate de más de un tópico renacentista.

Leer el *Fabulero* supone adentrarse por un islote barroco erigido en medio del marasmo de corrientes que bullían durante la Ilustración. El rumor de las unas (Barroco) y las otras (Ilustración) rozan y acarician, como el oleaje de la mañana, la prolongación de una estética (la de los *novatores*) que no esquiva la elaboración y el preciosismo léxicos, sedimentados en el (buen) gusto de unos pocos a lo largo de las primeras décadas del Setecientos.

Sugerir, evocar y recordar fueron las intenciones de Nieto en este opúsculo. Su lectura nos transporta a un mundo idílico que solo los clásicos supieron construir, poblado por semidioses con los que, en un ejercicio de imaginación, podemos siquiera compararnos; y es que la desazón amorosa, que otorga unidad temática al conjunto, es perfectamente reconocible como una de nuestras pasiones más humanas. Una simple ojeada nos guía hasta los textos jocosos de Góngora, Quevedo, Lope, Polo o Cáncer, cuyas agudezas, sin menoscabo de la narración lineal, se imponen de inmediato al lector conceptuoso.

Ofrecemos la edición de los tres poemitas sin otro cuarteamiento que el de los bloques en que los hemos dividido. A partir del cotejo entre el ms. BNE MS/414 (preparado para la imprenta y expurgado por el censor, según apuntamos antes) y la edición príncipe, que se ha revelado como un *descriptus* del manuscrito, pues no solo conserva el único error que permite establecer la filiación («Príamo») entre ambos testimonios, sino que adolece de un cuartete lascivo en la *Fábula de Hero y Leandro*, hemos corregido dicho error (amén de resanar el expurgo, claro está), mantenido la distribución en cuartetos y modernizado la puntuación y los grupos cultos: «Dafne» en lugar de «Daphne», por ejemplo. De acuerdo con las peculiaridades editoriales de los impresos de la príncipe del *Fabulero* (vid. «Tradición textual»), hemos utilizado para la *collatio* el ejemplar conservado en la Sala Cervantes de la BNE: R/18078. Las notas se orientan a facilitar al lector las claves léxicas, históricas, literarias y mitológicas que juzgamos imprescindibles para la recta comprensión de los textos.

PRÓLOGO AL *FABULERO*

Lector amigo, esas son mis poesías. Léelas, si gustas, y si no haz lo que quisieres, prevención excusada, pues así lo ejecutarás. Me persuado que, al informarte de ellas, hallarás versos buenos, medianos y malos; de todo tiene la viña: uva, pámpano y agraz. Mi intento ha sido divertirme, pues mal pudiera atreverme a ascender al Parnaso, cumbre donde pocos han llegado. Mi dictamen es, salvo el de los eruditos, que solos cinco poetas españoles ha gozado el orbe: de estos los tres primeros merecieron coronarse de laurel, cuyas verdes hojas jamás marchitará el tiempo. Sean sus nombres el mayor elogio. Un Fénix español Fray Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan; un portentoso don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero del hábito de Santiago, señor de la Torre de Juan de Abad; un asombro de los líricos, don Luis de Góngora y Argote, racionero de la Santa Iglesia de Córdoba; un Ingeniosísimo doctor, don Juan Pérez de Montalbán, clérigo presbítero y notario de la Santa Inquisición; un excelentísimo don Francisco de Borja, príncipe de Esquilache. Estos son los poetas: en sus obras verás sentencias, conceptos, donaires, símiles elegantes, alusiones preciosas, imitaciones especiales, dulzura, suavidad, gala, facilidad y grandeza. ¿En cuáles otras registrarás este primorosísimo compuesto? En ningunas. Si me presentas las selectas

Poesías del discretísimo don Antonio de Solís y Ribadeneyra, secretario de Carlos Segundo, rey de las Españas, y su cronista mayor de Indias; si las chistosísimas de don Jerónimo Cáncer y Velasco, si las cultas del elevado Hortensio; si las elegantes de Francisco López Zarate; si las agradables de Anastasio Pantaleón; si las graciosas de Jacinto de Polo de Medina; si las delicadas de don Antonio Hurtado de Mendoza, comendador de Zurita; si las plausibles de don Juan de Tasis, conde de Villamediana, diré que deben llamarse doctas, elocuentes, graves y dignas de aprecio y veneración; pero no colocarlas ni numerarlas entre las de aquellos sublimes héroes. Carecen, aun arrebatándose con aquel sobrenatural espíritu por quien cantó Ovidio,

Est Deus in nobis, agitante calescimur illo.

Est Deus in nobis, sunt, comercia Coeli

sedibus athereis, spiritus ille venit.

carecen, repito, del vigor, nervio, substancia y fundamento con que las anteriores se atraen la admiración y suspenden al más perspicaz. Después de estos ingenios, los que han pulsado la lira no han tocado tan alto. No nos engañemos: las metáforas, tropos y otros brillantes adornos de la retórica solamente en ellas relucen. Posteriores a estos han intentado imitarlos otros, pero todos se han contentado con emprender, siéndoles imposible el empeño del conseguir. Yo, excluido de todo mérito, me gloriaré con haber acertado a complacerte, y más que me estimes por mínimo e inútil fámulo de las Musas. VALE.

sujeto muy allegado. 20

Otras cosas que es vergüenza

referirlas de contado

dejo en silencio, porque

harto os he dicho, miradlo.

Preciábase de Narciso¹¹² 25

don Leandro en tanto grado¹¹³

que por tener hasta fuente

mandó abrísela en un brazo¹¹⁴.

Orfeo de mala gracia¹¹⁵,

conseguía con su canto¹¹⁶ 30

llevarse tras sí las piedras

a impulsos de los muchachos.

En la calle de su dama,

hecho continuo espantajo¹¹⁷,

le atisbaba la vecina 35

menos curiosa del barrio.

¡Cuántas veces el amante

que siguió a Dafne los pasos¹¹⁸,

cansado de acompañarle,

las asusó con su carro!¹¹⁹ 40

¡Cuántas veces la deidad

¹¹² *Narciso*: El autor compara su protagonista con este otro personaje mitológico. Narciso fue castigado por Némesis, diosa de la venganza, por no corresponder amorosamente a la ninfa Eco. Su penitencia no fue otra sino admirar su belleza en el azogue del agua. Enamorado de su reflejo, terminó consumiéndose. Sobre su cuerpo inerte brotó la flor que hoy conocemos como narciso.

¹¹³ *grado*: «significa también estimación y calidad de una cosa. Y, se toma translaticamente por el exceso, intención u dignidad que se considera en alguna cosa para distinguirla según su especie» (*Aut.*).

¹¹⁴ *brazo*: «metafóricamente significa esfuerzo, poder, valor y ánimo. También como brazo de mar-brazo de fuente» (*Aut.*).

¹¹⁵ *gracia*: «significa también garbo, gallardía, donaire y despejo en la ejecución de alguna cosa: como el cantar, danzar» (*Aut.*).

¹¹⁶ *canto*: «el pedazo de piedra desprendido, o cortado de la sierra: y generalmente se da este nombre a cualquiera pedazo de tierra manejable» (*Aut.*). También como entonación que dedicaba a Hero.

¹¹⁷ *espantajo*: «el trapo u figura de trapos, que se suele poner en los árboles para espantar a los pájaros, a fin de que no piquen y coman la fruta ni las plantas menudas» (*Aut.*).

¹¹⁸ Alusión al mito de Apolo y Dafne, que, huyendo de las pretensiones del Sol, se transformó en laurel. Véase al respecto Mary E. Barnard, *The Myth of Apolo and Daphne from Ovid to Quevedo*, Durham, Duke University, 1987.

¹¹⁹ *asusar*: curioso caso de seseo («azuzar»), porque, como hemos señalado, lo habitual en Nieto es el ceceo.

de los tres semblantes varios
lo cubrió con la bayeta
negrísima de su manto!¹²⁰
Nictímene, vergonzosa¹²¹, 45
con las turbas que Ascalafo¹²²
preside nocturnamente,
¡cuántas veces le zumbaron¹²³!
Este amador tenebroso¹²⁴,
y pretendiente anublado¹²⁵ 50
partiose para un viaje,
no sé si a pie o a caballo.
Viaje al que caminaba,
atravesado en un asno,
el alcaide; su consorte, 55
en burra; y Hero en cuartago¹²⁶.

¹²⁰ *bayeta*: «tela de lana muy floja y rala, de ancho de dos varas lo más regular, que sirve para vestidos largos de eclesiásticos, mantillas de mujeres y otros usos. Hailas de toda colores, blancas, verdes, negras» (*Aut.*). Perífrasis por ‘la noche’.

¹²¹ *Nictímene*: la lechuza es «ave nocturna que en latín se llama *noctua*, porque vuela de noche. [...] Los poetas fingen haber sido una ninfa llamada Nictímene, que por haber dormido con su padre fue convertida en esta ave y, como avergonzada, no se atreve a volar de día. [...] La causa natural en que se funda esta ficción es la flaqueza de su vista, sin embargo de tener los ojos muy hermosos y de color zarco. Por ello fue dedicada a Minerva, a la cual los griegos daban epíteto de zarca y es sinificada por la misma lechuza. Es símbolo del silencio, del estudio y de la vigilia y de ardidés y estratagemas ocultos en cosas de guerra» (*Cov.*).

¹²² *Ascalafo*: Hijo del río del Hades. Fue convertido por Deméter, madre de Perséfone, en búho por haber desvelado que su hija había consumido un gajo de granada durante su estancia en el inframundo. Este suceso implica que la muchacha no podía salir del infierno. La disputa entre Hades y Deméter por Perséfone la resolvió Zeus, sentenciando que medio año estaría con su marido y la otra mitad con su madre. Se trata de una imagen cuño gongorino: «Arras del animoso desafío / un pardo gabán fue en el verde suelo, / a quien se abaten ocho o diez soberbios / montañeses, cual suele de lo alto / calarse turba de invidiosas aves / a los ojos de Ascálafo, vestido / de perezosas plumas» (Luis de Góngora, *Soledad I*, vv. 985-991).

¹²³ *zumbaron*: «hacer ruido, o sonido continuado, y bronco» (*Aut.*) pero «Vale también dar vaya, o chasco alguno» (*Aut.*). La dilogía describe el ruido producido por las aves nocturnas y los insultos de las vecinas y muchachos, al igual que las bromas de los mismos.

¹²⁴ *tenebroso*: «oscuro cubierto de tinieblas» (*Aut.*). Otra acepción reza: «se aplicará también al estilo, para denotar su obscuridad y confusión» (*Aut.*). Luego se alude a sus visitas nocturnas y a su modo de expresión, poco clara y un punto ‘tenebrosa’. Nieto se hace eco de uno de los pilares de la polémica suscitada por las *Soledades* de Góngora: la oscuridad del estilo. Véase al respecto Joaquín Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades*, Londres, Tamesis, 1994.

¹²⁵ *anublar*: «encubrir la luz del Sol, y ocultarle las nubes de calidad que no alumbra, ni luce con su claridad y resplandor ordinario» (*Aut.*). En esta ocasión es necesario puntualizar la acepción de *anublarse*, pues el término *anublado* remite al verbo y sus derivados: «Metafóricamente vale empañar, obscurecer, y en cierto modo manchar y disminuir lo bueno, claro, y hermoso de alguna acción, penda o virtud» (*Aut.*). El autor continúa jugando con dobles semánticos. El «amador» está anublado por la oscuridad de la noche pero también por lo gentil, ensoñador y hasta decente de un simple galanteo.

Iba la mozuela como
una primavera andando¹²⁷,
toda plumas el sombrero,
todas las flores tocados. 60

Gustosos se divertían,
graciosamente mezclando
entre borricales fiestas¹²⁸
racionales agasajos¹²⁹.

Cuando Dios y, en hora buena, 65
Proserpina en breve espacio¹³⁰,
acreditó aquel común,
repetidísimo adagio.

E aquí la venta preciso,
refugio para el descanso; 70
la ventera hecha una caca¹³¹,
pero el venterillo caco¹³².

Contar que entraron en ella
y ligeros se apearon
a darles pienso a las bestias 75
es paja, ¡vamos al grano!¹³³

Sin cuarto, que no tenían¹³⁴
cuarto para tomar cuarto¹³⁵;

¹²⁶ *cuartago*: «rocín de mediano cuerpo. Asturco» (Aut.).

¹²⁷ *primavera*: además de compararla con la estación floral por antonomasia, Nieto piensa en «cierto género de tela o tejido de seda, sembrada y matizada de flores de varios colores, por cuya razón se le dio este nombre» (Aut.).

¹²⁸ *borricales*: «perteneciente o relativo al borrico» (Aut.). *Borrico*: «Persona muy necia» (Aut.).

¹²⁹ Contraste irónico con borricales. Mientras que en la celebración no existe medida, sí la hay en los piropos a la doncella.

¹³⁰ *Proserpina* o Perséfone según la mitología romana o griega, respectivamente, era la mujer de Plutón, divinidad del infierno.

¹³¹ *caca*: voz escatológica ('excremento') pero también la base para la paronimia con el siguiente verso («caco»).

¹³² *caco*: «ladrón sutil» (Aut.).

¹³³ *es paja*: Además de designar el alimento de las bestias recurre a una expresión coloquial para aludir a algo sin importancia: «especie de interjección, de que se usa, para dar a entender, que en alguna cosa no quedará uno inferior a otro» (Aut.). *Vamos al grano*: Aunque esta expresión no la recoge Aut., el juego semántico viene dado por el contexto. Por una parte, resta importancia al inicio del cuartete, mientras que, por otro, apunta que lo realmente interesante es lo que se narra a continuación.

¹³⁴ *sin cuarto*: Nieto activa la polisemia de esta voz que se dilatará en los términos siguientes.

¹³⁵ *cuarto*: «especie de moneda de cobre, que corre y pasa por Castilla. Su valor actual es cuatro maravedís» (Aut.). *Cuarto*: «lo mismo que aposento» (Aut.).

y sin cenar, que el dinero
dicho se está que hace el plato. 80

Pasaron los viejos la¹³⁶
noche durmiendo en un raso,
que les prestaba con-suelo¹³⁷
colchón largo, mas no blando.

Unidos los dos amantes¹³⁸ 85
en suavísimo lazo,

al ciego rapaz podían¹³⁹
enseñar tiernos halagos

mientras ellos, con ensueño¹⁴⁰,
echan roncacas a lo guapo¹⁴¹, 90

y estaban en duro lecho
a cierra ojos soñando¹⁴².

Disfrutábanlos así,

¹³⁶ *viejos*: el autor se refiere a los padres de los enamorados, que los habían acompañado. Su función de carabina desaparece cuando se alejan de los protagonistas.

¹³⁷ *con-suelo*: El autor señala con esos guiones la mayor parte de sus dilogías. Se refiere aquí, obviamente, a la acción de «consolar» y a la localización en el «suelo».

¹³⁸ Este cuartete es muy relevante, pues, como hemos indicado en nuestros criterios de edición, había sido expurgada por la censura en el manuscrito que nos sirve como texto base. Obviamente, el censor no aprobó la explícita unión de los amantes, cuyo lazo remite, por otro lado, al motivo de la ierogamia, presente ya en el *Polifemo* y en otros epilios barrocos. Según Rafael Bonilla Cerezo, «Fortuna y legado del *Polifemo*: en torno a un soneto de Suárez de Figueroa», *Ínsula*, 781-782, 2012, pp. 34-37, «de sabor gongorino, aunque goce de fortuna en nuestro país, la *ierogamia* del garzón («muro») y la ninfa («yedra») que se anuda a su cuerpo. Ya en la octava 59, previa a la ruptura del abrazo, don Luis había filtrado un guiño bufón: las cabras de Polifemo pisotean las vides e interrumpen el canto: «y tantas despidió la honda piedras, / que el muro penetraron de las hiedras» (1612, vv. 471-472). Habría que leer estos versos –y no se ha hecho– como antesala de la quiebra de una segunda unión: la de otro muro (Acis) con otra trepadora (Galatea), enlazados desde la número 54 («que de su nuevo tronco vid lasciva / muerta de amor y de temor no viva») (vv. 351-352). No olvidemos tampoco la octava 60: «De los nudos, con esto, más süaves / los dulces dos amantes desatados» (vv. 473-474). Símbolo pétreo-vegetal, salaz, que también desfila por «Diez años vivió Belerma», un romance gongorino de juventud: «Hiedras verdes somos ambas, / a quien dejaron sin muros / de la muerte y del amor / baterías e infortunios. / Busquemos por do trepar, / que, a lo que de ambas presumo, / no nos faltarán en Francia / pared gruesa, tronco duro» (1582, 93-100) (Góngora, ed. 1998: 264). No descarto, empero, que Suárez lo saque de las bodas de la *Soledad* I (1613, 970-972). Justamente del episodio en que dos labradores luchan en una palestra, desnudos y sudorosos, ante la mirada de varias mujeres: «de recíprocos nudos impedidos, / cual duros olmos de implicantes vides, / yedra el uno es tenaz del otro, muro» (Góngora, ed. 1994: 397). Resumiendo: Polifemo sorprende a los novios en pleno acto amoroso y da rienda suelta a su bravata: «Pues, más que un fuerte, un flaco amando medra, / su ser deshaz, ¡oh fulminante ira!» (1617, 5-6).

¹³⁹ *ciego rapaz*: Cupido, dios del amor.

¹⁴⁰ *ensueño*: «Lo mismo que sueño» (Aut.).

¹⁴¹ *echar roncacas*: «Además del sentido recto, que es amenazar con ellas, vale estar ronco. Es del estilo festivo» (Aut.).

¹⁴² *cierra ojos*: existe una expresión similar «cerrar el ojo u los ojos: frase con que se significa que alguna persona expiró» (Aut.). Es una metáfora del sueño de los amantes tras el coito.

aunque tímidos no escasos,
que a facilitar mayores 95
permisos fueran colmados.

La noche, tarde en su giro,
favoreciores prestando
tiempo bastante a tratar
los medios para su daño¹⁴³. 100

Finalizan alegres
sus cariñosos contratos¹⁴⁴
antes que claros reflejos
repartiese Febo sacro¹⁴⁵.

Por aquella misma senda 105
que la condujo a su amado,
se volvió, siéndole el hilo
de Ariadna su cuidado¹⁴⁶.

Aquí Góngora la pinta¹⁴⁷
en sus semicultos rasgos¹⁴⁸, 110
encerrada en una torre,
que bañaba el océano.

No dice si navegó
la señorita el mar bravo¹⁴⁹
a la vela o desvelada¹⁵⁰, 115
en algún esquife o barco¹⁵¹.

¹⁴³ *daño*: valoración moral.

¹⁴⁴ *contrato*: el coito se entendía como unión marital. El mismo vínculo había establecido ya Museo.

¹⁴⁵ *Febo*: hipocorístico de Apolo.

¹⁴⁶ *Ariadna*: el autor acude a esta figura para decir que Hero volvió sobre sus pasos.

¹⁴⁷ *pinta*: la relación entre pintura y poesía ha sido un tema muy debatido desde la antigüedad clásica. El término alude al dibujo de la muchacha pero también al estilo de Góngora.

¹⁴⁸ *semicultos*: como buen teórico que era, Nieto reflexiona aquí sobre un término clave de la poética gongorina: «semiculto» equivale para él a «jocoserio» o «heroicómico», es decir, a estilo mixto. Véase al respecto Antonio Pérez Lasheras, *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de *Tropelías*, Colección Trópica, 1, 1994; y «Tradición y parodia en la *Fábula de Píramo y Tisbe*: hacia una definición del poema», *Da Góngora a Góngora*, a cura di Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, Collana di Memorie e Atti di Convegna, 1997, pp. 151-162, con amplia bibliografía al respecto.

¹⁴⁹ *señorita*: voz irónica en este contexto, pues el proceder de Hero en la escena de la venta subvierte el valor común de este término.

¹⁵⁰ *vela*: además de la vela del barco, esta voz y la siguiente son sinónimas. «La acción de velar o la vigilia» (*Aut.*).

¹⁵¹ *esquife*: «barco pequeño que se lleva dentro de los navíos grandes» (*Aut.*).

Ella, pues, se recreaba
allí, a veces contemplando
a las olas, que, furiosas,
echaban espumarajos. 120

Llegó la perversa hora
para el señalado plazo,
estación en que Morfeo¹⁵²
muestra su poder reinando.

Roncos los vientos quisieron 125
campar, y desenfrenados
rompieron la prisión donde
Ulises logró encerrarlos¹⁵³.

Orináronse las nubes,
y de suerte se orinaron 130
que era pequeño el orinal
la tierra a tantos meaos.

El infeliz galán,
de temores rodeado,
acercose hacia la orilla 135
lentamente caminado.

Desde ella la vista tiende,
por hallar el signo claro¹⁵⁴,
que sabía que en la torre
coronaría lo alto. 140

A lo lejos mal divisa
luz, que, con trémulos rayos,
mucho prevención la atiende,
según existe alumbrando.

¹⁵² *Morfeo*: Dios del sueño. El autor se refiere a la noche durante la que se perpetúa la acción.

¹⁵³ *Ulises*: Nieto evoca aquí un conocido episodio de *La Odisea*: en las islas Eólicas, residencia de Eolo, dios del viento, Ulises y sus tripulantes reciben de este unos odres con los vientos desfavorables para que los guarde y los suelte cuando lleguen a Ítaca. Parecía que esta vez Poseidón no se saldría con la suya, pero los compañeros de Ulises no pueden vencer la curiosidad y abren los odres, desatando una violenta tormenta que les llevó al país de los Lestrigones, unos antropófagos que acaban con la mayoría de la tripulación. Lo volvió a reciclar en *La Perromachia*: «De los campos los matices / se ajan, trónchase los troncos / y gimen los vientos roncos, / rotos los odres de Ulices» (vv. 429-432).

¹⁵⁴ *signo claro*: Alude a la luz del faro.

Mirándola vigilante, 145
exclamó en acentos blandos:
«¡Oh tú, fuego del amor,
que, salamandra, idolatro!¹⁵⁵
A este viviente bajel¹⁵⁶
que con solos remos cuatro 150
inconstancias de Neptuno
quiere vencer desvelado¹⁵⁷,
pues estrella eres, serás
norte fijo, que, guiando¹⁵⁸
su rumbo, encuentre en tu asilo 155
otra reluciente Faro.
Si en las iras bulliciosas¹⁵⁹
en que leños embreados¹⁶⁰
perecen no eres Santelmo¹⁶¹
que lo libras del fracaso». 160
Desnudose poco a poco

¹⁵⁵ *salamandra*: según la paradoxografía antigua, este reptil se caracterizaba por su capacidad de habitar en el fuego sin que las llamas lo consuman. En las *Empresas amorosas* del Quinientos, habitualmente se le relacionaba con la aptitud del amante para arder en la pasión sensual sin desfallecer jamás. Véase Jesús Ponce Cárdenas, «Notas» a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 253.

¹⁵⁶ *viviente bajel*: reificación de Leandro. Al sumergirse en el mar, el mancebo se convierte en un barco con cuatro remos: sus miembros.

¹⁵⁷ *desvelado*: nueva dilogía. Nieto alude, por un lado, a su insomnio, pues se pasa las noches soñando con atravesar el Helesponto; por otro, hace constar que su embarcación (su cuerpo) carece de velas que le permitan avanzar o refugiarse durante la tormenta.

¹⁵⁸ *norte fijo*: La dama y el punto de luz funcionan como la Osa Mayor.

¹⁵⁹ *iras bulliciosas*: Si antes Nieto había recurrido a la cosificación de Leandro, ahora apuesta por la personificación del mar. El término *bullicioso* funciona como adjetivo, pero también «metafóricamente se dice del arroyo pequeño, que corre a velocidad entre peñas» (*Aut.*). He aquí otra ironía, pues el mar que baña el Helesponto queda reducido a un triste arroyuelo, a imitación del romance de Góngora «Arrojose el mancebito / al charco de los atunes»).

¹⁶⁰ *leños*: sinécdoque de los miembros de Leandro, impregnados de brea como los navíos, a fin de hacerlos más navegables.

¹⁶¹ *Santelmo*: alusión a las estrellas o destellos que los navegantes llaman «Santelmo»: «Acontece algunas veces unas como lumbrecitas apegadas a las antenas de los navíos y aun en los ejércitos, en las picas de los soldados y encima de sus cabezas...; y cuando se levanta tormenta, se vienen a espesar mucho más, y... vienen a topar en lo más alto de los navíos, que son las antenas...; y aun muchas veces se levantan de una parte y se mudan a otra antes de consumirse... A estas lumbrecitas muchos marineros, muchas veces... han llamado y tenido por Santelmo, santo muy abogado de ellos, el cual les socorre y ha socorrido en muchos peligros». Véase Gerónimo Cortés, *Phisonomía y varios secretos de naturaleza*, Barcelona, 1614, p. 83. Tal fenómeno suele manifestarse habiendo pasado la tormenta y el peligro, de donde *Santelmo* suele decirse al que llega tarde: «¡Muy lindo Santelmo hacéis!... / ¡Con la flema que llegáis!». Véase Félix Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 1996, I, 341b.

el mancebito bizarro¹⁶²,
que usó bragas atacadas¹⁶³,
y trajo pantuflos pardos¹⁶⁴.

In puribus quedó, y luego¹⁶⁵ 165
dijo, arrojándose osado:
«Surquemos el charco, aunque
este para estrecho es ancho».

Ya lo sumergen las ondas,
ya se atraganta nadando, 170
ya bufa recio, ya teme¹⁶⁶
verse cerca de oleado.

Tenues brillos esparce
la antorcha que, con resguardo,
Hero cuida más que diosa, 175
vestal al fuego sagrado¹⁶⁷.

O fuese del viento azote,
o lluvioso chaponazo,
faltó la luz de sus ojos 180
a los dos enamorados.

Triste el joven, procuraba
esforzarse, pero en vano,
que lucha con pocas fuerzas
contra arrogante contrario. 185

Apenas expiró, a impulsos
de un crüel vendavalazo,
al pie de la vasta torre
salió el cuerpo desalmado¹⁶⁸.

¹⁶² *bizarro*: «lucido, muy galán, espléndido y adornado» (*Aut.*).

¹⁶³ *bragas*: «voz usada en Aragón, que significa el trapo que le pone a los niños dentro de las mantillas, para que no se ensucien en ellas, que en Castilla se llama Metedor» (*Aut.*).

¹⁶⁴ *pantuflos*: «calzado especie de chinela o zapato, sin orejas ni talón, que sirve para estar con conveniencia en casa» (*Aut.*).

¹⁶⁵ *In puribus*: «voz latina fingida, que se usa en nuestro castellano y estilo festivo para significar que uno está o se queda sin cosa alguna, en cualquier línea, en cualquier materia» (*Aut.*).

¹⁶⁶ *bufa*: «burla, mofa, ó chanza que se hace de alguno. Es voz que solo tiene uso entre gente vulgar, o en la conversación familiar, y viene de la palabra bufón» (*Aut.*).

¹⁶⁷ *vestal*: el autor atribuye a Hero la virginidad imprescindible para encomendarse a Diana.

¹⁶⁸ *desalmado*: «se toma frecuentemente por cruel, limpio, inhumano» (*Aut.*).

Hero registra llorosa 190
 el suceso desdichado
 a los vislumbres de mil
 relámpagos continuados¹⁶⁹.
 Lágrimas vierte en la tierra,
 suspiros da el aire vago, 195
 maldice al mar, a la noche,
 y al diosecillo vendado¹⁷⁰.
 Antes que precipitada
 el último diese salto,
 con el buril de un punzón 200
 gravó en piedra este epitafio:
 «Yacen frescos en la orilla¹⁷¹
 dos amantes desgraciados,
 que si en vida no pudieron,
 en la muerte se juntaron. 205
 Rogamos a nuestros padres
 dejen lutos, dejen llantos,
 y, en vez de gemir, procuren
 cuanto antes sepultarnos».

¹⁶⁹ *relámpagos continuados*: la comparación entre la dama y el cielo y sus atributos perdura en la metáfora del relámpago y en el abrir y cerrar de los ojos de Hero cuando llora la muerte de Leandro.

¹⁷⁰ *diosecillo vendado*: Cupido.

¹⁷¹ *frescos*: designa dos realidades de los amantes. Una se refiere a la comparación con el pescado recién sacado del agua y la otra a una valoración moral: «Se llama asimismo la persona chistosa y alegre en su conversación» (*Aut.*).

FÁBULA DE PAN Y SIRINGA

«Érase Siringa»...	
Atención al cuento, porque así comienza aqueste embeleco.	
Érase Siringa	5
el primor más bello que tenía Cupido Para sus enredos.	
Érase Siringa	
único embeleso	10
de mozos y mozas, de niños y viejos.	
Érase que se era, como iba diciendo, muchacha del hampa	15
y de pelo en pecho.	
Esta cuando, alegres, pintados jilgueros al alba aplaudían con suaves gorjeos,	20
en traje Diana, y en armas lo mismo, pisaba de Flora floridos aseos;	
y después que anduvo	25
por bajos, por cerros, por llanos, por cuevas, y otros vericuetos detrás de la liebre, detrás del conejo,	30
del ciervo cornudo y el jabalí puerco,	

se sentó a la fresca
 margen de un risueño,
 bullicioso, claro, 35
 corriente arroyuelo.
 En él miraba
 divertida, pero
 ridículo monstruo
 la inquietó grosero: 40
 un ruin satirillo
 –satírico encuentro–
 tan meñique que
 pudiera ser dedo.
 Aqueste abreviado 45
 títere travieso,
 diz de alguna diabla,
 chisme del Averno,
 haciendo mas pausas,
 visajes y quiebros¹⁷² 50
 que al vaso de purga
 melindroso enfermo¹⁷³,
 la dijo: ¿quién eres,
 deidad que a este ameno
 pensil donde tiene¹⁷⁴ 55
 Pales su recreo¹⁷⁵
 te has aparecido
 sin que el mas experto,
 el cómo ni el cuándo
 se atreva a saberlo? 60

¹⁷² *visaje*: «gesto desproporcionado o demostración reparable en el rostro, con que se da a entender algún efecto o pasión interior» (*Aut.*). *Quiebro*: «la pausa más breve y armoniosa que se hace con la voz en un gorjeo, cantando y como quebrándola» (*Aut.*); «se llama también el ademán que se hace con el cuerpo, como quebrándose por la cintura » (*Aut.*).

¹⁷³ *melindroso*: «el que afecta demasiada delicadeza en las acciones o en el modo» (*Aut.*).

¹⁷⁴ *pensil*: «rigurosamente significa el jardín, que está como suspenso o colgado en el aire como el que se dicen estaban los que Semíramis formó en Babilonia» (*Aut.*).

¹⁷⁵ *Pales*: diosa protectora de la tierra y del ganado doméstico. Esta enumeración de Pales y Amaltea parece inspirarse en el *Polifemo* de Góngora (octavas XVIII y XIX).

Pues tan de repente
 ha sido que pienso
 que algún nigromante
 te trajo de un vuelo.

¿Quién eres, que gozas 65
 del fértil terreno
 en donde Amaltea¹⁷⁶
 derrama su cuerno?

Adonde en pomposos¹⁷⁷
 troncos, esparciendo 70
 Pomona sus frutos¹⁷⁸,
 te brinda a comerlos.

Habla, peregrino,
 hermoso portento,
 ¡mira, que estimo; 75
 mira, que te quiero!

¡Quiéreme, así vivas,
 con feliz suceso,
 más que treinta suegras,
 más que veinte necios. 80

¡Quiéreme siquiera
 porque te lo ruego,
 pues puedes quererme
 tan solo queriendo!

Pan soy; no pan duro, 85

¹⁷⁶ *Amaltea*: la fábula del cuerno de Amaltea o Cornucopia la cuenta Ovidio, libro V *Fastorum*, entre otros. Se trata del cuerno que dio de mamar a Júpiter y, ceñido o lleno de frutas y hierbas, se consagró al mismo dios. Por eso es símbolo de la abundancia y fertilidad. Vid. Fray Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, Barcelona, Juan Pablo Martí, 1722, pp. 66-68. El uso de este mito junto a «vertió» evoca de nuevo un lejano préstamo del *Polifemo*: de la copia (a la tierra, poco avara), / el cuerno vierte el hortelano, entero, / sobre la mimbre que tejió, proliza / si artificiosa no, su honesta hija» (vv. 157-160). Vid. Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo*, p. 161.

¹⁷⁷ *pomposo*: «ostentoso, magnífico, grave y autorizado» (*Aut.*).

¹⁷⁸ *Pomona*: esposa del metamórfico Vertumno, esta hamadriade es la deidad que preside en el mundo romano los huertos y jardines (Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 623-697; V, 341-345). La prueba de que Nieto tienen en mente las octavas de Góngora procede de su romancillo «No anuncios de Jano», donde cita las mismas divinidades con los atributos que le asignó el autor del *Polifemo*: «Pomona en amenos / pensiles presenta / frutas, y olorosas / flores Amaltea. / En verdes racimos / Lleo conserva / oculto licor / que al gusto recrea. / Ceres las llanuras / dora y altas sierras / Pales con mil copos / de lana blanquea» (vv. 41-52).

sino pan muy tierno,
y me haré unas papas
si a tus labios llego.

Desarruga el zuño,
desaparta el ceño, 90
advierete que hay lances,
que a un pan duro es bueno.

Y ya habrás oído
decir a diversos
que, cuando el pan sobra, 95
son menos los duelos».

Siringa, que atenta
el razonamiento
escuchado había,
le respondió a questo: 100

«¿Tú eres Pan, zoquete?
¿Tú pan? No lo creo;
migaja sí, que
no se ve en el suelo.

Gente honrada no 105
es paniega: luego¹⁷⁹
si yo te quisiera,
dejara del serlo.

Aquese mendrugo
de talle es muy bueno; 110
allá para niños,
que comen pan seco.

¿A mí pan? ¿Acaso
limosna pretendo?
¿Tan hambrienta piensas 115
de qué estoy, trastuelo?

Anda, que en la sopa

¹⁷⁹ gente honrada no es paniega: censura a los pedigüeños y haraganes.

tendrás cabimiento,
y a cualquier pobrete
serás de provecho. 120

Anda noramala¹⁸⁰,
Pan, a un panadero
que te traerá en palmas
y te dará aprecio.

Con estas razones, 125
el fauno soberbio
estuvo en un *trís*
de darla un *tras* recio.

Y a no persuadirse
que al hacer tal hecho 130
perdía de un golpe
su hechizo halagüeño,

al menor porrazo
su fiero denuedo
quedará a la ninfa 135
para cimiterio.

Sosegose en fin,
al tema volviendo,
con más requisitos,
gracias y requiebros. 140

¿Es posible, dulce,
adorado dueño,
que tanta dureza
se abrigue en tu pecho?

El tronco en la selva, 145
el bruto en el hueco,
el ave en la rama,
el pez entre el hielo;
la flor en el prado,

¹⁸⁰ *noramala*: «lo mismo que Enhoramala» (*Aut.*).

la estrella en el cielo, 150
la piedra en la tierra,
la plata en su centro
aman; ¿por qué tu
no tomas ejemplo?
¿Quieres, siendo más, 155
te tengan en menos?
Cada especie busca
su especie. Así vemos
tantas producciones
en el Universo. 160
¡Ea, no imagines
fingido mi afecto,
porque más te amo,
que a Ariadne, Teseo!¹⁸¹
¡Mas que Apolo a Dafne; 165
que Leandro a Hero;
que Píramo a Tisbe¹⁸²;
que a Eurídice, Orfeo¹⁸³;
que Paris a Elena¹⁸⁴;
que a Olimpa, Vireno; 170
que Ifis a Anaxarte¹⁸⁵;

¹⁸¹ *Ariadna y Teseo*: alusión al conocido mito de Teseo y el Minotauro. La ayuda de Ariadna para derrotar a la bestia consistió en dar a Teseo un ovillo de hilo que este ató por uno de los dos extremos a la puerta del laberinto. Otra versión indica que Ariadna le entregó una corona que brillaba, regalo de bodas de Dioniso; o acaso la misma que le había obsequiado Anfitriete durante el viaje a Creta. *Vid.* Fray Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro*, pp. 479-481.

¹⁸² En la *princeps* «Príamo». Todo este pasaje lo recicla en el canto IV de *La Perromachia*: «Allí de verdes en rojas, / con palpitante coral, / Píramo y Tisbe al moral / le tiñen las frescas hojas. / A Ifis representa el Arte, / que estrecha al cuello un cordel / por no exprimentar más del / necio desdén de Anaxarte» (vv. 215-220). Sobre este mito remitimos al romance «La ciudad de Babilonia» (1618) de Luis de Góngora.

¹⁸³ *Eurídice y Orfeo*: se trata de un mito bien conocido. La historia del músico y poeta por antonomasia, capaz de emocionar a las bestias e incluso a las piedras, y de descender a los Infiernos para rescatar a su amada Eurídice, ha sido estudiado por Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura Española*, Madrid, CSIC, 1948.

¹⁸⁴ *Paris y Elena*: París raptó a Elena, esposa de Menelao, desencadenándose por ello la guerra de Troya, tal como cuenta Homero en *La Ilíada*.

¹⁸⁵ *Ifis y Anaxarte*: recuérdese el pasaje de la *Canción V* de Garcilaso sobre este mismo episodio: «Hágate temerosa / el caso de Anajárete, y cobarde, / que de ser desdeñosa / se arrepintió muy tarde, / y así su alma con su mármol arde. / Estábase alegrando / del mal ajeno el pecho empedernido / cuando, abajo mirando, / el cuerpo muero vido / del miserable amante allí tendido, / y al cuello el lazo atado / con que

que Adonis a Venus¹⁸⁶.

Si en vista de tanto
cariñoso extremo
perseveras en 175

tu dictamen terco,
diré, y con razón,
careces a un tiempo
de la voluntad
y el entendimiento. 180

Pues estamos solos,
chicuela, podemos
en aqueste asunto
quedar satisfechos.

Muévante mis penas, 185
muévante mis ruegos,
consiga yo el gusto
de ver que te muevo.

Siempre a los principios
se ofrecen tropiezos, 190
pero un buen desgarrro
los vence muy presto.

Di qué determinas,
porque estoy resuelto
a roso y belloso¹⁸⁷ 195

desenlazó de la cadena / el corazón cuitado, / y con su breve pena / compró la eterna punición ajena. / Sentió allí convertirse / en piedad amorosa el aspereza. / ¡Oh tarde arrepentirse! / ¡Oh última terneza! / ¿Cómo te sucedió mayor dureza? / Los ojos s'enclavaron / en el tendido cuerpo que allí vieron; / los huesos se tornaron más duros y crecieron / y en sí toda la carne convirtieron; / las entrañas heladas / tornaron poco a poco en piedra dura; / por las venas cuitadas / la sangre su figura / iba desconociendo y su natura, / hasta que finalmente, / en duro mármol vuelta y transformada, / hizo de sí la gente / no tan maravillada / cuanto de aquella ingratitud vengada».

¹⁸⁶ *Adonis y Venus*: Adonis, muy aficionado a la caza, murió a causa de la herida de un jabalí, impulsado por los celos de Marte, dios de la guerra y amante de Venus. Al oír la diosa el grito de la muerte de Adonis, salió corriendo a protegerlo. Por el camino, las lágrimas de sus ojos se iban convirtiendo en rosas, que iban siendo teñidas del rojo de la sangre que salía de las heridas que le producían las espinas los rosales. Las rosas, blancas en principio, tienen distintos tonos según la cantidad de sangre que les llegó. Desde entonces estas flores están consagradas a Venus. *Vid.* Fray Baltasar de Vitoria, *Segunda parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Crisóstomo Gárriz, 1646, II, pp. 414-415.

echar por el medio.
 ¡Sus, fuera de drogas¹⁸⁸!
 Bonito es mi genio,
 que me oirán los sordos
 aunque estén muy lejos. 200
 ¡Vaya!, no permita
 tu rigor protervo¹⁸⁹,
 de que nos pongamos
 en algún aprieto;
 que no han de valerte 205
 llantos, escarceos,
 dengues, ayes, ni¹⁹⁰
 la bula de Meco».

Acercose y ella,
 puesta en pie al momento, 210
 lo dejó parado
 al verla corriendo.
 Panecillo pronto
 siguiola ligero,
 porque en el alcance 215
 estaba el remedio.
 «¡Detente –decía–,
 detente, que temo
 que sin tener gana
 des al suelo un beso! 220
 ¡Cúbrete esas piernas¹⁹¹,
 pues, por ir huyendo,

¹⁸⁷ *rollo y belloso*: «modo de hablar que vale todo, sin excepción, ni distinción alguna en la manera que se habla. Regularmente se dice en materia de destrucción» (*Aut.*). No por casualidad, para ilustrar esta expresión *Aut.* se apoya en los versos de Polo de Medina.

¹⁸⁸ *drogas*: «metafóricamente vale embuste, mentira disfrazada y artificiosa, pretexto engañosamente fingido y compuesto: y así del que no trata verdad, y está en mala opinión, se dice, que cuanto habla o hace es una pura droga» (*Aut.*).

¹⁸⁹ *protervo*: «tenaz, insolente, arrogante» (*Aut.*).

¹⁹⁰ *dengue*: «melindre mujeril, que consiste en afectar damerías, esguinces, delicadezas, males y a veces disgusto de lo que más se suele gustar» (*Aut.*).

¹⁹¹ En la *princeps* «estas».

descubres lo que
 debe estar cubierto!
 Ya que atrás me dejas, 225
 vete con sosiego,
 que estoy atrasado
 para tanto empeño.
 Muy bien pude haberte
 cogido primero 230
 esa delantera,
 pero he sido un lerdo.
 Aunque tan veloz
 las de Villadiego
 has tomado, niña, 235
 nada has hecho en eso,
 pues si a mis zancajos
 con brío espoleo,
 ni los de Mercurio
 se igualan a ellos»¹⁹². 240
 Él no se dormía
 en las pajas, y esto
 lo manifestaba
 su grande desvelo.
 Ella, temerosa 245
 del necio muñeco,
 a Jove invocó,
 socorro pidiendo.
 «¡Oh tú, dios tonante!
 –dijo en voz y en cuello–, 250
 si me amparas fuerte,
 devota prometo.

¹⁹² Nieto piensa en los famosos talares (sandalias aladas) de Mercurio, nacido en la isla de Cilene. *Vid.* por ejemplo la primera octava de la *Epístola I a Heliodoro*: «¡Quién te diera volar con plumas de oro, / que David deseó, que batió Arsenio, / a estas mis soledades, Heliodoro, / Cristo en Sión, no Venus en Partenio! / La capa a Putifar, la sombra al toro, / deja, y huye en talares de Cilenio / la ostentación, el oro y las mujeres, / pues tanto vencerás cuanto huyeres» (Pedro Espinosa, *Poesía completa*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia, 2011).

que el bú los asombra¹⁹⁷
porque se estén quietos».

Llevaba por gala 285
al lado siniestro
espada o cuchillo,
¡tal era fu acero!

Empuñolo airado,
diciendo resuelto: 290
«¿es juego de cañas
el presente juego?»;

sin saber de *curvo*,
ni de *ángulo recto*,
garatusas, *tretas*¹⁹⁸, 295
conclusión ni *medio*.

Tajos y rebeldes
reparte severo,
y tras cada uno
un voto o reniego. 300

En estas y esotras
al suelo cayeron
varios desperdicios;
más culto: fragmentos.

Uniolos el triste, 305
y en la jeta puestos¹⁹⁹,
halló, ¡raro hallazgo!,
extraño instrumento.

Este fue de la
zampoña el primero 310
pigmeo inventor
y músico viejo.

Corrido, escondiose

¹⁹⁷ *bú*: «cierto género que se supone de espantajo fantástico, con que para que callen, suele espantar a los niños, diciendo mira que viene el Bú, que por otro nombre llaman Coco» (*Aut.*).

¹⁹⁸ *garatusas*: «vale también caricia, siesta, halago con acciones y palabras» (*Aut.*).

¹⁹⁹ *geta*: «los labios que salen muy afuera del encaje del rostro, las narices y la barba» (*Aut.*).

por el bosque espeso,
y no se ha sabido 315
de su paradero.

La celebrada Atalanta,
famosa madamisela²⁰⁰,
de monseñor Esqueneo²⁰¹
hermosísima hija era.

Aqueste especial portento 5
gozó de partes tan buenas²⁰²
que se andaban los amantes
deseosos de cogerlas.

Pero en vano, porque esquivaba
despreciaba estas finezas 10
de suerte que a las espaldas
las echaba desatenta.

Pues el asunto lo pide,
retrataré su belleza,
que viene como pintada²⁰³ 15
aquí, y al pie de la letra.

El cabello, que del lazo
ignoró la ley estrecha,
en madeja dilatada
vivía muy a sus sueltas²⁰⁴. 20

En luces los claros ojos
competían con la Esfera²⁰⁵,

²⁰⁰ *madamisela*: «nombre que se da en España a la mujer que afecta y presume de dama y se compone mucho» (*Aut.*).

²⁰¹ Esqueneo fue un hijo de Atamante y Temisto, reinó en Beocia y según algunas versiones fue padre de Atalanta. Nieto tiende al empleo de la s líquida («Scheneo»), y así lo recogen tanto A como B. En el modelo directo del gaditano, o sea, la *Fábula de Atalanta* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, *op. cit.*, p. 302, se lee: «Era de Sueneo hija / la susodicha doncella, / y la mujer más corriente / que hubo en toda aquella tierra» (vv. 5-8).

²⁰² *partes*: «usado en plural se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Aut.*). La habitual salacidad de Nieto invita a leerlas aquí con su sentido más físico.

²⁰³ Dilogía entre el retrato con palabras que Nieto se dispone a ejecutar y la frase *venir pintado*, «frase con que se da a entender que alguna cosa está ajustada y medida, o que es muy a propósito de lo que se trata» (*Aut.*).

²⁰⁴ El modelo directo es aquí, no obstante, un cuartete de la *Fábula de Atalanta* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, *op. cit.*, p. 302: «Suelto su cabello, ignora / la fácil ley de las trenzas. / ¿Qué mucho que libre mate / si ve que no hay quien la prenda?» (vv. 17-20).

²⁰⁵ «El brillo de los ojos compite con el del Sol».

por estas ni por esotras
 no dejaban de quererla²¹⁰.
 Mirándose perseguida,
 a su ligereza apela, 50
 y quiso a los pretendientes
 el meterlos en carrera.
 Habloles de aquesta suerte:
 «Señores, el que se atreva
 corriendo a alcanzarme, aquese 55
 me alcanzará como pueda.
 Pero si fuere vencido,
 le juro, y juro por esta²¹¹,
 de darle una mano que²¹²
 se acuerde de mí y de ella. 60
 Si tanto quieren, ahora
 se ha de ver en la palestra:
 salgamos a correr, y
 el que venciere, que venza.
 Tamañitos se quedaron²¹³ 65
 al escuchar la propuesta;
 ni hubo boca que chistase,
 ni lengua que se moviera.
 Entre todos, Hipomenes,
 joven de gentil presencia, 70
 nieto del dios que reside
 en el mar y sus arenas²¹⁴,

²¹⁰ Los vv. 41-48 homenajean a través de una *amplificatio* este cuartete de la *Fábula de Atalanta* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, *op. cit.*, p. 304: «Aborrecía a los hombres / con notabilísima fuerza, / y hablaba dellos tan mal / como si bien los quisiera» (vv. 52-56).

²¹¹ *juro por esta [mano]*, ya que *jurárselo a alguno* es «frase que vale amenazarle, formando con el dedo entre las cejas un modo de cruz, como para hacer juramento» (*Aut.*).

²¹² Equívoco entre *mano* («fianza o prenda con que se ofrece y afirma la seguridad de algún contrato o palabra», *Aut.*) y *dar mano*: «reprehensión» (*Aut.*).

²¹³ *tamañito*: «se toma por el temeroso o amedrentado de algún suceso» (*Aut.*). Nieto reformula en este cuartete otro de la *Fábula de Atalanta* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, *op. cit.*, p. 305: «Pusiéronse tamañitos / en oyendo esta sentencia / los prolijos pretendientes, / porque muy pesados eran» (vv. 72-76).

juzgándose por más hábil,
al desafío se apresta,
y para correr mejor, 75
calzose sus dos espuelas²¹⁵.

«Todo este empeño —decía—
consiste solo en cogerla
la delantera y, al punto,
sacarla de real doncella²¹⁶. 80

Paréceme de que veo
fenecida la tarea,
que ella da priesa a chillar
y yo a que chille doy priesa»²¹⁷.

Dicho aquesto, encomendose, 85
para que lo favorezca,
a Venus, a quien promete
hacerla distintas fiestas²¹⁸.

Atenta escuchó sus ruegos
la Accidalia Citerea, 90
y en menos de un santiamén
bajó del cielo a la tierra.

Presentósele al garzón
afable, grata, serena,
y enterada del intento, 95

²¹⁴ El dios Neptuno. Nuevo préstamo de la *Fábula de Atalanta* de Jerónimo de Cáncer y Velasco, *op. cit.*, p. 305: «Pero Hipómenes, un mozo / gallardo que nieto era / del gran Neptuno, / aquel dios / que en los chamelotes reina» (vv. 81-84).

²¹⁵ Véanse los vv. 237-240 de la *Fábula de Pan y Siringa*.

²¹⁶ Véase el equívoco de los vv. 230-231 de la *Fábula de Pan y Siringa* sobre la salacidad del término «delantera» y, mucho más, del acto de «cogerla» para «sacarla de doncella» (o sea, la pérdida de la virginidad) y hacerla dueña.

al punto: «modo adverbial que vale “prontamente”, sin la menor dilación» (*Aut.*).

²¹⁷ Equívoco sobre las dos acepciones de *dar priesa*: «la instancia, solicitud y presteza con que se ejecuta alguna cosa» y «acometer con ímpetu, brío y resolución, obligando a huir al contrario» (*Aut.*).

Higareda tachó los vv. 77-84 en A, de modo que B transmite un texto que no solo elide esta intervención de Hipomenes, sino que fragmenta la lógica narrativa. Nótese que el siguiente cuartete comienza «Dicho aquesto, encomendose» (v. 85) sin que —por causa del expurgo— el protagonista de la fábula haya abierto todavía la boca.

²¹⁸ Aunque dichas fiestas han sido ya más que insinuadas en los cuartetes previos, también se trata de «los agasajos u obsequios que se hacen para complacer u atraer la voluntad de alguno» (*Aut.*). Desde el v. 85 hasta el final de este epilio —como se ha indicado en la introducción— Nieto Molina calca de manera fidelísima los vv. 89-192 de la *Fábula de Atalanta* de Cáncer y Velasco.

así le dijo halagüeña:

«Venus soy, deidad bizarra,
sin segunda, ni tercera,
y ahí está Paris, que puede
decir si es verdad aquesta. 100

Ninguno a mi ardor se excusa,
pues vasallaje me feudan
desde el racional al bruto,
desde la planta a la peña.

Mi esposo es el gran Vulcano; 105
advierte si estaré hueca
con quien con los mismos diablos
se las suele tener tiesas²¹⁹.

Esta es mi nobleza; pero
si la buscas más extensa,
impresa en bastantes hojas 110
te la darán los poetas.

Aquesa mozuela ha sido
motivo de mi soberbia,
resistiéndose al Amor,
y ha de amar, quiera o no quiera. 115

Toma, que a ti solamente
esas manzanas te diera;
pesadas son como un plomo,
pero es oro lo que pesan.

Tres te entriego suficientes 120
a lograr lo que deseas,
y lo que las tres no hicieren,
no han de hacer una docena.

Cuando comience a correr,
arroja sin que la vea 125
una, y déjala rodar;

²¹⁹ *tenérselas tiesas*: «mantenerse firme contra alguno en contienda, disputa o instancia» (DRAE, 1780).

no temas de que se pierda.

Atalanta ha de pararse,
aunque corra a rienda suelta,
porque ver rodar el oro 130

hará parar a cualquiera.

Mientras la levanta y busca,
si es que tiene faldriquera²²⁰
en que guardarla, es preciso
que se valga de la flema²²¹. 135

Tú prosigues adelante
usando la propia treta;
ella, que en manzanas trata,
no trota y pierde por lerda²²².

¡Ea, Hipomenes gallardo, 140
ánimo, el temor desecha,
y adiós, que me voy al cielo,
si me mandas algo, venga!».

Aplazose el desafío,
y uno y otro se presentan 145
con poca ropa, porque
iban así a la ligera²²³.

Los jueces toman asiento,
la plebe alegre los cerca,
suena el clarín y ellos corren 150
sin detenerse a más señas.

Ya van juntos, ya se apartan,
pero el mozo con presteza
arrojábale manzanas,
porque a alzarlas se detenga. 155

²²⁰ *faldriquera*: «la bolsa que se trae para guardar algunas cosas embebida y cosida en las basquiñas y briales de las mujeres, aun lado y a otro, y en los dos calzones de los hombres» (*Aut.*).

²²¹ *flema*: «pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones» (*Aut.*).

²²² Nótese el chiste a partir de la paronomasia entre «treta, «trata» y «trotta».

²²³ Equívoco a partir de las diversas acepciones de *a la ligera*: «ágil, veloz, pronto», porque se hallan en plena carrera, y «frase con que se da a entender que una persona camina con menos familia y carruaje del que conviene a su dignidad y representación» (*Aut.*).

3. JUGUETES DEL INGENIO

3.1. *La tradición del epigrama en la literatura española del Siglo de Oro*

La primera muestra de imitación castellana de un epigrama de Marcial (25b del *Liber de Spectaculis*) la hallamos en el soneto XXIX de Garcilaso («Pasando el mar Leandro el animoso»), que «recoge las materias amorosas y mitológicas y el estilo poco retórico» del bilbilitano²²⁵. El proceso de creación lo ha estudiado con detalle Cristóbal²²⁶, quien afirma que Garcilaso, por *amplificatio*, añade a cada uno de los versos que le sirvieron como fuente otros tres (en los cuartetos), o bien dos (en los tercetos), hasta culminar una estructura de soneto. Lo más destacable de esta labor, según Capón,

es que Garcilaso amplifica los cuatro versos de la composición latina para destinar los cuartetos y el primer terceto a exponer la situación del protagonista y reserva el terceto final y el efecto del poema para las últimas palabras de Leandro: esta solución será la más adoptada por la lírica contemporánea. [...] Muestra de continuidad de la opción de Garcilaso son los varios sonetos que adaptan o traducen el mismo epigrama de Marcial: al comentar la versión de Garcilaso, en sus *Anotaciones*, Fernando de Herrera menciona el soneto CXV de Gutierre de Cetina, el «Soneto a la muerte de Leandro», de Saá de Miranda y otros tantos de Girolamo Fenauolo y de Girolamo Mentovato²²⁷.

La labor del toledano en el proceso de adaptación del castellano a nuevas formas y estructuras ha sido ya ampliamente examinada y no es el objeto de este trabajo, pero sí conviene detenernos en las razones por las cuales el epigrama se incorpora y acepta durante los siguientes siglos por autores de renombre. Arrojan luz sobre este tema los trabajos de López Poza²²⁸ y Blanco²²⁹; de hecho, la primera encuentra justificación para este fenómeno en la pujanza de la Contrarreforma desde la segunda mitad del

²²⁵ José Luis Capón, «*Multum in parvo*. La teoría del epigrama en el siglo XVI», en *Idea de la lírica en el renacimiento (entre Italia y España)*, ed. María José Vega Ramos y Cesc Esteve, Barcelona, Mirabel, 2004, pp. 149-209 (p. 174).

²²⁶ Vicente Cristóbal, «Marcial en la literatura española», en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bilbilis y de Roma*, Zaragoza, UNED, 1987, pp. 145-210 (p. 152).

²²⁷ José Luis Capón, *op. cit.*, p. 200.

²²⁸ Sagrario López Poza, «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2005, pp. 15-67.

²²⁹ Mercedes Blanco, «Bajo el signo de la agudeza», *Góngora y el epigrama estudios sobre las décimas*, BAH, Vervuert, Navarra, 2013 pp. 43-77 (p. 50).

Quinientos: «No pudieron ser ajenos a ese desarrollo la influencia de la aplicación de las normas emanadas del Concilio de Trento y el progresivo acaparamiento de los jesuitas de la enseñanza en las ciudades»²³⁰.

Por su parte, Blanco defiende que esta adecuación de estrofas epigramáticas se debe a diversos factores políticos y culturales en la nueva España que se estaba consolidando:

Un tercer factor de la popularidad de Marcial en la España de las primeras décadas del XVII pudo ser la identificación de la corte española con la Roma de los Césares, a la vez por afinidades políticas –una paz armada vigilada por un imperio hegemónico– y por motivos culturales. En época de Felipe III (y ya en parte en las últimas décadas del XVI) la cultura cortesana española sufre un cambio notable al desarrollarse por primera vez de modo casi exclusivo en una ciudad, Valladolid o Madrid, que se va aproximando al concepto de capital: ciudad, sede del gobierno de un Estado, en la cual se agolpan los aristócratas, creando un ambiente que puede recordar, aunque a costa de cierta megalomanía, la Roma de Domiciano en que vivió el poeta latina²³¹.

Consideremos que los barrocos disponían de la *Antología griega* –recogida por Constantino Cephalas–, donde se compilaban unos cuatro mil epigramas ordenados temáticamente y distribuidos en dieciséis libros pero, durante el Siglo de Oro, fue la *Antología Planudea*, realizada por Máximo Planudes en 1301, la que gozó de mayor difusión. Sin embargo, no podemos desdeñar la *Antología Palatina*, denominada así por el manuscrito en el que se conserva: *Palatinus* 23. Descubierta por Salmasius en 1606 o 1607, no se dio a la estampa hasta finales del XVIII. Así las cosas, la *Palatina* contiene unos 1200 epigramas que no constan en la *Planudea*, y esta, a su vez, unos 400 que no figuran en la *Palatina*, como documenta López Poza²³². Ambas compilan, en definitiva, un porcentaje muy alto de los epigramas producidos en época clásica. A propósito de esta evolución del género, aunque de forma más panorámica, Schwartz considera que «no faltan traducciones esporádicas de Marcial en el siglo XVI y de otros autores griegos y latinos que se frecuentarán más en el siglo XVII, como Catulo»²³³.

²³⁰ Sagrario López Poza, *op. cit.*, p. 40.

²³¹ Mercedes Blanco, *op. cit.*, p. 45-46.

²³² Sagrario López Poza, *op. cit.*, 2005, p. 60.

²³³ Lía Schwartz, «La poesía grecolatina en el siglo XVI. Las traducciones de los clásicos», en *El canon poético en el siglo XVI*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2006, pp. 19-45 (p. 20).

El interés de los humanistas por acudir a las fuentes directas favoreció el descubrimiento –y la realización de comentarios en lengua vernácula– no solo de Marcial²³⁴, el gran epigramático, sino también de Ausonio –cultivador del epigrama emblemático– y Alciato, de los que también contamos con numerosas traducciones, lo que demuestra el interés por este género. Así, basta reparar en que Catulo, Terencio Varrón, Virgilio, Tibulo, Ovidio, Domicio Marso, Séneca, Petronio y Lucano también influyeron sobre esta “nueva” forma de versificar, pues la misma producción medieval y renacentista castellana del epigrama en latín favoreció el auge de este molde. Sin embargo, se antoja curiosa la creciente inspiración que los autores encontraron en Marcial, y no sólo en su *Epigrammata*, sino también en el libro que le antecede, el *Liber Spectaculorum*, donde se recogen los incidentes acontecidos antes, después y durante las actuaciones en el anfiteatro y en el circo. En ocasiones, Marcial explotaba del suplicio de Prometeo o los amores de Pasifae con un toro para reproducir lo que acababan de presenciar. Técnicas, todas ellas, muy utilizadas en la poesía circunstancial de Góngora y sus epígonos. Baltasar de Céspedes realizó en esta línea unos comentarios a los epigramas de Marcial, a propósito de los cuales López Poza señala que:

La estancia de humanistas y cortesanos españoles en Italia con diversos motivos (estudio, diplomacia, participación en actividades políticas o bélicas) fue sin lugar a dudas determinante para la difusión en España de una moda que ya existía en los círculos cultos italianos: leer epigramas griegos, traducirlos al latín y jugar con los diversos grados de imitación creativa. En este proceso no debe olvidarse el papel importantísimo de la imprenta y de los impresores humanistas que decidían en sus casas editoriales (verdaderas academias, como ya hemos dicho) qué convenía editar. [...] Antonio de Nebrija (1441-1522) pudo ser el primer español en traer a España desde Italia noticia de los epigramas griegos. Su *Gramática castellana* muestra que tenía conocimiento de ellos, aunque no podemos saber qué difusión les dio. Nebrija estudió en un entorno favorable a la transmisión de los epigramas griegos²³⁵.

Arias Barbosa, Ducas²³⁶, El Pinciano y el Brocense tempranamente hicieron gala de sus conocimientos epigramáticos. De hecho, en 1648 la traducción de los mismos por

²³⁴ Sobre este particular remito a Andrea Bresadola, *Marcial en verso castellano*, Como, Ibis, 2009.

²³⁵ Sagrario López Poza, *op. cit.*, 2005, p. 62.

²³⁶ *Ibidem*. Ducas pudo difundir ese interés entre sus colegas o alumnos universitarios.

parte de Manuel Salinas y Lizana fue incluida en el libro de cabecera de los autores áureos: *Agudeza y arte de ingenio* (1642) de Baltasar Gracián; de acuerdo con una labor de *imitatio* que había acometido ya Fernández de Ribera en *El Rosal*. Incluso la prosa se benefició de su influjo, como evidencia el estudio de Cuartero Sancho²³⁷, centrado en el *Lazarillo*, la *Floresta española de apotegmas* de Melchor de Santa Cruz y la narrativa de Cervantes, Lope y Quevedo por mencionar solo a los más relevantes. El interés por estas piecillas se alargaría, a la postre, hasta el siglo XVIII con la traducción de Juan de Iriarte y, en los siglos siguientes, gracias al espaldarazo de los trabajos de Menéndez Pelayo. No nos detendremos en el interés crítico que despierta hoy el epigrama, pues la bibliografía en que se apoya este epígrafe parece más que elocuente.

Antes de continuar, quisiéramos resaltar que los dos aspectos hasta aquí tratados, la traducción y el comento de los epigramas de Marcial y su imitación y rastro a lo largo de la Edad Media y el Siglo de Oro, permiten a esta fórmula asentarse durante el siglo Barroco, y luego el Bajo-Barroco, que es la época que nos ocupa, hasta configurar un canon concreto. Este, a su vez, fue reciclado, de forma ya muy fosilizada, por nuestro autor: Francisco Nieto Molina.

Si la literatura castellana del Quinientos fue abonando el gusto por este tipo de composiciones, si bien en un molde estrófico italianizante —el soneto—, tampoco hay duda de que existió un grupo de ingenios cuyos poemas se limitaban a despertar la hilaridad del auditorio y los lectores. Buena prueba de ello es el *corpus*, de clara influencia bernesca, de Hurtado de Mendoza y Baltasar del Alcázar, como demuestran, respectivamente, los estudios de Cacho Casal²³⁸ y Núñez Rivera²³⁹; y no se olvide que Mal Lara, Fernández Ribera, Salinas o Torre Farfán buscaron inspiración en la obra de Marcial. Rothberg defiende la influencia de los epigramas griegos, no sólo en Hurtado de Mendoza sino en fray Luis de León, Lope, Covarrubias y Gracián²⁴⁰. La intención meramente lúdica, a menudo cultivada como ejercicios de academia, la sublimó «una pléyade de epigramas consagrados a todo tipo de asunto», al decir de Ponce

²³⁷ María Pilar Cuartero Sancho, «Pervivencia de Marcial en la prosa castellana del Siglo de Oro», en *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*, J. J. Iso Echegoyen y A. Encuentra Ortega (dirs.), Zaragoza, Diputación, 2004, pp. 323-367 (p. 351).

²³⁸ Rodrigo Cacho Casal, «Zanahorias y otras picardías: Hurtado de Mendoza y la tradición bernesca», *Calíope*, 12, 2, 2006, pp. 13-32.

²³⁹ Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.

²⁴⁰ I. P. Rothberg, *The Greek Anthology in Spanish Poetry: 1500-1700. A Dissertation*, Pennsylvania State University, The Graduate School, Department of Romance Languages, June, 1954.

Cárdenas²⁴¹. El tratamiento de los mismos es tanto serio como jocoso. Y en ambos casos, la preparación de la lengua y la madurez de la misma ahorma el castellano al epigrama latino. En definitiva, los reajustes métricos emanados de las inventivas de la Edad de Oro favorecieron la incorporación de nuevos cauces para los epigramas.

3.2. *La adaptación de nuevos cauces métricos: el soneto y el romance*

Afortunadamente la preocupación por la fijación estilística surgida en los siglos XVI y XVII favorece la aparición de tratados poéticos que esclarecen el empleo y el pensamiento de los contemporáneos sobre la consolidación de nuevos usos estróficos. Según Guzmán Arias y Ruiz Sánchez,

la coexistencia en el Renacimiento de distintos sistemas genéricos propicia que los autores de poéticas en la lengua romance establezcan equivalencias entre el sistema de géneros de las lenguas clásicas y el de las modernas literaturas. Así el soneto será unánimemente considerado como el equivalente del epigrama y la teoría de uno y otro género es prácticamente indiscernible²⁴².

La primera mención al respecto se documenta en Italia gracias a Lorenzo de Medici. Su *Comento sopra alcuni dei suoi sonetti* (1476) perseguía una doble intención al identificar soneto y epigrama. Capón lo explica tal que así:

El soneto hereda del epigrama el estilo directo y la agudeza, pero para ocuparse de materias más graves, lo que aumenta su dificultad... Por un lado, afiliar el soneto a la tradición clásica, dotarlo de una genealogía acorde con el prestigio adquirido en la tradición vulgar después de los *stilnovistas* y Petrarca, e introducirlo así en una clasificación de géneros basada en parámetros anticuarios; por otro lado, aprovechar estas operaciones para vindicar la superioridad de la forma romance frente a la clásica. Con ellos, Lorenzo de

²⁴¹ Jesús Ponce Cárdenas, «Sobre la vigencia del epigrama en el España áurea: Algunas claves temáticas», en *Cuenca Capta, Cuenca capta: los libros griegos del siglo XVI en el Seminario Conciliar de San Julian*, ed. Israel Muñoz Gallardo, Rafael Bonilla Cerezo y Rafael Fernández Muñoz, Cuenca, Diputación, pp. 283-293 (p. 285).

²⁴² Carmen Guzmán Arias y Marcos Ruiz Sánchez, «Epigrama y soneto», en *Pectora Mulcet. Estudios de retórica y oratoria latinas*, ed. Trinidad Arcos Pereira, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, 1087-1098 (p. 1087).

Medici apunta ya la idea de que el soneto es una suerte de epigrama perfeccionado. [...] A los puntos de contacto formales y retóricos se añaden los de carácter temático. La vulgarización de los modelos epigramáticos clásicos introduce en la lírica moderna contenidos que amplían un universo temático dominado por los asuntos amorosos. Surgen, así, sonetos que tratan cuestiones mitológicas, morales y heroicas. Pero esta práctica convive con la traducción a epigramas neolatinos de temas y motivos procedentes de la tradición petrarquista, puesto que los poetas neolatinos quinientistas leen la *Antología* de Planudes a la luz de la sensibilidad del *Canzonere*. Este cruce de caminos da lugar al descubrimiento de tradiciones comunes entre epigramas amorosos latinos y el corpus petrarquista y la configuración de un universo simbólico común a epigramistas y a sonetistas²⁴³.

Estos aspectos serían matizados por teóricos y preceptistas del Quinientos como Giraldi, Robortello, Trissino, Sebillet, Du Bellay, Muzio, Fracastoro, Peletier, Escalígero, Correa, Webbe, Pontano, Possevino, Fresnaye²⁴⁴, Pinciano, *L'arte poética* de Mintuno (1564), *La lezione del sonetto* de Crispolti, el *Art poétique* de Servillet y, ya en nuestro país, Herrera, Rengifo, Vélez de Guevara, González de Sepúlveda o las *Tablas filológicas* de Cascales. Es en esta última obra donde

su identidad –la del soneto– queda fijada en torno a la agudeza y a la unidad de concepto... La agudeza le proporciona una identidad teórica estable y un prestigio literario que se manifiesta, sobre todo, en su pervivencia a través, del soneto epigramático o el epigrama en versos contados, la modalidad más valorada por las poéticas europeas del siglo XVII²⁴⁵.

Desde el siglo XVII, el soneto es aceptado como la estrofa métrica en romance homóloga del epigrama latino –de ahí la opción de Nieto Molina ya en el Setecientos– gracias a la separación que estableciera Cascales en 1604: «el soneto es tal, que si la materia de que se trata es heroica, será heroico, y por consecuencia muy grave. Si la

²⁴³ José Luis Capón, *op. cit.*, p. 150.

²⁴⁴ Juan Gil, «Teoría del epigrama en el siglo XVI», en *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*, pp. 369-385, analiza las aportaciones de cada uno de ellos con detalle.

²⁴⁵ José Luis Capón, *op. cit.*, p. 200.

materia fuera jocosa, sería epigramático, y de necesidad agudo, si satírica, será licencioso en palabras y sentencias»²⁴⁶.

Por ello, como afirma Capón,

las reflexiones teóricas y la imitación y vulgarización de los modelos clásicos que se desarrollan a lo largo del siglo XVI desembocan, en el marco de la estética conceptista, en un epigrama concebido como una variante docta y elegante del soneto: al recrear la forma vulgar la agudeza característica del epigrama en una composición breve y cerrada, el soneto fija los rasgos que distinguen al género, al que proporciona vigencia y prestigio dada la posición central que ocupa el soneto en la cultura literaria de los siglos XVI y XVII²⁴⁷.

3.3. Características del epigrama

En este punto nos limitamos a recopilar las varias definiciones y características que atañen a los epigramas. En las siguientes páginas recogemos, de hecho, aquellas que, a nuestro juicio, aglutinan y definen mejor este género. Así, Ponce Cárdenas lo singulariza como:

la capacidad del poeta para exhibir su ingenio a través de juegos de palabras, alardes conceptuales o piruetas neológicas, en un acelerado proceso mediante el cual va enriqueciendo las píldoras áureas con algún rasgo de sutil humor. Si los versos iniciales bosquejan de forma rápida un relato brevísimo o la descripción de una escena (*narratio*), el *explicit* del epigrama se dedica a glosar de manera sorprendente el objeto presentado (*argutia*)...En el caso del epigrama satírico, sin duda la tipología más conocida... en el *genus minimum*, la parte final acoge (como la abeja aludida) el aguijón que hiere y sorprende a un tiempo (lo que la estética griega conocía como *aprosdóketon* y los latinos consideraron bajo la rúbrica del *fulmen in clausula*). El autor trataba así de deslumbrar a los lectores con un chispazo de ingenio, con una brillante puntilla final que despierte (según el sentir barroco) la ansiada *meraviglia* de los *intenditori*²⁴⁸.

²⁴⁶ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Biblioteca Miguel de Cervantes, Alicante, 2002, p. 253.

²⁴⁷ José Luis Capón, *op. cit.*, p. 239.

²⁴⁸ Jesús Ponce Cárdenas, «Sobre la vigencia del epigrama en el España áurea: Algunas claves temáticas», p. 289.

Por su parte, López Poza le confiere seis rasgos principales (nos permitimos espigar los aspectos más relevantes de su exhausta explicación:

1. Brevedad y concentración expresiva, entendiendo la *brevitas* como la eliminación de todo lo superfluo, en aras de expresar la propiedad del lenguaje.
2. Agudeza e ingenio: no se refiere tanto a la agudeza verbal como a la conceptual; los procedimientos a través de los cuales se establecen alianzas entre lo acorde y lo discordante para conseguir un efecto armonioso que sorprenderá al lector y por el cual será calificado de *agudo* quien tuvo la capacidad de reunir cosas tan aparentemente separadas. El proceso puede representarse gráficamente en forma de un triángulo en cuyos extremos de la base se encuentran lo discordante y lo concorde, que en apariencia se repelen, pero la habilidad del autor asentará una alianza entre lo concorde y lo discordante. El punto de encuentro es el *acumen* o vértice del triángulo, que produce la *concors discordia* o *discors concordia*. El ingenio al que se refieren los preceptistas es el que deriva de situaciones como ocultar la explicación de la situación afrontada en la primera parte del epigrama y dejarla aparecer de manera súbita en el último verso, mediante un dicho agudo o sentencioso. *Argutia* y *brevitas* son las condiciones más inherentes al epigrama, según Scalígero.
3. Perfección técnica: debía evidenciarse en la cohesión de las partes del poema y en la propiedad del lenguaje.
4. Exhibir su capacidad de ingenio conceptual y verbal.
5. *Materia artis*: los preceptistas indican que toda materia puede tratarse en los epigramas. Predominan los asuntos anecdóticos, satíricos, morales, luctuosos o funerales, sin obviar la descripción de obras de arte, los dedicatorios, eróticos... La *Antología griega*, por ejemplo, se agrupa en cuatro bloques: epigramas amorosos, votivos, epitafios y descriptivos.
6. Las modalidades se amplían a partir del siglo XVI. Correia es el primero que las detalla. Enumera:
 - a) los epitafios al modo de Festo y San Agustín;
 - b) encomios panegíricos a personas, a ciudades, etc.;

- c) epitafios, ya sean serios o jocosos;
- d) encomios paradójicos;
- e) composiciones funerarias:
 - 1) La nenia: en ella se explica la incineración del difunto según la costumbre de los mayores, cómo había de cubrirse la sepultura, los bienes en relación a su estima, la lamentación y el luto.
 - 2) El treno: es el canto de duelo o luto por una persona. Solían cantarlo los criados antes de sepultar al difunto.
 - 3) La monodia: se trataba de un canto lúgubre en el funeral para mover los afectos. A diferencia del anterior, se evoca la memoria del fallecido. Se solía cantar con la flauta o con el verso atemperado por las modulaciones de los músicos.
 - 4) El epicedio: se pronunciaba en las exequias.
 - 5) Según Hesíodo, el aeno recrea ficciones y especies de pinturas e imágenes de cosas.
 - 6) Los emblemas laudatorios que acompañaban al retrato. Giovio lo exhibía en su *Museo*. Los emblemas ayudan a comprender el sentido y la moralidad que debía de extraerse del conjunto.
 - 7) La estructura puede ser simple o compuesta, cuando se deduce algo nuevo de lo que indica en los primeros versos.
- 7) El número de versos que admite la composición epigramática ha suscitado diversidad en las opiniones entre los críticos. La resolución de Scalígero se antoja la más acertada, a nuestro juicio, pues favorece la flexibilidad métrica y la amplitud de los textos.
- 8) La condición elocutiva de los epigramas depende de la materia y finalidad. Pueden ser simples, graves, nobles, templados, elegantes o vivos.
- 7. El *genus oratorio* depende de la finalidad de cada composición. Son clasificados según los tres géneros oratorios: el judicial, el deliberativo y el demostrativo o epidíctico.

8. Otros rasgos que lo definen son las voces del discurso, el remata agudo del final, el uso de todos los recursos retóricos históricos, etc²⁴⁹.

Todos estos rasgos, aceptados mayoritariamente por la crítica, fueron matizados por Lessing y, ya en nuestros días, por Ruiz Sánchez²⁵⁰, quien asevera:

Lo que caracteriza el epigrama debe ser, según esto, también típico de las inscripciones monumentales. La característica común no puede ser la brevedad, porque no todas las poesías breves son epigramas, ni la materia, porque cualquier tipo de contenidos puede ser objeto de este género. Deberá, por tanto, residir en la forma o estructura de la composición. Una inscripción no es concebible sin el monumento sobre el que se encuentra. El monumento suscita nuestra curiosidad, que es calmada por la noticia contenida en la inscripción. La impresión que la inscripción produce sobre quien la lee es en realidad el fruto de la acción combinada de los dos elementos: monumento e inscripción. El epigrama literario reproduce este proceso, incluso en ausencia del monumento.

Y apostilla:

Lo que para el artista es la elección del punto de vista (desde el exterior) o la elección del momento (desde el interior) es la punta para el epigrama; la conclusión significa la revelación del punto de vista desde el que el objeto debe ser aprehendido, el manifestarse en forma explícita de la orientación que ya condicionaba la representación y que estaba ya implícita en ella, o, en el caso de un epigrama sentimental, el momento de su energía, del punto de fuerza del sentimiento. De esta forma se conserva para el epigrama la característica de dinamismo postulada por Lessing, pero sin reducirla a un esquema rígido y único²⁵¹.

²⁴⁹ Sagrario López Poza, Luis de Góngora en la trayectoria áureosecular del epigrama», en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*», Madrid / Verlag, Vervuert / Iberoamericana, 2013, pp. 9-42 (pp. 13-20).

²⁵⁰ Marcos Ruiz Sánchez, «La teoría de la bipartición del epigrama de Scaligero hasta nuestros días. Consideraciones para un enfoque pragmático del género», *Archivum*, 54-55, 2004-2005, pp. 163-210.

²⁵¹ Marcos Ruiz Sánchez, *ibidem*, p. 169.

Para Kruuse²⁵² existen dos tipos de humor practicable en los epigramas, el metafórico y el intelectual, que remiten, a su vez, a las definiciones de cómico acuñadas por Aristóteles. Sin duda, los epigramas objetos de mi trabajo despliegan el humor inteligente, o sea:

En el que el pensamiento es conducido por ciertas vías sin llegar finalmente al lugar que se esperaba, mostrando mediante la decepción el pensamiento escondía algo totalmente distinto a lo esperado.

En cuanto a su estructura interna

dos son las funciones del epigrama en el emblema y dos sus partes. En la primera se explica la figura material (o sea, la historia o la fábula) para que el pueblo la entienda, aunque no la haya oído antes. En la segunda se aplica la historia y la figura significativa a la enseñanza significada²⁵³.

3.4. El epigrama en el Siglo de Oro

Como hemos repetido más de una vez, al analizar la poética de Nieto de Molina de nuevo nos topamos con la encrucijada de si el gaditano continúa la estela de los autores áureos –ya de primera fila, ya secundarios o, incluso, los plumillas del Parnaso– a la hora de valorar el epigrama como cauce estrófico. Es cierto que son numerosos los trabajos acerca de la recepción y empleo de este molde durante los siglos XVI y XVII, pero no debe caer en saco roto la tesis que brinda López Poza:

Cuando hablamos de epigrama o de poesía epigramática en la literatura española, por lo general se evoca el siglo XVIII, pues fue fecundo en la creación de poemas breves y agudos de índole satírica o didáctica. Muy pocas veces los lectores de hoy asocian el género epigramático con la ingente producción de epigramas que compusieron los poetas de nuestros siglos XVI y XVII²⁵⁴.

²⁵² J. Kruuse J., *L'originalité artistique de Martial. Son style, sa composition, sa technique*, C&M, 4, 1941, pp. 248-300.

²⁵³ Marcos Ruiz Sánchez, *op. cit.*, p. 172.

²⁵⁴ Sagrario López Poza, *op. cit.*, 2013, pp. 9-42 (p. 9).

¿Son entonces los epigramas de Nieto Molina un producto de la influencia de los autores que se vislumbran (a veces a las claras) bajo este ramillete de composiciones, o participan más de la estética de varios de sus coetáneos (Gerardo Lobo) y, por tanto, del Neoclasicismo, al que por cronología –que no siempre por vocación– pertenece? Procuraremos dar respuesta a esta pregunta en los breves comentarios que acompañan a cada uno de los textos, convenientemente fijados y anotados²⁵⁵.

²⁵⁵ NOTA BENE: como no son epigramas propiamente dichos y de acuerdo con nuestros directores, hemos decidido no incluir los romances que cierran los *Jugetes del ingenio*.

PRÓLOGO

Lector y amigo es el usual estilo con que se principian los prólogos. Lo primero, o bien, o mal, si no en todos, en mucha parte de los que se dedican al útil y delicado entretenimiento de los libros se encuentra. Lo segundo, es una especie de adulación con que el autor intenta reconciliarse el aplauso. Persuádese que con esta artificiosa máxima se atenderán sus descuidos con conmiseración²⁵⁶, y engañase, pues cualquiera producción del ingenio, desde el punto que es motivo a la diversión, se opone a las críticas del discreto y a las calumnias del ignorante²⁵⁷. Aquel, porque el carácter que se esfuerza a sostener le constituye mordaz; y este, porque su estolidez²⁵⁸ no le permite penetre primores tan exquisitos. Si en medio de estos escollos se ha dirigido felizmente mi *Fabulero*, puedo prometerme corran con prosperidad mis poesías. Repararás que no las asisten rumbosos dictados, epígrafes extraordinarios, como los que, precediendo al romance o al soneto, llaman la atención, estimulan a la curiosidad y embelesan al que lee. Muchos lo han usado, celebrando al cabello de Amarilis, la risa de Anarda, el chiste de Cloris y la belleza de Filis²⁵⁹. No los he seguido, eligiendo el método de los que se han contentado con demostrar sus pensamientos, sin más intérpretes de ellos que ellos

²⁵⁶ En la *princeps* «conmiseración». Dado que los errores (escasísimos) y erratas del texto son mínimos y, a nuestro juicio, atribuibles al componedor, los recogemos tan solo en las notas a pie de página.

²⁵⁷ Este ataque contra los críticos y exégetas, a veces bañado con cierta “humildad”, asoma en varios de sus opúsculos. Así, aunque en el «Discurso II» de sus *Obras en prosa* (p. 47) se confiesa «medio loco, porque –dice– soy medio poeta, pues a ser poeta entero, me hallara loco del todo», en el III («Verdades que parecen disparates») Nieto Molina también se ufana de lo que escribe, al tiempo que se ceba con los críticos: «Réstame preveniros que muchos usáis, de los que apenas saben leer, y muchos doctos de los que juzgan que hasta sus gargajos son sentencias, dudan de mis escritos, y gustaré de que les digáis que, malos o buenos, los produce mi entendimiento, que es capaz de contar las lagañas a un águila, los pelos a una rana y las escamas a un topo» (p. 81). Y lo repite en el «Prólogo» a *La Perromachia*: «No te los demuestro críticos, porque me consta que a ninguna persona capaz se le oculta que el crítico no es otra cosa que un can regañón que con el hocico retorcido todo lo muerde, roe y babosea»; en el «Discurso IV» («El azote crítico»): «No hay crítico que no sea majadero. No es otra cosa la crítica que una continua majadería» (p. 85); y en el *Discurso en defensa de las comedias de frey Lope de Vega*: «Sutilísima es la penetración de los críticos. Todo lo trasciende, todo lo comprehende». Véase Rafael Bonilla Cerezo, «Los nidos de antaño», p. 349.

²⁵⁸ En la *princeps* «espolidez».

²⁵⁹ He aquí la tópica enumeración de nombres pastoriles, extensibles a las enamoradas-musas de varios de los principales poetas del Barroco; pensemos en la «Clori», de Góngora, en la «Amarilis», de Lope, o en la «Lisi», de Quevedo. Recuérdese también al respecto el agudo comentario de Cervantes, por boca de Berganza, en *El coloquio de los perros*: «Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fílidias, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera a[lguna] reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro».

mismos. Si la canción, si el madrigal, si la silva, y la décima²⁶⁰ han de decirlo, ¿para qué la prevención? Basta y sobra si aún siendo poco lo referido, no se liberta del riesgo de infructuoso. Vale.

SONETOS DISTINTOS

No aquella maravilla del Oriente,
ramillete de pluma, ave pomposa,
celebrada por única y hermosa
en cuanto dora el astro más luciente;
no aquella, jeroglífico excelente 5
del hijo bello de la Cipria diosa;
no aquella que en la orilla sonora
del Caístro fenece dulcemente;
no aquella que con vuelo arrebatado
condujo al garzón de Ida a que el süave²⁶¹ 10
néctar sirviese a Jove en copa fina,
es la que te remito, hechizo amado,
sí aquella tan extraña, especial ave,
que pone, cacarea y es gallina.

Los ecos gongorinos del soneto «No aquella maravilla del Oriente» se antojan claros, tanto por lo que atañe a la estructura sintáctica, basada sobre la fórmula –uno de los estilemas más típicos de don Luis– «No A, sí B» («No aquella... sí aquella», vv. 1 y 13), cuanto por lo relativo a los tropos. Nótese de hecho que todo el poema descansa sobre una alegoría avícola que avanza tal como explicamos a renglón seguido. En el primer cuarteto, Nieto desliza una probable referencia al pavón, que procede de la India y se caracteriza por su «pomposa» cola en abanico, aquí metaforizada como «ramillete de pluma» (v. 2); imagen que, a nuestro juicio, acusa de nuevo la influencia de la obra del poeta de Córdoba. Baste recordar, por ejemplo, la *Soledad I*, donde se lee: «Durmió, y recuerda al fin, cuando las *aves / (esquilas dulces de sonora pluma) /* señas dieron

²⁶⁰ Esta gradación métrica subraya la polimetría de los *Juguetes del ingenio*. Nótese la presencia de metros italianizantes: canción, madrigal y silva.

²⁶¹ En la *princeps*: «aquel suave».

süaves / del alba al Sol, que el pabellón de espuma / dejó [...]» (1613, vv. 176-180)²⁶². El segundo, en cambio, gira en torno al cisne –«hijo de la Cipria diosa»–, o sea, Venus²⁶³, que fenece en «la orilla sonora del Caístro» (7-8). Lo interesante esta vez es que apunta a un río de Libia, en Asia Menor, en cuya ribera se criaban multitud de estas galliformes; que semejante paisaje hubo de sugestionar a nuestro ingenio se evidencia cuando lo cita de nuevo, a lo burlesco, en *Los críticos en Madrid*: «Cosa buena; por san Pito / que se nos figuran cisnes / a la orilla del Caístro / los que gansos y avutardas / tardos vuelan, dan graznidos» (vv. 173-177)²⁶⁴. Sin desdeñar, por otro lado, el lirismo de dicha metáfora en su *Fábula de Alfeo y Aretusa*, incluida en *El Fabulero*: «Nada, chica mía, / nada, dulce dueño, / nada mientras algo / explica mi afecto; / nada, que en mis aguas, / aunque no merezco / el ser el Caístro, / por cisne te tengo» (vv. 109-116). No cabe duda de que la impronta gongorina asoma sobre todo por el primer terceto, dedicado a «aquella que con vuelo arrebatado / condujo al garzón de Ida a que el süave / néctar sirviese a Jove en copa fina» (vv. 12-14), esto es, el águila; o con más propiedad, Júpiter metamorfoseado en águila y en raptor del bello mancebo Ganimedes. Al margen de la diéresis –muy gongorina– en el epíteto «suave», no se pierda de vista que se trata de otro homenaje, nada velado, por cierto, al íncipit de la *Soledad I*: «cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida» (vv. 7-8)²⁶⁵. Ahora bien, cuando el gaditano rompe del todo las expectativas del lector, rebajando jocosamente una alegoría que iba *in crescendo* –no solo por el tipo de ave, sino por los modelos literarios que le servían como falsilla– es en el chiste, con aires de respuesta de una adivinanza, que cierra el soneto, donde Nieto no vacila en jugar con la isotopía de fonemas velares: «que pone, cacarea, y es gallina» (v. 14).

OTRO

Detente, pensamiento, no atrevido

pretendas remontarte; considera

²⁶² Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, pp. 235-237. No es descartable tampoco la influencia de unos versos del famoso monólogo de Segismundo («Nace el ave, y con las galas / que le dan belleza suma, / apenas es flor de pluma o ramillete con alas») (vv. 123-126).

²⁶³ «Apenas salida del mar, Afrodita fue llevada por los Céfiros, primero a Citera, y luego a las costas de Chipre». Véase Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 11.

²⁶⁴ Rafael Bonilla Cerezo, «Los nidos de antaño», p. 377.

²⁶⁵ Sobre la raíz emblemática de este episodio véanse ahora las consideraciones de Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013, pp. 41-44.

que es difícil empresa la que espera
tu arrojo conseguir inadvertido.

No imites el furor desvanecido 5
del que acabó en las olas su carrera,
ni al que orilla del Po triste sintiera
verde hermana en cenizas convertido.

A tu poder igualarás el vuelo, 10
y alcanzarás mejor tu fin dichoso
sin riesgos, sin peligros, ni desmayos;
mas si das en seguir con tu desvelo,
al Sol aspiras; mira que es forzoso
encuentres escarmientos en sus rayos.

Soneto de impecable factura barroca, su modelo no es otro, una vez más, que un par de textos gongorinos. Así, antes de iluminar las imágenes conceptuosas, eso sí, tan solo por sus referentes mitológicos, que a la altura de 1767 habría que considerar, más bien, como lugares comunes, detengámonos en los versos de don Luis. Es probable que la fuente directa para los endecasílabos de Nieto Molina haya que buscarla en la letrilla «Hágasme tantas mercedes»: «Pensamiento no presumas / tanto de tu humilde vuelo, / que el sujeto pisa el cielo / y al suelo bajan las plumas: / otro barrió las espumas / del Mediterráneo mar, / pudiendo mejor volar / que tú ahora volar puedes» (vv. 5-11). O tal vez, aunque menos probable, en este pasaje de la *Soledad* II: «Audaz mi pensamiento / el Cenit escaló, plumas vestido, / cuyo vuelo atrevido, / si no ha dado su nombre a tus espumas, / de sus vestidas plumas conservarán el desvanecimiento» (1614, vv. 137-143).

El primer mito se apodera del segundo cuarteto, pues Nieto incita al pensamiento a no imitar «[...] el furor desvanecido / del que acabó en las olas su carrera, / ni al que orilla del Po triste sintiera / verde hermana en cenizas convertido» (vv. 7-8). Nótese que, además de la elipsis continuada a lo largo del poema del término «pensamiento», que solo aparece en el v. 1, y de la obvia moraleja –muy a lo neoclásico– del terceto de decantación, el *quid* del texto se cifra en estos guiños a episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio: la primera se refiere al mito de Ícaro, mientras que el segundo alude a otro episodio gentílico emparentado con el anterior; la caída del carro del Sol, conducido por

el imprudente Faetón, junto a la ribera del Po, ornado por álamos, que no son sino las «hermanas de Hércules»²⁶⁶.

OTRO

Ni imposible es de Alcides valeroso
mover la fuerte clava que traía,
con que a los fieros monstruos los vencía
al golpe de su brazo poderoso.

Ni imposible es a Júpiter furioso 5
de su rayo usurpar la tiranía;
ni de Homero imitar la poesía,
todo en la antigüedad dificultoso.

Ni imposible es contar al cielo estrellas,
al mar las conchas, a la tierra flores, 10
y al sol los rayos con que luz reparte;
ni imposible es contar las aves bellas
que matizan al viento con primores;
lo que sí es imposible es olvidarte.

Basado en una serie de anáforas repetidas cuatro veces («Ni imposible...»), Nieto Molina hace gala de su facilidad para la hipérbole cuando se vale de personajes mitológicos («Alcides», es decir, Hércules, v. 1, y más en concreto al episodio en que derrotó al león de Nemea con su clava) para sugerir que resulta más fácil afrontar cualquiera de los doce trabajos del semidiós, usurparle a Júpiter la soberanía del Olimpo (vv. 5-6), escribir la *Odisea* y la *Iliada* (vv. 7-8), contar las estrellas, las conchas del mar, las flores de los campos y la aves del cielo (vv. 9-12) que olvidar a su amada; en un cierre que de forma paradójica, por la fuerza de su amor, convertiría en posible lo imposible (o sea, lo previamente enumerado). Nieto recicló la alusión a Hércules, con

²⁶⁶ Véase José Antonio Mayoral, «Sobre perífrasis mitológicas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII», *Estudios ofrecidos al Profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, II, pp. 1273-1288. Véanse sobre todo los trabajos de Norbert Von Prellwitz, «Góngora: el vuelo audaz del poeta», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, 1997, pp. 19-35, John H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1976 (trata sobre la presencia gongorina en las pp. 85-99) y Joseph G. Fucilla, «Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y el Siglo de Oro», *Hispanófila*, VIII, 1960, pp. 1-34.

los mismos atributos, en la que pasa por ser su mejor obra: *La Perromaquia*, donde se lee en el canto IV: «Mira allí la gigantea / diestra de Alcides sin gala, / que en vez de clava que tala / rueca empuña, vil preseña» (vv. 161-164).

OTRO

¿Ya eres Rosa? ¿Pues ahora qué tenemos?
¿Quieres llamarte estrella nacarada?
¿Quieres quedarte en blanco o colorada?
¿O quieres que las hojas te soplemos?
¿Quieres que por gran cosa celebremos 5
el que Venus te dio cierta patada,
y te puliste al punto ensangrentada,
y a la diosa después te consagremos?
¿Quieres comparación de flor lozana,
que ayer fuiste ayer prodigio entre las flores, 10
y lo que fuiste ayer, hoy no se acuerda?
Escoge, doña Rosa altiva y vana,
un nombre muy pomposo a tus primores,
y si esto no quieres, ve a la M(ierda)²⁶⁷.

En este primer cuarteto, las referencias son populares mientras que el segundo recurre a la mitología, explotando de nuevo todos los recursos expresivos a partir de la ambigüedad del término «rosa» y de sus connotaciones. He aquí otra buena prueba de agudeza: atribuir a un mismo significante el mayor número de significados posible. Esta vez, la clave mitológica alude al nacimiento de la rosa encarnada tras haberse pinchado Venus. El asunto que el gaditano formula aquí es más que conocido, pero potencia un léxico cotidiano, y casi vulgar («patada», v. 6), para describirlo. La intención risible del poema es clave pues un ingenio culto como él omite a sabiendas el empleo del atributo arbóreo (el mirto) más privativo de Afrodita, pues, en esta ocasión, el árbol no favorece el juego que suscita la mención de la rosa. La ambigüedad entre el nombre de una dueña, la planta y la diosa permite al autor mandar a lo que nos obliga a terminar de

²⁶⁷ En todos los sonetos llega Nieto subraya el anticlímax con una expresión vulgar en contraste con la elaboración del vocabulario y de la estructura sintáctica, a menudo gongorizante.

leer, sin haberlo escrito: o sea, a la M(ierda). El texto se divide en dos secciones, dedicada cada una de ellas a una dueña (primer cuarteto y último terceto) y otra a la flor, a la que también parece atribuirle las notas de *tempus fugit*, delicadeza y carácter efímero de la rosa como metáfora para expresar el paso inexorable del tiempo²⁶⁸. Es aquí donde la sombra de Góngora de nuevo se agiganta; esta vez se trata de la letrilla «Aprended, flores, en mí» (1621): «Aprended, flores, en mí / lo que va de ayer a hoy, / que ayer maravilla fui, / y hoy sombra mía aún no soy» (vv. 1-4)²⁶⁹. Como vemos, las alusiones a la rosa se concentran en las estrofas centrales. La finalidad del soneto se centra en demostrar facilidad para generar juegos léxicos, ya que el interlocutor es inexistente y, finalmente, insisto, alejado de toda personificación; de hecho, el propio autor responde con un insulto y unas atribuciones, peyorativos en este contexto: «vana», «altiva» y muy «pomposa» a tus primores a doña Rosa a quien, a su vez, no ha tenido nunca la intención de preguntarle nada de veras.

OCTAVAS.

GLOSÓ GÓNGORA ESTE VERSO:

Cuerno, halcón, cascabel, caballo y perro.

Y EL AUTOR.

Paré en el soto, Flora, y fatigado,
me senté a descansar al pie de un cerro,
dejando el aparejo todo al lado,
cuerno, halcón, cascabel, caballo y perro.

Y con tanto aparato, no he cazado, 5
pues, ni ave, ni animal salió por yerro;
lo que hice, al punto, fue despreciar el
cuerno, halcón, perro, caballo y cascabel.

Primero que te olvide, dueño amado,
has de ver a la mar producir flores 10
sobre el excelso monte puesto al prado,
a Febo no esparcir más resplandores,

²⁶⁸ Véase Álvaro Alonso Miguel, «La rosa en la poesía de amor del siglo XV», *Creneida*, 1, 2013, pp. 30-46.

²⁶⁹ Véase José Miguel Pedrosa, «“Aprended, flores, de mí”: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora», *Criticón*, 74, 1998, pp. 81-92.

al fuego que no quema y al helado
carámbano que abrasa con ardores,
en la tierra la luna y las estrellas
y esmaltando al Olimpo rosas bellas.

15

Nieto aprovecha aquí una de las características sintáctico-estructurales que han venido atribuyéndose a la escuela manierista –y por ello al Góngora de juventud– desde 1580 al 1600: la *diseminatio* y la *recolectio* de una serie de términos (en este caso un verso) que desfilan por el primer cuarteto y reaparecen en los sucesivos. Orozco Díaz se ocupó de estudiar esta técnica en sonetos como el dedicado a Córdoba («Oh excelso muro, oh torres coronadas», 1585), poniéndolos en relación con la pintura del Greco y de Daniele Volterra, entre otros²⁷⁰. La peculiaridad de este epigrama del gaditano radica, en cambio, en que el autor se ha valido como *leit motiv* –casi como en las letrillas de don Luis– de un endecasílabo sacado de la *Comedia venatoria*, texto inconcluso de Góngora que no acostumbra a citarse en demasía ni en el Barroco ni mucho menos durante el Neoclasicismo: «el corvo cuerno trueca, el halcón pía, / el caballo relincha, el perro late, / el cascabel no olvida su armonía, / si se sacude el pájaro o se abate; / así que todo hace un dulce yerro / caballo, cascabel, cuerno, halcón, perro» (vv. 91).

Al margen de la curiosidad de la cita, que no hace sino confirmar la devoción que Nieto profesaba al creador de las *Soledades*, amén de la atención con que leyó sus obras completas, hay que admitir que el texto resulta bastante mediocre; y no solo por abocetar hasta el mínimo un tema –el cinegético– muy explotado por el cordobés, como acaba de subrayar Blanco²⁷¹, sino porque la tendencia de nuestro ingenio a utilizar encabalgamientos sirremáticos que fracturan un sintagma nominal («lo que hice, al punto, fue despreciar el / cuerno [...]», vv. 7-8), obligándolo también a desordenar la *gradatio* del verso gongorino (cambia las posiciones del «perro» y del «cascabel» por razones métricas), con resultados que no pasan de medianos. Por otro lado, remitimos al ya comentado epigrama «Ni imposible es de Alcides valeroso», pues Nieto recicla de allí el tema del amor que permanece inalterable en el recuerdo («Primero que te olvide, dueño amado», v. 9), expresado por una serie de paradojas e hipálages («en la tierra la

²⁷⁰ Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora*, pról. José Lara Garrido, Córdoba, Diputación, 2002. Véase del mismo autor su ya clásico *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.

²⁷¹ Mercedes Blanco, «El venatorio estruendo: la oficina poética de Góngora y el tema de la caza», *El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*, Córdoba, Diputación, 2011, en prensa.

es maravilla, sino Cloris solo.

Estos dos últimos sonetos exhiben la técnica de acumulación tan característica del estilo de Nieto. Si en el primero acude a una serie de mitos, de nuevo topicalizados, que subrayan el castigo de las gentilidades del Olimpo a aquellos hombres que osaron desafiarlos: 1) Tíeyo, hijo de Júpiter y Elara, enviado a los infiernos por Apolo porque deseó a su hermana Latona; en el Averno se dice que un águila la roía las entrañas (vv. 1-2); 2) Ixión, que bebió el néctar divino, siendo condenado por Júpiter también al Tártaro, donde Hermes lo ató con serpientes a una rueda ardiente que daba vueltas sin cesar; 3) Tántalo, otro hijo de Zeus, esta vez concebido por Pluto, que hubo de penar eternamente rodeado de agua y árboles frutales sin poder acercarse siquiera a ellos; 4) Sísifo, que debía subir una y otra vez un canto rodado hasta la cumbre de un monte, con la fatalidad de que este se despeñaba una y otra vez, obligándolo a reiniciar la tarea; y 5) Prometeo, emblema del osado que quiso robar el fuego de los dioses para entregárselo a los mortales; el segundo se construye, de forma algo simplista, sobre las siete maravillas del mundo antiguo para mostrar la inferioridad de todas ellas –de nuevo el recurso de la hipérbole– respecto a la belleza de Cloris. Nótese que la estructura sintáctica y la enumeración no difieren apenas de las de «No aquella maravilla del Oriente» y, una vez más, «Ni imposible es de Alcides valeroso».

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo VI. N-Q*. Madrid, CSIC, 1991.

Aguilar Piñal, Francisco, «Poesía», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pp. 43-134.

Alcázar, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.

Alonso Miguel, Álvaro, «La rosa en la poesía de amor del siglo XV», *Creneida*, 1, 2013, pp. 30-46.

Álvarez Barrientos, Joaquín y José Checa Beltrán, *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996.

Aparicio Sánchez, Gumersindo, *Exterior de los grandes animales domésticos (morfología externa)*, Córdoba, s. l., s. a.

Arce, Joaquín, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.

Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Navarra, EUNSA, 1984.

Arellano, Ignacio, *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.

Augusto Cueto, Leopoldo, «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII (1869)», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, BAE, 1952, pp. LXXXIX-XCII.

Ball, Robert, *Gongora's Parodies of Literary Convention*, Yale University, 1976 (Michigan Ann Arbor, UMI, 1977, edición en microfichas).

Ball, Robert, «Imitación y parodia en la poesía de Góngora», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. A. M. Gordon y E. Rugg, Universidad de Toronto (Canadá), 1980, pp. 90-93.

Barnard, Mary E., *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo*, Durham, Duke University, 1987.

Baumbach, Manuel y Silvio Bär (eds.), *Greek and Latin Epyllion and its Reception*, Suiza, Brill, 2013.

Bègue, Alain, «Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)», en *La Ley de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la*

memoria de Ernest Lluch, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 37-69.

Beltrán Almería, Luis, «Notas para una teoría de la parodia», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. La parodia. El viaje imaginario*, Zaragoza, Universidad, 1994, II, pp. 49-56.

Blanco, «El venatorio estruendo: la oficina poética de Góngora y el tema de la caza», *El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2011, en prensa.

Blanco, Mercedes, «Bajo el signo de la agudeza: el arte epigramático de las décimas de Góngora», en *Góngora y el epigrama. Estudio sobre las décimas*, ed. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 43-77.

Bonilla Cerezo, Rafael, «Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle y Caviedes», *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 241-276.

Bonilla Cerezo, Rafael, «Los nidos de antaño»: Estudio y edición del *Discurso en defensa de las comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio y en contra del "prólogo crítico" que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra (1768) y de los críticos de Madrid: en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas (1768)*, de Francisco Nieto Molina», *La Ley de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 319-382.

Bonilla Cerezo, Rafael, «Neoclásica y disidente: La *Fábula del Polifemo* de Francisco Nieto Molina», *Revista de Literatura*, LXXIV, 147, 2012, pp. 207-248.

Bonilla Cerezo, Rafael, «Fortuna y legado del *Polifemo*: en torno a un soneto de Suárez de Figueroa», *Ínsula*, 781-782, 2012, pp. 34-37.

Bonilla Cerezo, Rafael y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013.

Bonilla Cerezo, Rafael, «*Inventiva rara. Definición de la poesía contra los poetas equivoquistas*. Estudio y edición de un entremés de Francisco Nieto Molina», en *Homenaje a Antonio Carreira*, ed. Alain Bègue, Aurora Egido y Antonio Sánchez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014.

Bresadola, Andrea, *Marcial en verso castellano*, Como, Ibis, 2009.

Cabañas, Pablo, *El mito de Orfeo en la literatura Española*, Madrid, CSIC, 1948.

Cacho Casal, Rodrigo, «Zanahorias y otras picardías: Hurtado de Mendoza y la tradición bernésca», *Calíope*, 12, 2, 2006, pp. 13-32.

Cáncer y Velasco, Jerónimo de, *Poesía completa*, ed. Juan Carlos González Maya, Madrid, FUE, 2007.

Cano Turrión, Elena, «Introducción» a *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007.

Capón, José Luis, «*Multum in parvo*. La teoría del epigrama en el siglo XVI», en *Idea de la lírica en el renacimiento (entre Italia y España)*, ed. María José Vega Ramos y Cesc Esteve, Barcelona, Mirabel, 2004, pp. 149-209.

Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, Biblioteca Miguel de Cervantes, Alicante, 2002.

Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Biblioteca Miguel de Cervantes, Alicante, 2001.

Checa Beltrán, José, «Poesía lírica y teoría poética del XVII», en *La poesía del siglo XVIII*, ed. Ricardo de la Fuente, Barcelona, Júcar, 1992, pp. 13-70.

Checa Beltrán, José, *Razones del buen gusto. Pensamiento literario del siglo XVIII español*, Madrid, CSIC, 2004.

Cortés, Gerónimo, *Phisonomía y varios secretos de naturaleza*, Barcelona, 1614.

Cossío, José María, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998, 2 vols.

Cristóbal, Vicente, «Marcial en la literatura española», en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de Bilbilis y de Roma*, Zaragoza, UNED, 1987, pp. 145-210.

Cristóbal López, Vicente, «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 9-30.

Cuartero Sancho, María del Pilar, «Pervivencia de Marcial en la prosa castellana del Siglo de Oro», en *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*, J. J. Iso Echegoyen J. J. y A. Encuentra Ortega, (dirs.), Zaragoza, Diputación, 2004, pp. 323-367.

Díaz de Revenga, Francisco Javier, *Polo de Medina. Tercer centenario*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1976.

Espinosa, Pedro de, *Poesía completa*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia, 2011.

Étienvre, Françoise, «Fortuna editorial de la poesía del siglo XVII en la primera mitad del siglo XVIII», *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, ed. Ignacio García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 183-197.

Fasquel, Samuel, «Quevedo y las travesuras del mito», *Lectura y signo*, 5, 2010, pp. 129-150.

Fernández Sanz, Amable y L. Jiménez Moreno, *Práctica del saber en filósofos españoles*, Barcelona, Anthropos, 1991.

Flor, Fernando R. de la y Jacobo Sanz, «La *puella pilosa*: hacia una lectura iconológica del retrato de la mujer barbuda en la pintura española del siglo de Oro; de Sánchez Cotán a José de Ribera», en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia de Arte*, II, Cáceres, Universidad, 1993, pp. 763-770.

Fucilla, Joseph G., «Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro en el Renacimiento y el Siglo de Oro», *Hispanófila*, VIII, 1960, pp. 1-34.

Galván Jerez, Sol, «Los diosecillos de Diego Hurtado de Mendoza: una visión burlesca de la mitología», en *Estudios sobre la tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, ed. Jesús Ponce Cárdenas e Isabel Colón Calderón, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 15-25.

García Aguilar, Ignacio (ed.), *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.

García de la Concha, Víctor (dir.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 2 vols.

Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

Gil, Juan, «Teoría del epigrama en el siglo XVI», en *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*, Jesús Iso Echegoyen y Alfredo Encuentra Ortega (dirs.), Zaragoza, Diputación, 2004, pp. 369-385.

Glendinning, Nigel, «El estilo gongorino en la poesía española del siglo XVIII, a la luz de la política y la estética», en *Estudios dieciochistas en homenaje al Profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Caja de Asturias, 1995, pp. 365-379.

Góngora, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

Góngora, Luis de, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.

Góngora, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

González Maya, Juan Carlos, «Estudio preliminar» a Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Poesía completa*, ed. Juan Carlos González Maya, Madrid, FUE, 2007, pp. 13-127.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981.

Gutiérrez de los Ríos, Francisco, *El hombre práctico*, ed. Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold, Córdoba, Cajasur, 2000.

Guzmán Arias, Carmen y Marcos Ruiz Sánchez, «Epigrama y soneto», en *Pectora Mulcet. Estudios de retórica y oratoria latinas*, ed. Trinidad Arcos Pereira, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, pp. 1087-1098.

Keeble, Thomas, «Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española», *Estudios clásicos*, XIII, 57, 1969, pp. 83-96.

Kluge, Sofie, «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco», *Criticón*, 115, 2012, pp. 159-74.

Kruuse J., *L'originalité artistique de Martial. Son style, sa composition, sa technique*, C&M, 4, 1941, pp. 248-300.

Lanot, J. R., «Para una sociología del figurón», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980, pp. 135-148.

Lara Garrido, José, «Consideraciones sobre la fábula burlesca. Poesía Barroca (A propósito de una versión inédita de la de Apolo y Dafne)», *Revista de investigación*, VII, 1983, Colegio Universitario de Soria, 1983, pp. 21-42.

Lara Garrido, José, «Dialéctica amorosa de cancionero y alegorización en las fábulas mitológicas» (pp. 159-201) y «Primera polarización: de la fábula mitológica a la sátira» (pp. 202-210), en *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica de Manierismo)*, Málaga, Diputación, 1994.

Lope de Vega, Félix, *El perro del hortelano*, ed. Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 1996.

López Poza, Sagrario, «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2005, pp. 15-67.

López Poza, Sagrario, «Luis de Góngora en la trayectoria áureosecular del epigrama», en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*», Madrid / Verlag, Vervuert / Iberoamericana, 2013, pp. 9-42.

López, François, *Los novatores en la Europa de los sabios*, Salamanca, Universidad, 1996.

Luján Atienza, Ángel L., «Estrategias discursivas del *genus turpe* en la poesía de Góngora», en *Góngora hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2006, pp. 39-57.

Mayoral, José Antonio, «Sobre perífrasis mitológicas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII», *Estudios ofrecidos al Profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, II, pp. 1273-1288.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1994, I.

Moya Baños, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1966.

Museo, *Poesía*, trad. José Guillermo Montes Cala, Madrid, Gredos, 1994.

Nieto Molina, Francisco, *El Fabulero*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle, 1764, 4hs. + 124 pp. 20 cm. BNE, R-18078.

Nieto Molina, Francisco, *Inventiva rara. Difinición de la poesía contra los poetas equivoquistas. Papel cómico*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1767, 29 pp. 16 cm. BNE, 7/13507.

Nieto Molina, Francisco, *Juguets del ingenio y rasgos de la poesías*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, 39 pp. 20 cm. BNE, R-8781.

Nieto Molina, Francisco, *La Perromaquia. Fantasía poética en redondillas con sus argumentos en octavas*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1765, 4 hs. + 135 pp. 15 cm. BNE, R-34900.

Nieto Molina, Francisco, *Los críticos de Madrid en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768. 20 pp. 15 cm. BNE, T-10585.

Nieto Molina, Francisco, *Obras en prosa, escritas a varios asuntos y divididas en cinco discursos*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1768, 4hs. + 116 pp. + 1 h. 16 cm. BNE, 3/28496.

Orozco Díaz, Emilio, *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 1968.

Orozco Díaz, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.

Orozco Díaz, Emilio, *Los sonetos de Góngora*, pról. José Lara Garrido, Córdoba, Diputación, 2002.

Palomo, María del Pilar, *La poesía de la Edad Barroca*, Madrid, Sociedad General de Librería, 1975.

Pedrosa, José Miguel, «“Aprended, flores, de mí”: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora», *Criticón*, 74, 1998, pp. 81-92.

Pérez Lasheras, Antonio, *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de *Tropelías*, Colección Trópica, 1, 1994.

Pérez Lasheras, Antonio, «Tradición y parodia en la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora: hacia una definición del poema», en *Da Góngora a Góngora*, a cura di Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 151-162.

Pérez Lasheras, Antonio, *Piedras preciosas...Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad, 2009.

Pérez Magallón, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.

Perutelli, Alessandro, *La poesia epica latina. Dalle origine all'età dei Flavi*, Roma, Carocci Editore, 2000.

Poggi Bontempelli, Giulia, «Polo de Medina, poeta gongorino», en *Venezia nella letteratura spagnola e altri studi barocchi*, Pisa-Padova, Univerità di Pisa-Luviana Editrice, 1973.

Polo de Medina, Jacinto, *Poesías. Hospital de incurables*, ed. Francisco J. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987.

Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, El Laberinto, 2001.

Ponce Cárdenas, Jesús, «El mito en los espejos de la burla», en su edición de Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obra selecta*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003, pp. 19-24.

Ponce Cárdenas, Jesús, «*Serio ludere*. Agudeza y humor en el *Polifemo* de Góngora», en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 9-109.

Ponce Cárdenas, Jesús, «Notas» a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010.

Ponce Cárdenas, Jesús, «Sobre la vigencia del epigrama en el España áurea: Algunas claves temáticas», en *Cuenca Capta, Cuenca capta: los libros griegos del siglo XVI en el Seminario Conciliar de San Julian*, eds. Israel Muñoz Gallardo, Rafael Bonilla Cerezo y Rafael Fernández Muñoz, Cuenca, Diputación, 2011, pp. 283-293 (p. 285).

Pozzi, Giovanni, «Il ritratto della donna e la pittura di Giorgione», *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 145-173.

Prellwitz, Norbert Von, «Góngora: el vuelo audaz del poeta», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIV, 1997, pp. 19-35.

Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970.

Robillard, V., «En busca de la Écfrasis (un acercamiento intertextual)», en *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*, México, UNAM, 2011.

Roses Lozano, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades*, Londres, Tamesis, 1994.

Roses, Joaquín, *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga, Universidad, 2007.

Rothberg, I. P., *The Greek Anthology in Spanish Poetry: 1500-1700. A Dissertation*, Pennsylvania State University, The Graduate School, Department of Romance Languages, June, 1954.

Ruiz Pérez, Pedro, «Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)», *Tras el canon: la poesía del Barroco tardío*, ed. Ignacio García Aguilar, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 109-125.

Ruiz Sánchez, M., «La teoría de la bipartición del epigrama de Scaligero hasta nuestros días. Consideraciones para un enfoque pragmático del género», revista de la Facultad de Filología, tomo 54-55, 2004-2005, pp. 163-210.

Schwartz, Lía, «La poesía grecolatina en el siglo XVI. Las traducciones de los clásicos», en *El canon poético en el siglo XVI*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad, 2006, pp. 19-45.

Sebold, Russell P., *Descubrimientos y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March, Cátedra, 1985.

Sebold, Russell P., «Entre siglos: Barroquismo y Neoclasicismo», en *La perduración de la modalidad neoclásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII al XIX*, Salamanca, Universidad, 2001, p. 57.

Sebold, Russell P., *Lírica y poética en España (1536-1870)*, Madrid, Cátedra, 2003.

Turner, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1976.

Vallejo, Irene, «Poesía de la primera mitad del siglo. Pervivencia barroca e incipientes manifestaciones reformistas e innovadoras», en *Historia de la literatura española*, ed. Ricardo de la Fuente, Barcelona, Júcar, Barcelona, 1992, pp. 71-74.

Velasco Moreno, Eva, *Nuevas instituciones de sociabilidad: Las academias de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII*, Salamanca, Universidad, 2000.

Vitoria, fray Baltasar de, *Primera parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, Barcelona, Juan Pablo Martí, 1722.

Vitoria, fray Baltasar de, *Segunda parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Crisóstomo Gárriz, 1646, II.