

Neoclásica y disidente: *La Fábula de Polifemo* de Francisco Nieto Molina

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Este artículo rescita la figura de un olvidado ingenio gaditano de mediados del XVIII: Francisco Nieto Molina. Procuero ubicarlo en los principales debates literarios de la Ilustración: la estela del gongorismo y la tragicomedia lopista. Edito con amplio comentario su *Fábula de Polifemo* («No anuncios de Jano»), incluida en *El Fabulero* (1764). Ilumino, por último, en virtud de este romancillo, tanto las huellas del poeta cordobés como las claves que convierten a Nieto en un «neoclásico disidente».

Palabras clave: Neoclasicismo, Barroco, Poesía, Góngora, Nieto Molina, *Fábula de Polifemo* y *Galatea*.

Neoclassic and dissident: Francisco Nieto Molina's *Fábula de Polifemo*

ABSTRACT

This article revives the figure of a mid-seventeenth century forgotten ingenious from Cadiz: Francisco Nieto Molina. I try to place him in the central literary debates of the Enlightenment: gongorism trail and Lope de Vega's tragicomedy. I edit his *Fábula de Polifemo* («No anuncios de Jano»), included in *El Fabulero* (1764), with a comprehensive analysis. Lastly, I illuminate, through this little romance, both the footsteps of the great poet from Cordoba as well as the keys that make Nieto a «dissident neoclassic».

Key Words: Neoclassicism, Baroque, Poetry, Gongora, Nieto Molina, *Fábula de Polifemo* y *Galatea*.

* El presente trabajo ha visto la luz gracias a una «Estancia de Profesores e Investigadores Seniores en Centros Extranjeros de Enseñanza Superior e Investigación (Programa Salvador de Madariaga, Ministerio de Educación) (2009-2010)» en la Universidad de Cambridge (United Kingdom). Número de credencial: PR2009-0510.

1. PREMISAS Y CLAROSCUROS

Cualquier autoridad —salvando la de los crédulos sin remedio— tiende a menguar para volver a crecer. Uno de los casos más sugestivos de nuestra historia literaria es que, fatigado un largo rosario de obras, todos sabemos, o así lo creemos, quiénes fueron los grandes poetas del XVIII. En realidad falta mucho por descubrir. Incluso se nos oculta el crédito que les merecían aquellos barrocos que los antecedieron y se predicaban ya entonces como sepultados. Ciertamente que nadie curtido en los cambios del gusto concederá gravedad al olvido de varios nombres. Pero si alguien supone que los de las postrimerías de la Ilustración no fueron originales, deberíamos preguntarle, con mayor urgencia que a los estudiosos del Siglo de Oro, y hasta de la Edad de Plata: ¿verdaderamente lo sabe?

Voces a contrapelo, privadas por Cronos del trato con sus maestros, acumulan hoy polvo en los anaqueles. Sufriendo lo que llamaríamos la paradoja del elogio: el mejor y el peor de los versificadores suele ser aplaudido dos veces: la primera por las razones erróneas; la segunda, después de una fase de oprobio, por las acertadas. Llegará el día —quizá haya llegado— en que los textos de los novísimos resultarán «viejísimos», un ensayo tan seco y difuso como el *Informe de la Ley Agraria* de Jovellanos.

Bastaría leer la lista que Cueto incluyó en su «Bosquejo histórico de la poesía castellana en el siglo XVIII». Tras señalar que la primera mitad de la centuria se redujo a un «monótono laberinto de conceptos, de relatos chocarreros, monstruosas hipérbolas [...] y alambicamientos» (1952: VI), o sea, una lluvia de saetas contra el gongorismo, dictó una clasificación más que sesgada: 1) los *númenes gigantes* (Homero, Dante, Shakespeare); 2) los *ingenios elevados* (Virgilio, Torquato Tasso, Ariosto, Camoens, Lope, Calderón, Milton, Goethe, Voltaire, Schiller, Quintana, Byron); y 3) el *resto*, que «disimula los estragos de la hermosura con el velo engañoso, y por desgracia seductor, de afeites y cosméticos, y con el relumbrón de falsas joyas» (1952: XXXII)¹.

Intachable, si no fuera porque la nómina del Marqués de Valmar solo publica la mitad equivocada de la verdad. De su «teatro crítico», donde el apego por los barrocos brilla por su ausencia (Pantaleón, Montoro, Sor Juana), uncidos, acaso, a las galeras del *resto*, se deduce una escena tozudamente fija que nubla la categoría de muchas plumas: una doble decadencia que atribuye a Góngora, en sí mismo, y a sus epígonos, «reos en una edad en que la vulgaridad del pensamiento y la trivial complicación de la forma constituían

¹ Gutiérrez de los Ríos (2000: 165), añade a Cornelio [Corneille], Voilo [Boileau], los Argensola y Solís. Checa Beltrán (1992: 13-70) ha profundizado en otras historias literarias que estigmatizaron la figura de Góngora, como el *Discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura* de Sempere y Guarinos y los *Orígenes de la poesía castellana*, de Luis José Velázquez.

la única poesía que [...] embelesaba a los lectores» (Cueto, 1952: XXXIII). Sin embargo, el «desván» de nuestra historia oficial comenzó a iluminarlo Ares Montes (1963: 283) a propósito de los seguidores de don Luis bajo el reinado de Carlos II, más o menos notorios o solapados: «es preciso saber a qué atenernos sobre la extensión [...] del gongorismo, la calidad y cantidad de sus cultivadores, subgrupos y variantes a lo largo de ese siglo y medio [...] influido directa o indirectamente por el autor de las *Soledades*»².

Las dos últimas citas reflejan un par de claroscuros interconectados: 1) el canon literario —con independencia de quien lo sancione— nunca lo forman los *capolavori*. No en vano, se ha subrayado que «el valor contrastivo de «los menores» en un género puede contribuir en la creación de «alternativas» a cuyo trasluz entenderemos mejor el modelo del que se apartan» (Lara Garrido, 1997: 82-87); 2) para examinar a estos «secundarios» del XVIII hay que repasar antes el espinoso asunto de la periodización de las tendencias y movimientos en el Postbarroco³.

El primero de los nubarrones se viene paliando desde hace más de una década. Las palabras de Ares Montes parecieron caer en saco roto cuando Sebold (1985: 36) indicó que, desde finales del Seiscientos, España «estaba en manos de detestables y justamente olvidados poetastros [...] como Tafalla Negrete y José Pérez de Montoro». Retratos a vuela pluma, dilatados —con matices— por un trabajo de Glendinning (1963: 323-349) sobre la estela de Góngora durante la Ilustración. Para el gran hispanista, sus páginas no tenían otro plan que explicar por qué resultan tan malas la mayoría de las imitaciones de don Luis por parte de León y Mansilla, Bances Candamo, Gerardo Lobo o los miembros de la Academia del Trípode de Granada (1738-1748) y de la del Buen Gusto de Madrid (1749-1751): el conde de Saldueña, Villarroel, el conde de Torrepalma y José Antonio Porcel⁴. Más allá de sus dardos, que ha limado en fechas recientes, Glendinning (1963: 342) firmó uno de los contados asedios sobre el poeta que rescuto aquí: «algún que otro coplero, como Francisco Nieto de Molina, aprendió que más valía mofarse del Góngora oscuro que elogiarle». De cualquier modo, cuando analiza —sin prejuicios— la *Vida de los dos Tobías* (1709), de Eugenio Gerardo Lobo, la *Vida poética de San Antonio Abad* (1737), de Nolasco de Ozejo, la *Soledad tercera* de León y Mansilla (1718), la *Soledad* de Hoyo (1740) o las églogas de Porcel (c. 1741-1742), su conclusión no ofrece dudas: «se necesitan nuevas investigaciones [...] para explotar la veta gongorina en el siglo XVIII y discernir mejor el juego de los distintos factores en los diversos casos» (Glendinning, 1995: 379)⁵.

² Véase la revisión de Ponce Cárdenas (2008: 131-152; y 2008: 31-59).

³ Utilizo el término de acuerdo con Vallejo (1992: 71-104).

⁴ Véanse Martín (1971), Caso González (1981: 383-418), Tortosa Linde (1988) y Morales Raya (2003: 371-384).

⁵ Véase del mismo autor (1991: 13-23).

Insisto: el juicio de Sebold sobre los «poetastros de los albores del Setecientos» ha sido ya refinado. Tras el capítulo de Vallejo acerca del Postbarroco, Bègue (2000: 69-116; 2007: 143-166) rescató la obra de Pérez de Montoro. Y Pérez Magallón (2001: 449-480; 2002: 41-46) ha devuelto la voz a los textos de Bances Candamo, Ovando Santarén, Litala y Castelví, Tafalla Negrete o Álvarez de Toledo. A la zaga de Sebold, afirma que «al establecer una jerarquía en el mosaico poético [...], Góngora no se ve como la negación de Garcilaso, sino como su continuidad y su desarrollo» (Pérez Magallón, 2008: 123 y 126).

Detengámonos ahora en el segundo claroscuro, pues el primero afectaba también al túnel de la periodización. ¿Hasta cuándo dura el Barroco? Es conveniente revisar los criterios que llevaron a Sebold a sentar su propuesta respecto a las de otros especialistas que inciden sobre nuestro artículo. Son conocidos sus desacuerdos con Caso González (1970: 11), que distinguía tres generaciones en la segunda mitad de la Ilustración: 1) entre 1760 y 1775 predomina una «estética rococó»; 2) entre 1775 y 1790 hay una época de afirmación del Prerromanticismo en la que nace el Neoclasicismo; 3) entre 1790 y 1810 se produjeron las obras más prerrománticas, simultáneas a las primeras neoclásicas de importancia. Sebold (2003: 101-121) razona en cambio que «el afán de los decenios de 1740 y 1750 por rescatar a los mayores poetas del olvido —Garcilaso a la cabeza— es tal vez el dato más importante para aclarar que forman un solo movimiento neoclásico los poetas y críticos de esos años y los de 1760 en adelante». Su alternativa es la siguiente: 1) entre 1540 y 1870 se da una notable tendencia neoclásica; 2) en esta tendencia se encuadra el movimiento neoclásico cuya influencia abarca desde 1740 a 1840; 3) merced a la interacción entre el Neoclasicismo y la filosofía de la Ilustración, el Romanticismo emerge hacia 1770 y se prolonga bajo diferentes variantes hasta 1870.

Guillermo Carnero (1983: 68-72) matizó que la lírica dieciochesca rebasa los bloques temporales cerrados y las escuelas herméticas. Luego habría que hablar de cuatro ciclos: Postbarroco, Rococó, Ilustrado y Neoclásico. Las primeras décadas pertenecen a la continuidad de la tradición barroca, mientras que entre 1770 y 1810 coexistieron las tendencias que caracterizan el Setecientos español.

Taxonomías aparte, ninguno de los intentos por pautar el siglo ha precisado las etapas del gongorismo ilustrado. Con otras palabras: después de los *novatores*, todos creen que floreció un Parnaso post-barroco que declinó hacia 1750⁶. Así las cosas, las obras de Nieto, publicadas entre 1764 y 1768, se enmarcarían dentro de la «tendencia neoclásica» y del «movimiento neoclásico», según Sebold; pertenecerían al Rococó, de acuerdo con Caso, y exce-

⁶ Véase Cañas Murillo (1996: 159-169), quien niega la operatividad de estas nociones.

derían la frontera del Postbarroquismo, tal como lo entienden Carnero y Vallejo. Considero, pues, que el análisis del Barroco no depende tanto de horquillas temporales cuanto de la atención a dos criterios poco rentabilizados. A ellos me acojo para desenterrar las fábulas de este ingenio gaditano que, sintiéndose culto y hasta gongorino, no desdeñó ninguna de las corrientes en las que se vio inmerso.

Orozco (1968: 11-17) puso de relieve la debilidad de tantos clichés a la hora del examen, pues igual que «hay rasgos de anticipación de un estilo, los hay también de supervivencia». De esta forma, abogaba por considerar no solo los giros de Góngora, sino el modo en que autores del perfil de Nieto manifestaron sus acuerdos y disidencias respecto a los barrocos. Aparcando por un instante las luminarias, o sea, con vistas a un telar sin nombres, como hizo Wöfflin con la Historia del Arte, quizá podamos mostrar un nuevo perfil de la Ilustración. Quiero decir que otra regla para estratificar la literatura debería basarse no tanto en el triunfo de unas escuelas u otras, sino en los debates que suscitaron.

Si nuestro Siglo de Oro vino marcado por controversias (la batalla en torno a las *Soledades*, por ejemplo), el Neoclasicismo y, por este orden, las obras de Nieto, que también ejerció como polemista y turbio defensor del gongorismo y la tragicomedia, giran no solo en torno a tales movimientos, sino alrededor de los dos polos que, según Checa (2002: 96-97), «remiten en última instancia a la pugna entre cosmopolitismo y localismo, [...] y, en definitiva, al cambio frente a la continuidad». Lejos de tratarse de un desfasado, considero que Nieto se alistó en ese primer debate «que comienza en los años treinta y enfrenta al nacionalismo secentista con el cosmopolitismo neoclásico —Luzán y Du Perron de Castera en primera línea—, extendiéndose, cada vez con menos vigor, hasta finales de los setenta». Siempre que tengamos en cuenta, eso sí, que «el segundo, a principios de los años ochenta, contempla una paulatina revalorización del Barroco» (Checa, 2002: 97). La *Fábula de Polifemo* («No anuncios de Jano») (1764) que compuso Nieto es, de hecho, siempre a mi juicio, uno de los goznes entre ambas querellas. Más aún: junto a la *Inventiva rara* (1767), donde rebajó sus aplausos cultos, debería añadirse a esa «historia de las polémicas» que Menéndez Pelayo avanzó en su *Historia de las ideas estéticas*.

Podríamos decir que el escritor gaditano ha sufrido el mismo sino que padeciera Góngora por antojo de Southey, cuando este afirmaba que «don Luis era la rana de la fábula: grande de talla, pero también a causa de su hidropesía»; concluyendo que durante su lectura «se siente uno como el hombre que cansó sus mandíbulas en cascar una nuez vacía» (Glendinning, 1963: 347). Francisco Nieto Molina, en cambio, ha sido cartografiado como un renacuajo culto; como un poeta cuyas historias gentílicas no son atendibles y, sospecho, como un «espíritu grosero» que apenas debería morderse. Sin embargo, hay varias notas para inducir que fue algo más que un asterisco en su siglo lleno de luces.

2. UN CÍCLOPE ENCADENADO

Las primeras noticias sobre Nieto Molina datan del «Bosquejo» de Cueto, quien lo tacha no sin humor de «poeta indisciplinable»:

Moratín lo clasifica, sin suficiente razón, entre los que llama poetas tabernarios; pero no es menos cierto que por la naturalidad del lenguaje, por el libre espíritu de la inspiración y por algunos detalles verdaderamente poéticos y agudos [...], hace recordar épocas más afortunadas para las letras castellanas. Nacido en ellas, habría sido acaso un poeta de índole más noble y más alta. Frecuentó la poesía de Góngora, de Quevedo y de otros ingenios señalados del siglo XVII (Cueto, 1952: XCV-XCVI).

Menéndez Pelayo (1994: I, 1227-1228) ratificó lo esencial de este retrato: «admiraba a Góngora hasta en sus extravíos [...]; todo lo que conocemos de él parece de [...] Polo, de Cáncer o de Pantaleón [...], con gusto menos malo y no menos abundancia de dicción pintoresca». Una y otra presentación confirma que sus «papeles» gozaron de estima a finales del XIX. Pero Nieto no ha sido objeto de estudio. Ni en las publicaciones del Instituto Feijoo desde 1995 hasta 2009 ni en los volúmenes de la *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, dirigida por Víctor García de la Concha (1995), hay rastro de su producción.

Solo Aguilar Piñal (1996: 64) ha resumido fugazmente sus seis libritos: 1) *El Fabulero* (1764), cinco epilios bajo el sello de Lope, Quevedo, Góngora, Montalbán y Esquilache⁷; 2) *La Perromaquia* (1765), «fantasía» en redondillas que participa de la épica burlesca del XVII —*La Gatomaquia*— tanto como de *La Burromaquia* de Álvarez de Toledo (1744)⁸; 3) *la Inventiva rara. Difinición de la poesía contra los poetas equivoquistas* (1767), entremés protagonizado por las cimas de nuestro Parnaso (Mena, Lope, Quevedo, Garcilaso, Góngora) y otras plumas satíricas: Cáncer, Montoro y León Marchante⁹; 4) *Juguetes del ingenio* (1768), colección de epigramas en los que confiesa su admiración por Eugenio Gerardo Lobo; 5) *Obras en prosa, escritas a varios asuntos y divididas en cinco discursos* (1768); y 6) *Los críticos de Madrid, en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas* (1768), un elogio del *Arte Nuevo* y, al tiempo, un ataque contra Blas Nasarre¹⁰.

Sobresale, pues, su condición de juglar conceptuoso, mitológico, épico-burlesco y epigramático, además de polemista. No he abrigado con este tra-

⁷ Utilizo «epilio» como sinónimo de «fábula mitológica». Véase Perutelli (2000: 49-82).

⁸ Afronto en estos momentos su edición crítica junto a Ángel Luis Luján Atienza.

⁹ Véase Bonilla Cerezo (2012: en prensa).

¹⁰ La ficha catalográfica de estos opúsculos en Aguilar Piñal (1991: 65-66). He consultado los ejemplares listados en la bibliografía final. Véase también Bonilla Cerezo, Rafael (2011: 319-383; 2012: en prensa).

bajo la tesis de que su *Fábula de Polifemo* represente un hito del XVIII. Nada más lejos de la verdad. Se trata de una pieza bien modesta. Sin embargo, brilla como último eslabón en esa «cadena de cíclopes» que recorre la poesía griega (Homero, Eurípides, Teócrito), latina (Virgilio, Ovidio) y renacentista (Pontano, Garcilaso, Barahona) para abrocharse, desdoblándose, en el Manierismo (Stigliani, Marino) y el Barroco (Carrillo, Góngora)¹¹.

Lara Garrido (2007: 140) ha subrayado que Salazar y Torres, León y Mansilla, Barbosa Bacelar, Hoyo, Alberti y Fernando de Villena «comparten el impulso [...] de acometer la redacción de una *Soledad* nueva, arrojando tales [...] testimonios [...] no poca luz sobre la «historia de la lectura» de la magna obra inconclusa del genio cordobés». Considero que lo mismo ocurre con las secuelas del *Polifemo* durante los siglos XVII y XVIII. Hasta hace una década los críticos solían juzgar la gran fábula de Góngora como el broche de la «serie de gigantes» que resuenan bajo sus octavas. Pero no olvidemos, de acuerdo con Alonso (1978: 530), que ni la *Fábula de Acis y Galatea* (1611), de Carrillo, ni la del propio Góngora son dos casos aislados de imitación de Ovidio, sino sólo dos eslabones de la rama española de una larga cadena.

He aquí la ocasión de reflexionar sobre los períodos del Barroco y la Ilustración. El *Polifemo* no clausuró ese «collar de cíclopes» bruñido por Ovidio en la antigüedad. Si no me equivoco, desde *La Odisea* a la obra gongorina se cuentan más de veinte relecturas. La novedad es que la de don Luis dio lugar a tal número de secuelas que —rematadas por la de Nieto Molina— igualaron en apenas siglo y medio a las de los mil quinientos años anteriores: 1) un romance de Antonio López de Vega (*Lírica poética*, 1620); 2) la *Fábula de Polifemo a la Academia* (1624), de Castillo Solórzano; 3) el canto II de *La Circe* (1624), de Lope; 4) las diez octavas de Andosilla Larramendi en las *Rimas y prosas* de Bocángel (1627); 5) *La Tormiada (Cancionero de 1628)*; 6) las silvas de Gabriel del Corral en *La Cintia de Aranjuez* (1629); 7) las *Auroras de Diana*, de Castro y Añaya (1632); 8) el auto que Montalbán insertó en su *Para todos* (1632); 9) la *Fábula de Polifemo* de Bernardo de Quirós (*Aventuras de don Fruela*, 1656); 10) el *Romance de Polifemo* que Barrios publicó en la *Flor de Apolo* (1656); 11) el *Polifemo a lo divino* de Páramo y Pardo (1666); y 12) el *Romance de Polifemo* de Valle y Caviedes (1681)¹².

Góngora no firmó el punto y final. Reactivó un mito que se expande a lo largo del Seiscientos y entonará su canto de cisne con el poemita de Nieto («No anuncios de Jano»). Lo original, pues, no es que el gaditano haya «re-

¹¹ Analizo esta serie textual y sus ramificaciones, desde *La Odisea* al Barroco, con amplia bibliografía, en Bonilla Cerezo (2006: 17-52). Sobre el «linaje» italiano del mito, véase Cabani (2006). Un capítulo que merecería una tesis doctoral es el de las traducciones de las *Metamorfosis* (Marretti, Dolce, Anguillara, Bustamante, Pérez Sigler, Sánchez de Viana...) que pudo manejar el autor de las *Soledades*.

¹² Véase Cruz Casado (1990: 51-59). Cito solo las reelecciones en verso.

leído» el texto gongorino. El verdadero interés reside en analizar cómo late el *Polifemo* del cordobés en un cuerpo neoclásico. Las huellas del prototipo en una versión que es la más «seria» de cuantas se escribieron desde 1612.

De acuerdo con las tesis de Sebold, y en virtud de esa familia de gigantes, ¿no sería Góngora otro miembro de aquella «tendencia neoclásica» que miraba hacia la latinidad, además del fundador, dentro de la misma tendencia, de nuestro «movimiento barroco»? ¿No representaron sus octavas la vara de medir para los parodistas del XVII? El contraste de los epígonos de don Luis respecto a la época de Ovidio radica en que Castillo, Barrios, Quirós o Caviedes, mientras se burlaban del *Polifemo*, convirtieron el «movimiento barroco» en una segunda cadena de cíclopes, esta vez de ida y vuelta, que miraba hacia Ovidio, pero también hacia Góngora. Se instauraron, pues, como modelos burlescos, de segundo grado, para esta fábula de Nieto, epílogo del sub-movimiento que denominamos «Postbarroco» y que, en lo tocante a este mito, arranca del primer tercio del XVII. Mercedes Blanco (2010) ha evidenciado que si don Luis eligió un fragmento de Ovidio «triturado por multitud de imitaciones para desarrollar su poética individual, sería lógico pensar que formuló también un modo de leer la fábula antigua y un modo de rehacerla». Igual sucede —a pequeña escala— con los parodistas antedichos y con el autor del *Fabulero* respecto a la obra maestra del cordobés¹³.

3. POÉTICA DE LA AMBIGÜEDAD

Poca tinta se ha gastado en descifrar los motivos que condujeron a un escritor «que nunca se consideró con [...] vocación de poeta, sino con ingenio y afición bastantes para divertirse merodeando por las faldas del Parnaso» (Cossío, 1998: II, 391-394), a publicar un libro de epilios: *El Fabulero* (1764). Aunque Cossío reparó en la «neta pertenencia del gaditano al siglo XVIII, sin contradecir el gusto por el XVII», se limitó a carearlo con Cáncer, Pantaleón y Polo de Medina, que no son los únicos modelos para un texto como «No anuncios de Jano». Quizá haya que buscar la causa en el prólogo que el propio Nieto colocó sutilmente junto a su endecha, ya que una portadilla (*Fábula. El Polifemo. Romance*) antecede al prefacio¹⁴:

Mi dictamen es [...] que solos cinco poetas españoles ha gozado el orbe. [...] Un Fénix español Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan. Un por-

¹³ Además de los trabajos citados, véanse sobre las secuelas: Jauralde Pou (1979: 727-766), García Valdés (1994: 449-459), Cruz Casado (2005: 89-106) y Bonilla Cerezo (2009: 39-80; 2010). Cito siempre por estos trabajos.

¹⁴ Utilizo «endecha» como composición métrica formada por estrofas de cuatro versos de seis o siete sílabas, generalmente asonantados. Alterno su uso por razones estilísticas con el de «romancillo».

tentoso 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 D. 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 cuáles otras [obras] registras este primorosísimo compuesto? En ningunas. Si me presentas las selectas poesías del discretísimo don Antonio de Solís y de Rivadeneira [...]; si las chistosísimas de don Jerónimo Cáncer y Velasco, si las cultas del elevado Hortensio, si las elegantes de Anastasio Pantaleón, si las graciosas de don Antonio Hurtado de Mendoza [...], si las plausibles de don Juan de Tarsis, Conde de Villamediana, diré que deben llamarse doctas, elocuentes, graves y dignas de aprecio y veneración, pero no colocarlas [...] entre las de aquellos sublimes héroes (Nieto Molina, 1764: *2-3).

Este prólogo recubre dos ironías: 1) Nieto apela a su lector con total indiferencia sobre el futuro que le espera a su libro: «esas son mis poesías; léelas si gustas, y si no haz lo que quisieres»; 2) rubrica su saludo con una despedida en la que se afirma como «mínimo e inútil fámulo de las Musas» (Nieto Molina, 1764: *2-3). Si tuviéramos que definir sus deseos —en apariencia— con una sola palabra, esta sería «despreocupación». El autor gaditano publica unas «golosinas del ingenio» para un público «de academia». Entiéndase el sintagma al modo barroco; o sea, como reunión de poetas en un cenáculo donde dan rienda suelta a sus composiciones más festivas. Pero también a la manera de los neoclásicos; esto es, los familiarizados con los textos del Siglo de Oro, ya sea para elogiarlos o censurarlos.

De la parábola sobre las partes de la vid («hallarás versos buenos, medianos y malos; de todo tiene la viña, uva, pámpano y agraz»¹⁵) extraemos un manojo de ideas sobre los barrocos y, más aún, sobre la distorsión estilística que provocaron «menores» como Cáncer o Solís. Nieto desgrana en realidad los nombres que no va a imitar, dado que renuncia a emular a las cumbres del XVII. Pero su *humilitas auctorial*, duplicada en el «Discurso II», donde se confiesa «medio loco, porque soy medio poeta, pues a ser poeta entero, me hallara loco del todo» (Nieto Molina, *Obras*, 1768: 48), resulta tan ambigua como apócrifa. Por la sencilla razón de que aquella modestia del *Fabulero* se torna arena orgullosa en «Verdades que parecen disparates» («Discurso III»):

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. Decidlo así, y si no penetrasen el busilis de lo que les digo, prevenirlos que acudan al establo, pues para ellos no es el grano sino la paja (Nieto Molina, *Obras*, 1768: 81).

No pensemos que la ambigüedad de Nieto se limita a este pasaje, pues el

¹⁵ Véase Nieto Molina (1764: *2).

odio hacia los críticos reaparece en el «Discurso IV»: «No hay crítico que no sea majadero. No es otra cosa la crítica que una continua majadería» (Nieto Molina, *Obras*, 1768: 85). Fijémonos ahora en su postura ante el gongorismo. Del *Fabulero* se colige que no hay otro poeta mejor, pero al avanzar en el «Prólogo» descubrimos que los méritos de don Luis no atañen a la oscuridad ni a las metáforas, defectos, por otra parte, aducidos por los polemistas del Barroco. Años después, una artera frase de Manuel María de Arjona separó «al Góngora de las buenas poesías» del otro; y a esa línea entiendo que se suma el gaditano cuando aplaude «conceptos, donaires, símiles elegantes, alusiones preciosas, imitaciones [...], dulzura, suavidad, gala, facilidad y grandeza». Una escala de virtudes que aleja de los yerros del autor de las *Soledades*; o sea, de «las metáforas, tropos y otros brillantes adornos» (Nieto Molina, 1764: *3-4).

Nieto milita en el bando de los que defienden la agudeza como pilar de la poesía. En buena lógica, su fervor por Gracián lo lleva a huir de la «hojarasca» que Góngora potenció en sus obras mayores: cláusulas absolutas, imágenes inauditas, hipérbatos, cultismos, fórmulas condicionales, etc. Por otra parte, condena los equívocos, la figura más recurrente en Cáncer, a quien sin embargo admira por sus dotes para lo jocoso. Así lo plantea en un diálogo de la *Inventiva rara*: «CÁNCER: Los equívocos se aprecian / por discreción. LEÓN: No lo apruebo, / porque la equivocación / diversas veces es yerro» (Nieto Molina, 1767: 5). Lo repetirá por boca de Lope, discutiendo una de las preguntas que formula el autor del *Buscón*: «QUEVEDO: ¿Y el equívoco? LOPE: Es pueril / muestra del entendimiento» (Nieto Molina, 1767: 20). Y cuando vuelve sobre Góngora, aquel «asombroso lírico» que celebrara en *El Fabulero* se convierte en objeto de mofa en la *Inventiva rara*, donde revolotea por unas nubes que lo separan de Lope, Juan de Mena y Garcilaso en un tribunal gobernado por Quevedo:

QUEVEDO	Lope, Terencio español, gloria del cómico empeño; Mena, varón venerable, excelente, antiguo ingenio; Garcilaso, héroe valiente, y Góngora, que, supremo, remontándote a las nubes te permites, a lo lejos, sólo alcanzando tus luces telescopios y comentarios; decid en tono suave, afluente, puro y terso, ¿qué es poesía?
LOPE	Tus obras admirables lo dijeron.
MENA	Las mías lo demostraron escritas en otro tiempo.

GARCILASO Mis églogas lo de[s]cifran.
 GÓNGORA Y mis elevados versos.
 Y para prueba de todo
 mis *Soledades* pretendo
 leerlos en breve.

CÁNCER Dejad,
 que será cuento de cuentos.

MONTORO Si se mete en *Soledades*
 me voy corriendo a un desierto

(Nieto Molina, 1767: 16-17).

Góngora vuela aquí por encima de Mena, Garcilaso y Lope, adueñándose así de un lugar superior en nuestro Parnaso. Pero Nieto no duda en rebajar las *Soledades* («sus elevados versos»), que suscitan el hastío e incluso el temor de Cáncer y Montoro («me voy corriendo a un desierto»). Asume, pues, una tesis de los ilustrados: Mena y las églogas de Garcilaso ocupan la cúspide de una poética erosionada desde la muerte del toledano. Como indica Sebold (2001: 39-55), los escritores y los críticos del XVIII añoraban «aquel buen tiempo de Garcilaso». Y Nieto no fue la excepción. O tal vez sí. Porque tras reírse de los «nuevos y peregrinos modos» de Góngora, matiza en el «Discurso V» que don Luis «se distinguió por lo raro en lo culto y se descuidó en lo demás» (Nieto Molina, *Obras*, 1768: 110). ¿No acabamos de leer lo contrario en la *Inventiva rara*? ¿Y no había sostenido en *El Fabulero* que los versos del cordobés son un dechado de «suavidad», «dulzura» y «facilidad»?

El balanceo entre los dos grandes «movimientos» —Barroco e Ilustración— de la «tendencia neoclásica» resurge en los octosílabos de la *Inventiva rara* (Nieto Molina, 1767: 11) que pronuncia León: «Con eso consigue astuto / sus discursos sazonar, / y con su sal y pimienta / gustosos se mantendrán». Nieto desempolva con estos versos el valor del conceptismo («sal y pimienta») para afiliarse a los modelos (Góngora y Quevedo) que habían sublimado el uso de calambures, retruécanos, floreos verbales, disemias, italianismos... Los puntales de una lírica jocosa que Carreira (1986: 35-40), a partir de Bonneville, tipificó precisamente como «poesía de la sal».

Ahora bien, nos topamos aquí con otra nota ilustrada: la difícil facilidad. Basta reparar en el chuzo de Nieto al teórico, al menos entre los coetáneos, que más incidió sobre Góngora: Luis Carrillo y Sotomayor. El cuatralbo baenense escribía en su *Libro de la erudición poética* que «los que contaron sencillamente, hicieron sólo versos, [de ahí que sean] llamados Versificadores. Pero los que igualaron con toda variedad, perfeccionando la imitación en su materia anchísima, fueron Poetas» (Carrillo y Sotomayor, 1987: 51-52). Y apostilla: «¿De cuándo acá el indocto presumió de entender al Poeta, si antiguamente, aun para hablar bien, juzgó Cicerón ser necesarias las letras?» (1987: 53).

Es seguro que Nieto leyó la preceptiva de Carrillo sobre la docta oscuridad, refutándola con una distinción, o mejor, indistinción, que condiciona

nuestro análisis. En el «Discurso II» de sus *Obras en prosa* advierte: «no os detengan las bachillerías de los tontos, que vocean que hay suma diferencia del verficicante al poeta. [...] No os asombre tampoco que os presenten a Lope, Góngora y Quevedo, matizando sus obras con metáforas preciosísimas, con primores de la retórica, esmaltadas con la mitología y respirando imitaciones de antiguos» (Nieto Molina, 1768: 53-55)¹⁶. Empero, cuando lo juzgábamos un disidente de las ideas del autor de la *Fábula de Acis y Galatea*, de nuevo pliega las velas de su ataque en el «Discurso V», donde arremete contra Montiano y Luzán con argumentos sacados del *Libro de la erudición poética*: «Los estultos son infinitos y avasallan a los discretos. Viva vuesa merced muy satisfecho con tener el voto de cien mil mentecatos, que yo no pretendo más que la aprobación de un docto» (Nieto Molina, *Obras*, 1768: 115).

4. RAZONES DE UNA FÁBULA

¿Por qué otra *Fábula de Polifemo* cuando su elección remitía a un poeta cargado de notas peyorativas? 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). Ambas tiradas nos sirven para deducir que la ofensiva de Luzán contra el gongorismo se cebó con los textos más ambiciosos, siendo algo más indulgente con los de arte menor. Y una segunda cuestión: ¿por qué un mito cuya horma no es la de ninguno de los textos gongorinos tolerados en aquellos años? Nieto Molina evitó los idilios de Hero y Leandro o Píramo y Tisbe. Por citar los dos más célebres en la trayectoria del cordobés, amén del *Polifemo*. Mide sus fuerzas con la fábula seria y de arte mayor¹⁷. Un desafío de poco fuste si no fuera por la circunstancia, excepcional, de que, salvando la *Soledad tercera* (1718) de León y Mansilla, ningún ilustrado osó imitar a Góngora a lo largo de todo un poema de tan largo aliento¹⁸.

Lo fácil hubiera sido enhebrar una tirada de hexasílabos más o menos rípicos que evocaran los endecasílabos de don Luis o, en su defecto, los romances mitológicos de Polo de Medina, Cáncer, Solís, Castillo Solórzano... Pero este pequeño *Polifemo*, con sus elipsis y recortes, se aproxima al original a pecho descubierto. Nieto Molina huyó de la práctica del centón. No compone, pues, un romancillo a medio camino entre la práctica escolar y el divertimento cortesano, sino un bosquejo en miniatura del idilio de Góngora.

¹⁶ Es frecuente en sus textos el ceceo gaditano.

¹⁷ Afirmación que no implica ausencia de humor. Véase al respecto Ponce Cárdenas (2009: 9-109).

¹⁸ Véase Glendinning (1963: 346).

Corroborar su postura en «Verdades que parecen disparates», donde maldice a los poetas «que no inventan, no discurren ni hacen otra cosa más que unir materiales de una y otra parte adonde los colocaron sus originales artífices» (Nieto Molina, *Obras*, 1768: 69-70).

Aun considerando la rebaja de la octava por el romancillo, Nieto no se opone a la nueva mirada y al tono con los que Góngora remozó el epilio de las *Metamorfosis*¹⁹. Aunque haya que atender también a varias claves de la *Tisbe* (1618), falsilla ineludible para los *Polifemos* de Quirós («A ti soberano Apolo»), Barrios («El gigante de Sicilia») o Caviedes («Gracias a Apolo que llega»); además de para las cuatro fábulas que Nieto entregó a los tórculos junto a «No anuncios de Jano». Por tanto, ¿qué podía aportar el gaditano síglo y medio después?

En primer término, no hay duda de que su endecha sigue los cauces de lo que se entendía entonces por «imitación»; es decir, la «copia de un texto antiguo avalado por la tradición» (Álvarez Barrientos, 1990: 222), asumiendo, con todo, que el gongorismo no gozaba ya de aplauso por aquel entonces. Nieto se ajustó a los códigos de un género. El error ha sido limitar dicho género al *Polifemo*. Porque hay que reservarle su espacio a las fábulas entre burlas y veras que trataron el mismo asunto: la «segunda cadena del cíclope» a la que he aludido páginas atrás. Tengamos presente que las diatribas contra Góngora provocaron un cambio de gusto lector. Es natural que los poetas intuyeran que de nada servía imitar una historia si ya resultaba ajena a lo que se compraba y vendía en las «librerías». Nieto Molina hubo de dirigirse, pues, a un círculo minoritario. Irrumpió en la vida pública con un ramillete de epilios cuando las fábulas mitológicas sonaban ya a reliquia, desplazadas del favor popular por los apólogos de Samaniego (*Fábulas en verso castellano*, 1781) o Iriarte (*Fábulas literarias*, 1782). Sin soslayar que su librito se imprime un cuarto de síglo más tarde que la principal obra genéfica de la Ilustración: el *Adonis* de Porcel, escrito hacia 1741-1742²⁰.

¹⁹ No olvidemos que el cordobés también se acercó a las *Metamorfosis* con ojos chocarreros. Véase Pérez Lasheras (2002: 283-302).

²⁰ El poeta granadino narra el mito de Venus y Adonis en todas las églogas, con una virtuosa trabazón de los tiempos y enunciadores. De acuerdo con tal polifonía, intercala, a su vez, otra fábula ovidiana en cada una de las unidades: tres de Anaxarte y Procris y una cuarta de Ifis, Céfalo, Anaxarte y Procris. Nieto opera de otro modo; los textos del *Fabulero* son autónomos entre sí: 1) *Fábula de Polifemo*; 2) *Fábula de Alfeo y Aretusa*; 3) *Fábula de Apolo y Dafne*; y 4) *Fábula de Pan y Siringa*; 5) *Fábula de Hipómenes y Atalanta*. Mientras Porcel se ancla a la escuela gongorina y a la garcilasista —recordemos la *dispositio* de la *Égloga* III del cantor de Gnido—, a Nieto no le interesa la continuidad, la narratividad, dentro de un tejido (*textus*) más amplio. *El Fabulero* se estructura a partir de las autoridades que le sirven de paradigma: Góngora (*Polifemo* y *Galatea*), Quevedo (*Apolo y Dafne*), Polo de Medina (*Pan y Siringa*), Hurtado de Mendoza (*Hipómenes y Atalanta*) y, probablemente, Colodrero Villalobos (*Alfeo y Aretusa*), conceptista montillano al que cita en los *Jugetes del ingenio*.

Si el *Adonis* ha sido leído como «una despedida del arte gongorino que Bances Candamo acercó al siglo XVIII» (Prieto, 1980: 198), no estará de más echar una ojeada —siquiera como curiosidad exótica— a otros de los adioses del Barroco: Francisco Nieto Molina. El gaditano no incumplió las normas de la época al imitar a un clásico. Solo las vulneró por el hecho de rescribirlo con vuelo menor, reduciendo el tamaño del poema, de la métrica y del propio monstruo, a la vez que subvertía el realismo, clave para los ilustrados. Algo parecido ocurrió sobre las tablas. Luzán recelaba en su *Poética* de los dramas pastorales porque «sólo introducen rústicos y zagalas, imitando alguna acción entera, en estilo natural y afectuoso con el fin de deleitar» (Palacios, 1996: 213-214). ¿Y no es el *Polifemo* una égloga dominada por el mayor de los cabreros, prendado de la más bella de las ninfas, en un telón isleño y opulento? Tampoco resultará extraña la elección de Nieto si valoramos que hacia 1780 todavía se celebraban concursos, auspiciados por la Academia, donde se alzaron con el triunfo poemas anacreónticos como la *Égloga a Babilo* de Meléndez Valdés o el *Observatorio rústico* (1772 y 1774) de Salas. La flor y la nata de la época —incluso antes de Trigueros— se esforzaba por lucir sus prendas arcádicas.

Por otro lado, la «pastoral siciliana» de Nieto sirve como precedente de las que luego incluyó en sus *Juguetes del ingenio* (1768): los romances «Orilla del claro Tajo», «Mientras que sus ovejuelas», «Desde las ásperas sierras», «A la sombra de un árbol» y «Por pomposas arboledas». Ni pudo ni quiso resistirse a lucir su talento para un género que, tal vez por su natural tornadizo, o por su orgullo mal velado, también censuró en el «Discurso V»: «hallamos a otros fomentando églogas lacias, flojas, desatinadas, impropias, bárbaras y torpes, sin invención ni capricho; inquietando a los pastores, enfadando a las zagalas, persiguiendo a los ganados y pisando con grosero pie las delicias de las selvas» (Nieto Molina, 1768: 93-94).

Asimismo, los dicerios de Luzán contra Ovidio y Góngora coinciden con el primer debate ilustrado sobre lo antiguo y lo nuevo. De hecho, Manuel Guerrero (1743: 14), defensor de la tradición en los pasajes más imaginativos de las comedias, aún se escudaba en la autoridad de Ovidio: «los jóvenes, que con dificultad entendieron las *Metamorfosis*, por este medio consiguen con facilidad asuntos para la retórica, y facundia para la elegancia; pues no pocas veces sirve el velo de la fábula para manifestar altos pensamientos». En la misma línea, Nieto se mofa en *Los críticos de Madrid* de las piezas de Blas, comediógrafo y marido de doña Laura: «*El asombro victorioso / entre refulgentes brillos, / arrogante rey de Jauja, / vencedor siempre vencido; / Los bostezos de la Aurora / y de Céfalo los brincos; / El inconstante constante, / feliz e infeliz Meliso; / Los rosicleres oscuros; / Los enojos de Tarquino*» (Bonilla Cerezo, 2011: 376).

Tampoco hay que perder de vista que muchos de los miembros de la Academia del Buen Gusto defendían la libertad barroca frente al encorseta-

miento de los ilustrados. Lo indudable es que una voz tan culta como la de Nieto, devoto de Herrera, Carrillo, Negrete, Pacheco, Rufo, Colodrero de Villalobos, Rioja, Faria y Sousa, Montalbán, Cervantes, Calderón, Paravicino, Pantaleón y Zabaleta, de los clásicos (Virgilio, Ovidio, Claudiano) y de comentaristas gongorinos del fuste de Salcedo Coronel o Salazar Mardones, entendió que los dioses grecolatinos, casi expulsados de la lírica, disfrutaban de cierto acomodo en los teatros²¹. Otro eco de esta pervivencia es la parodia de don Roque al enumerar las obras de don Cirilo en *Los críticos de Madrid*: «ROQUE: Tate, ha espacio; / don Cirilo lo cerciora / en su comediación ambiguo: / *Las alforjas de Holofernes y las bragas de Cupido*. / LAURA: «Esa pieccecilla sola / vale un millón. ¡Qué aforismos / y pleonasmos contiene!» (Bonilla Cerezo, 2011: 379).

Resta una pincelada sobre el papel de Nieto en el segundo debate ilustrado, antes de abordar la edición y el análisis del romancillo. El gaditano se posicionó del lado de Lope en *Los críticos de Madrid en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas* (1768). Aunque lo he desarrollado en otro trabajo, esta dicotomía se impuso con mayor nitidez tras las opiniones de Clavijo y Fajardo en *El pensador* (1762-1767), quien, «desde su defensa de los dogmas neoclásicos, mantuvo una batalla contra la tragicomedia y los autos sacramentales, cuya prohibición solicitaba» (Checa, 2004: 20). Sin apenas demora, Fernández de Moratín (*Desengaños del teatro español*, 1762-1763; *La petimetra*, 1762), más extremo en su rigorismo, y Tomás Sebastián y Latre (*Ensayo sobre el teatro español*, 1772) insistirían en las pullas anti-lopescas. Nieto se alistó, en cambio, junto a apologetas del Barroco como Romea y Tapia (*El escritor sin título*, 1763) y Nifo (*La nación española defendida*, 1764), seguidores de Erauso y Zabaleta (*Discurso crítico sobre el origen, calidad y estilo presente de las comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas*, 1750) y acérrimos rivales de Blas Nasarre (*Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, con una Disertación, o Prólogo, sobre las comedias de España*) (1749). De ahí que cite a Luzán y a Montiano como representantes de una preceptiva que juzga inútil en su «Discurso V en defensa del papel que dio a luz don Antonio Rezano y en contra del disforme papelón de don Juan Antonio del Castrillo y Villamor» (Nieto Molina, *Obras*, 1768: 101)²².

²¹ Elogia a estos autores en «Desde las ásperas sierras» y «Por pomposas arboledas». Véase Nieto Molina (*Jugetes*, 1768: 26-27 y 34). Cita a los comentaristas del *Polifemo* y la *Tisbe* en Nieto Molina (*Obras*, 1768: 6-7).

²² Habida cuenta de su postura, es fácil deducir que el nombre del marido de doña Laura en *Los críticos de Madrid* es un guiño contra Nasarre.

5. EL COLOSO Y SU ESPEJO

Nieto leyó el *Polifemo* como una joya del Barroco, aun vislumbrando que en él se arraigaba el mundo pastoril renacentista que confluye en la afición por lo erótico y lo sensual, lo anacreóntico y lo juguetón, que dominará el Rococó²³. De ahí también el uso de la *boscarcha*, la síntesis métrica y los diminutivos en «No anuncios de Jano». Sin desdeñar que un poema tan sensorial como el gongorino, según ha mostrado el estudio por campos semánticos de Enrica Cancelliere (2008), allanó el camino en España para el sensismo de Buffon y Condillac.

En el romancillo de Nieto Molina gana terreno un detalle que explica la elección del *Polifemo* y no de otra fábula ovidiana: aunque el triángulo amoroso incumba a la jurisdicción del mito, por uno de sus lados se vincula a la pastoral fúnebre: el monstruo desgaja un farallón del Etna para liquidar al joven Acis. Esta Arcadia lúgubre hubo de sugestionar a Nieto, en la medida de que se trata de un género que —reconocible en las primeras manifestaciones prerrománticas— encierra una paradoja: la de «la muerte, el alejamiento, la desgracia instalada en un territorio utópico» (Rodríguez de la Flor, 1983: 137)²⁴. Rasgos todos ellos que despuntaban en Góngora y desfilan por la enchecha del gaditano. Cuando el iracundo Polifemo rompe el «abrazo» de los novios con su disparo volcánico, nos sumerge en un mundo de pasión y de celos donde tiene cabida incluso el suicidio. Por ello, en la parodia barroca de Quirós («A ti soberano Apolo»), el monstruo se despeñaba en el mar. Era la forma de ceder todo el protagonismo a Galatea, que ve como sus dos galanes desaparecen gradualmente de la vida y del texto: «Y queriendo dividirlos, / los tiró con el Vesubio, / y ciego de amor y celos, / se arrojó a la mar el bruto» (1656, 261-268) (Bonilla Cerezo, 2009: 76-80).

Lo que llama la atención de «No anuncios de Jano» es su respeto al original de Góngora, aunque abrevie drásticamente (228 hexasílabos) la historia. Apenas atisbamos una gota de parodia en este *Polifemo* en miniatura, tan próximo a ese mundo que los italianos llaman *barocchetto* y se transformará en el Rococó. Así, el cuadrito, de ámbito recortado, se acerca a la naturaleza y al mito desde una paradoja: aquella que, «junto al primitivismo natural, nos entrega los signos de una civilización altamente refinada» (Rodríguez de la Flor, 1983: 148)²⁵. Volviendo a Góngora, el sagaz autor del *Fabulero* también revela esa inclinación neoclásica a regresar a los espacios abiertos, pues se sospechaba que «la virtud no podía existir sino en el estado incorrupto de la naturaleza» (Sebald, 2001: 49).

²³ Véase Gies (1996: 221-225).

²⁴ Véase también Poppenberg (2008: 295-321).

²⁵ Sobre la idea de «miniatura paisajística» en los poemas mayores de Góngora, véase ahora Carreira (2008: 135-150).

Ofrezco la edición y el comentario del poemita sin otro cuarteamiento que el de los bloques en que lo he dividido. A partir de la *princeps* —pues no existen manuscritos ni impresiones posteriores—, corrijo los errores, conservo la distribución en cuartetos y modernizo la puntuación y los grupos cultos («Anfitrite» en lugar de «Amphitrite»; «Galatea» en lugar de «Galathea»; «Toa» en lugar de «Thoa»; «ostenta» en lugar de «obstenta»); así como el uso de la «y» con valor vocálico en los nombres propios («Piragmón en lugar de «Pyragmón»). Mantengo la extraña forma «Neuptuno» —quizá un hipercul-tismo—, que Nieto Molina (o su impresor) reproduce en varias de sus obras, e intervengo en los versos 80 («menuda» en lugar de «menada», un desliz del cajista), 83 («la así tal audacia», que restaura la haplogogía «lasital audacia») y 187 («Alhajas», corrección de «Alhagas». Elijo la *lectio difficilior* entre las dos variantes adiaforas que resultan de la paronimia entre «Halagas» y «Alhajas»).

5.1. *El primer marco*

El romancillo comienza con cinco cuartetos análogos a las tres octavas que forman la «Dedicatoria» del *Polifemo* gongorino:

No anuncios de Jano canto cuando alteran varoniles bríos a marcial contienda; no a joven gallardo por umbrosa selva, siguiendo ligero venatoria empresa.	5
---	---

Ya orgulloso oprima, o aplique la espuela, al andaluz bruto que el Céfito engendra;	10
--	----

ya vengando injuria contra Adonis hecha, rinda a breve hierro cerdudas fierezas.	15
---	----

Canto sí la historia, trágica, embustera, rabia a Polifemo, llanto a Galatea.	20
--	----

Respecto a parodias imitativas como la de Castillo («Estas que me dictó rimas burlescas», 1624), o más salaces, en la línea de la de Quirós («A ti

soberano Apolo», 1656), Nieto ha suprimido el incipit gongorino: «Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía» (1612, 1)²⁶. Lo sustituye por una preterición («No anuncios de Jano / canto [...]; / no a joven gallardo») (1764, 1-8) tan larga como significativa. En principio, no podemos dudar de la fortuna del primer endecasílabo del *Polifemo* durante la Ilustración, ya que Moratín lo usó hasta en cinco ocasiones. Así, por ejemplo, en la *Epístola a Jovellanos* («Estos que me formó primor desnudos, / no castigados de tu docta lima»); o en la dedicada *Al Príncipe de la Paz* («Esta que me inspiró fácil Talía / moral ficción») ²⁷. No obstante, Nieto, en el «Discurso II» de sus *Obras en prosa*, se hace eco de las conocidas «rimas sonoras» y de la no menos célebre Talía, en convivencia con los dos primeros cuartetos del romance de Góngora («Aquel rayo de la guerra», 1584) sobre el amor de Abenzulema y Balaja. Escribe el gaditano: «Pues ya nos sopla Talía / y ya nos inspira Apolo, / vayan versos, vayan versos, / aunque sean perversos todos» (*Obras*, 1768: 50-51).

Desde la obertura, Nieto se resiste a firmar una *contrafactum*. No tiene necesidad de dignificar un mito ya desmitificado en el Barroco, por más que la métrica de arte menor pueda sugerir una tendencia a embromar los hechos. La preterición nos brinda varias claves:

1) su negativa a «cantar» sobre Jano y tampoco sobre «el joven gallardo / por umbrosa selva» (1764, 5-6) ironiza el arranque de muchos poemas épicos desde la *Eneida* («Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris / Italiam, fato profugus [...]») (I, 1-2) al *Furioso* de Ariosto («Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto») (I, 1, 1-2); aunque Nieto pudo acudir también a un modelo más cercano: *La Araucana*, de Ercilla, que rehusó ocuparse de temas europeos: «No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados, / ni las muestras, regalos y ternezas, / de amorosos afectos y cuidados; / mas el valor, los hechos, las proezas / de aquellos españoles esforzados, / que a la cerviz de Arauco no domada / pusieron duro yugo por la espada») (I, 1, 1-8)²⁸. En buena medida, Nieto nos ofrece un texto épico sin el nervio propio de este género, que Porcel todavía conservó en su *Adonis*;

2) el verbo «cantar» figura en dos de las secuelas barrocas. Castillo lo aprovechó en «Estas que me dictó rimas jocosas» para aludir a la Academia de Madrid («que atentos me escuchéis, pues canto recio») (1624, 16). Y lo mismo Quirós en su romance de 1656: «en efecto, deste chulo / canto. Musas auxiliadme, / que lo necesito sumo» (vv. 48-50);

3) la nota que vincula el «no canto» de Nieto con las estancias gongorinas es la sintaxis. El gaditano adopta una fórmula condicional —típica del

²⁶ Cito siempre por Góngora (2000: 337-351).

²⁷ Véase Arce (1980: 497).

²⁸ Ercilla (1979: 127).

cordobés («No A, B sí»)— para explicar su negativa a ocuparse del dios bi-fronte; y tampoco del bello Adonis, a la caza de su «venatoria empresa» (1764, 5-8); o sea, de Marte transformado en jabalí.

El autor de *La Perromaquia* ha seguido un camino distinto: «canto sí la historia, / trágica, embustera, / rabia a Polifemo, / llanto a Galatea» (1764, 16-20). Lo llamativo del cuartete —junto a la correlación sintáctica— es el tono, no falta de humor. El apunte, casi guiñolesco, con que presenta al cíclope («rabia») y a la nereida («llanto»). Por otra parte, elide la invocación al mecenaz —lo mismo hicieron los parodistas— e invade sus propios versos como locutor en primera persona. He aquí el primer quiebro respecto a las fábulas serias e incluso a las burlescas. Castillo, Barrios, Polo de Medina, Góngora y Quevedo solían incluir una doble vía expresiva en sus epilios más jocosos. De hecho, es una constante que la voz poética se escinda en dos: «una de ellas va narrando el mito que sirve de argumento al poema; y la otra introduce una serie de comentarios festivos destinados a presentar con el suficiente alejamiento la materia poética que ofrece al auditorio» (López Gutiérrez, 2003: 154). Pues bien, cuando todo presagiaba un texto chancero y «a lo barroco», el narrador se esfuma para no volver²⁹. Con otras palabras: Nieto expone el caso del cíclope y hace mutis, sin contrapuntar su discurso con chistes ni ironías.

También omite la escena venatoria de las octavas gongorinas, aunque aluda a ellas de pasada. Se separa así tanto de la épica latino-renacentista como de la cinegética, aun esbozándolas en la preterición sobre la destreza del «joven», cuando «ya orgulloso oprima, / o aplique la espuela, / al andaluz bruto / que el Céfiro engendra» (1764, 9-12). Si cotejamos estas metáforas con las de la *Fábula de Polifemo*, los adjetivos resultan del todo fosilizados. No hay duda de que el jinete que aguijonea su corcel procede de la segunda estancia del texto de Góngora: «tascando haga el freno de oro, cano, / del caballo andaluz la ociosa espuma» (1612, II, 13-14). La diferencia reside en el epíteto que asume la montura («andaluz bruto») en el poema de Nieto y en la superposición de mitos sobre el de la historia central. Nótese que el cuartete celebra la velocidad de los caballos de la Bética, que se creían engendrados por el viento Céfiro. Leyenda que, ausente de su *Polifemo*, Góngora (1994: 525) sí supo rentabilizar en la *Soledad II* (1614, 723-728).

Y no descuidemos otro detalle: los hexasílabos «rinda a breve hierro / cerdudas fierezas» (1764, 15-16) dan entrada en el romancillo al sufijo «-udo», habitual en los cómicos del XVII. Sin embargo, una consulta del prototipo gongorino aclara las cosas. Don Luis se sirvió de un derivado similar («col-

²⁹ No se debe hablar de parodia. Respecto a sus otras cuatro fábulas burlescas, aquí no se pronuncia sobre la intención. Leamos por ejemplo la de *Apolo y Dafne*: «Ello es cuento gracioso, / no lo pondero, no, / es lance divertido / y caso muy bufón» (vv. 13-16). Véase Nieto Molina (1764: 31).

milluda») para uno de los trofeos que decoran la cueva de su protagonista: un jabalí, como en los versos de 1764: «Registra en otras puertas el venado, / sus años, la cabeza colmilluda / la fiera cuyo cerro levantado, / de helvecias picas es muralla aguda» (1612, LIV, 426-429)³⁰.

Con independencia de la diferencia de calidad, «No anuncios de Jano» asimila a la perfección uno de los hallazgos del *Polifemo*: la estructura en dos marcos especulares y por ello la doble perspectiva. Si el genio cordobés articulaba su égloga en torno a dos molduras —una externa (octavas I-III), dominada por el canto al conde de Niebla, y otra más interna, tan bella como terrible (octavas XLIII-XLV), a cargo del cíclope, personaje central de la primera³¹—, Nieto hará lo propio en su endecha.

5.2. *Una isla en la Trinacria*

La descripción de Sicilia es uno de los pasajes más valiosos de «No anuncios de Jano», ya que diverge del modelo gongorino:

Donde de Anfitrite inquietudes crespas el pie al Lilibeo o bañan, o besan.	
Lilibeo, monte, que, en ondas cavernas de Tifeo, ardientes cenizas reserva;	25
si no es que Vulcano en su centro encierra fraguas que despiden sulfúreas centellas.	30
Y al forjar los rayos que el Tonante aprecia, triste Brontes gime, Piragmón se queja.	35
Espaciosa isla, S[i]cilia, franquea, abundantes, las delicias de Vesta.	40

³⁰ Recicla esta rima con fines chanceros al final de su *Fábula de Apolo y Dafne*: «Y entre quejas y llanto, / gimiendo prorrumpió: / «¡Oh laurel venturoso, / cortezudo troncón!»» (vv. 145-148). Véase Nieto Molina (1764: 40).

Pomona en amenos
pensiles presenta
frutas, y olorosas
flores Amaltea.

En verdes racimos 45
Lleo conserva
oculto licor
que al gusto recrea.

Ceres las llanuras
dora y altas sierras 50
Pales con mil copos
de lana blanquea.

Plantas de Acidalia,
Júpiter, Minerva,
Apolo y Alcides 55
muchu tierra pueblan.

El hipérbaton («Donde de Anfitrite / inquietudes crespas / el pie al Lilibeo / o bañan, o besan») (1764, 21-24) remeda el inicio de la octava IV: «Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo / (bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo)» (1612, 25-38). Pero la copia es secundaria. Mayor interés tiene el adverbio locativo («donde»), pues confirma que el gaditano compone su texto según la pauta de Góngora; es decir, como un poema narrativo: el desarrollo de una historia. Por ello se apropia de lo que Pozuelo (1996: 435-460) llamó «embragues discursivos» (défticos, locuciones adverbiales), anulando el retrato del trío protagonista para agilizar la diégesis.

Detengámonos en el Lilibeo, uno de los tres promontorios que coronan Sicilia. Nieto tomó la imagen de don Luis, que a su vez debió de inspirarse en Marino³². Sin embargo, hay elementos dispares: 1) la omisión de la metáfora «el pie argenta de plata» (1612, IV, 26). El gaditano reduce este tropo y lo diluye en otro que no consta en las octavas: «inquietudes crespas de Anfitrite»; esto es, en las olas que «o bañan, o besan» la falda del volcán. Un detalle que invita a otra conclusión: 2) ninguno de los parodistas, con excepción de Castillo («Donde el mar espumoso de Sicilia / ponlevés le calza al Lilibeo») (1624, vv. 17-18), conserva la metáfora del «calzado marino». No descarto que Nieto prescindiera de este endecasílabo a causa de los ataques que el sintagma «argentar de espuma» recibió ya en el Seiscientos³³. Empe-

³¹ Véase Cancelliere (2008: 77-94).

³² Véase Vilanova (1957: I, 329-330).

³³ Sobre la fortuna de este cultismo y la polémica que despertó, véanse Alonso (1978: 57 y 102-103) y Martos Pérez (2008: 265-280).

ro, la sencillez de la metáfora disyuntiva («o bañan, o besan») no oculta que los versos ganan en dificultad por otro flanco que no constaba en el texto de Góngora: Anfitrite. Según Hesíodo, esta ninfa descendía de Nereo y Dórida y se desposó con Poseidón. Ahora bien, su presencia en una metáfora que alude al rompimiento de las olas deriva de un pasaje de *La Odisea*, otra de las lecturas del autor del *Fabulero*: «contra las cuales rugen las inmensas olas de la ojizarca Anfitrite» (XII, v. 60).

Junto a la oceánida, destaca la lista de dioses que Nieto acarrea en solo treinta versos: Tifeo, Vulcano, [Júpiter] Tonante, Brontes, Piragmón, Scila, Pomona, Amaltea, Lieo, Ceres, Pales, Acidalia, Minerva, Apolo y Alcides. Un gastado catálogo de mitos con sus atributos más comunes³⁴. Góngora apenas se detenía en los dos que asocia con el cíclope y su mundo: «bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo» (1612, IV, 27-28). Este último, uno de los gigantes rebeldes contra Júpiter, fue sepultado en Iramine (*Eneida*, IX, 715-716), o tal vez en Sicilia (*Metamorfosis*, V, 346-353), como pago por su soberbia. De hecho, «sus pies descansaban bajo el Lilibeo y su boca escupía rocas y llamas por el cráter del volcán» (Micó, 2001: 16).

Frente a estas últimas líneas, el inventario mítico de Nieto retarda la descripción del monstruo. Es verdad que la superposición de varios dioses anula la diaporesis entre «bóveda-fraguas-Vulcano» y «tumba-huesos-Tifeo» (Alonso, 1984: 575-577). Pero no lo es menos que el responsable de los *Juguetes del ingenio* entendió, de otro modo, un procedimiento de Góngora: el «arte de la ingeniosa condensación». Mercedes Blanco ha observado que «una diferencia separa a renacentistas y barrocos en su tratamiento de la fábula. El método de amplificación, que, en el segundo caso, propende a dilatar el episodio mítico para englobar en él otros muchos. [...] Góngora procede a la inversa, por condensación [...] destacando su capacidad de hacer resonar, a propósito de cada motivo, notas armónicas por analogía o contraste, nacidas del contacto del relato principal con otros tangencialmente evocados» (Blanco, 2010). Con otras palabras: si Góngora operaba por condensación, relacionando el idilio central con otros episodios de las *Metamorfosis*, Nieto siguió la corriente más general en el Barroco; esto es, elige un núcleo, un tema en particular, para ramificarlo cuanto sea posible. No condensa sino que multiplica. Y tampoco digresa, porque no describe a sus personajes.

El segundo cuartete de esta sección presenta una debilidad. Incapaz —acaso por la métrica— de mantener el hipérbaton gongorino durante tantos

³⁴ En la *Inventiva rara*, de acuerdo con el proceder de Lope en el *Arte nuevo*, Nieto enumera casi un «manual de dioses»: «Para la mar usa de / Neptuno, Tetis, Nereo; / para la tierra de Vesta; / del Olimpo para el cielo, / para la Guerra de Marte, / de Vulcano para el fuego, / para la caza Diana, / para la hermosura Venus, / para las frutas Pomona, / para la música Orfeo, / para lo airoso Narciso, / Adonis para lo tierno, / para los trigos de Ceres, / Júpiter para los truenos, / para las ciencias Minerva, / para el vino de Lieo».

versos, Nieto repite el sustantivo «Lilibeo» (1764, 25), acompañado de una aposición («monte») que aclara la sede de los hechos al lector menos competente. Si Góngora optó por la «bóveda», como receptáculo de Vulcano, la «tumba», descanso de Tifeo, e incluso la «gruta», hogar de Polifemo, el gaditano usa únicamente el sustantivo «caverna» (1764, 26). Es probable que no lograra asimilar —o decidiera no copiar— la soberbia correlación de tres nombres, tres mitos y tres espacios que ideó el cordobés. Sí reproduce un trazo más superficial: las «ardientes cenizas» de Tifeo (1764, 27-28) son trasunto de una imagen gongorina: «pálidas señas, cenizoso un llano» (1612, 29). Por otro lado, Nieto prolonga la fórmula condicional «A si no B» que daba inicio al cuartete sobre el herrero de los dioses («si no es que Vulcano, / en su centro encierra») (1764, 29-30), lo que implica una sintaxis más enmarañada aún que la del prototipo; sublimada, a la postre, por el cultismo «sulfúreas» (1764, 32), que atañe a las chispas que salen del yunque.

Otra nota original es la presencia tanto de Júpiter («Tonante») (1764, 34) como de un segundo cíclope («Brontes») (1764, 35). Uno de los colosos incluidos por Marino en uno de sus veinticuatro sonetos polifémicos (1602): «Là dove i poggi al gran martel di Bronte / tuonano, e tuona il mar profondo e largo, / così tonò da l'arenoso margo / un pastor di statura emulo al monte» (Bonilla-Garosi, 2008: 199). Conociera o no las *Rime* del caballero napolitano, es indudable que Nieto dilata la genealogía de Polifemo antes de describirnoslo. Llegamos así al segundo quiebro de su romancillo. Cuando el dibujo del monstruo parecía inminente, el narrador se olvida de él para recrearse en la feraz Sicilia. Recordemos que Góngora solo describió la isla (1612, XVIII-XXII) cuando ha concluido el retrato de su protagonista (1612, VII-XII) y de Galatea (1612, XIII-XIV), así como el cortejo del resto de galanes: Glauco y Palemo (1612, XV-XVII).

El gaditano diseña en cambio un paisaje ubérrimo para insertar después a sus figuras, contrastando con el sombrío horizonte de interiores que abría el texto de don Luis: la «infame turba de nocturnas aves» (1612, V, 39). Levanta un bastidor de la gruta hacia fuera que condiciona su endecha y hasta su lectura del mito. El propósito no es sino deslizar a sus «actores» a un segundo plano, reduciendo su altura física y literaria. Para ello difumina las octavas sobre la cueva, sustituidas por un «bodegón» que tiene su espejo en los de Góngora, naturalmente, pero que aquí se independiza de la trama. Nieto omite los efectos de la naturaleza sobre los protagonistas, a diferencia del cordobés, que se recreaba en la lluvia de flores sobre el tálamo de los novios, en las ofrendas de Acis, en las heredades de Polifemo... El coloso, la ninfa y sus enamorados invaden los versos de Nieto como muñequitos de un formidable lienzo. En cierto modo, de acuerdo con los vientos del Rococó, «No anuncios de Jano» participa del auge pastoril del siglo XVIII y muestra a los novios sicilianos como dos amantes estereotipados, con el atuendo rústico en ristre; incluso desnudos, porque Francisco Nieto no se preocupa de pintarlos.

Se diría que el romancillo aprovecha de forma tópica los árboles, los frutos, las flores, etc., sin ahondar en la dimensión más risueña del mito. El gaditano no frivoliza el Olimpo como hicieran los parodistas barrocos, pero nos lo brinda con una cercanía que resulta casi «doméstica».

El cuartete «Espaciosa isla, / Sicilia, franquea, / abundantes, las / delicias de Vesta» (1764, vv. 37-40) depende de dos pausas: la primera concierne a la aposición del sintagma «espaciosa isla», o sea, «Sicilia»; mientras que el predicativo («abundantes») complementa a las «delicias de Vesta». Nada de particular. Pero el guiño a la diosa de la fidelidad propicia otra digresión. Un desdoblamiento implícito —condensado— ya en el *Polifemo*: Galatea era la envidia de un sinfín de ninfas y muy esquiva a los hombres: Glauco, Palemo y el jayán. No olvidemos que Góngora acentúa su condición divina e incluso de virgen profana: «De cuantos siegan oro, esquilan nieve / o en pipas guardan la exprimida grana, / bien sea religión, bien amor sea, / deidad aunque sin templo es Galatea» (1612, vv. 149-152). Hoy afeardamos un encabalgamiento sirremático como el que rubrica Nieto entre el artículo «las» y el sustantivo «delicias» (1764, vv. 39-40), pero Caviades, por citar un ejemplo del Seiscientos, lo convirtió en estilema de su romance («Gracias a Apolo que llega») sobre el mismo asunto: «Por hombros tenía las / peñas de Francia y de Martos; / los brazos eran de mar, / siendo dos remos las manos» (1681, 49-52)³⁵.

Si Góngora se apoyaba en la metonimia (1612, XVIII-XIX) para referirse a los dioses, Nieto cita siempre su nombre y su rasgo más característico: los amenos pensiles de Pomona (1764, vv. 41-42) proceden, no obstante, de la octava XVIII de don Luis: «copa es de Baco, huerto de Pomona» (1612, v. 138). Y lo mismo la cornucopia de Amaltea (1764, vv. 43-44), que no constaba en el *Polifemo*, aunque se la evoque por medio de una perífrasis: «de la copia (a la tierra, poco avara), / el cuerno vierte el hortelano, entero, / sobre la mimbre que tejió, prolija / si artificiosa no, su honesta hija» (1612, vv. 157-160).

Góngora había ignorado las flores de Sicilia, aun transformándolas en metáforas que iluminan el cuerpo de Galatea y la escena del beso, donde llueven violas y alhelíes. Por su parte, Nieto prefiere ubicarlas en los jardines, su sede natural, con una pincelada que las une a otro elemento anacreóntico del romancillo: los verdes racimos de Lieo (1764, vv. 45-48), heterónimo de Dionisos. Se trata del único dios para el que recicla la metonimia, según la usanza gongorina. A continuación, se refiere a Ceres, diosa de la agricultura, que dora los llanos (1764, vv. 49-50), igual que en el modelo barroco: «En carro que estival trillo parece, / a sus campañas Ceres no perdona» (1612, vv. 141-142).

³⁵ Lo mismo ocurre al final, cuando Nieto cierra un verso con la conjunción «si» («todo es tuyo; si / por tuyo me aceptas» (1764, vv. 213-214). Caviades hizo lo propio cien años atrás: «Ya no seré Polifemo / el que escribe con la mano / su nombre en el cielo, si / ya lo escribo con los ganchos» (1681, vv. 129-132).

Y algo parecido ocurre con Pales, que blanquea las sierras con mil copos de lana (1764, vv. 51-52), a imagen de la octava XIX del *Polifemo* (1612, vv. 145-149). De la cosecha del poeta gaditano son, en cambio, las plantas de Acidalia —sobrenombre con el que se conocía a Venus, por bañarse en esta fuente de la Beocia—, Júpiter, Minerva, Apolo y Alcides (1764, vv. 52-56), que colman la elipsis de aquella octava que don Luis dedicó al zurrón del cíclope, repleto de castañas, membrillos, manzanas y bellotas (1612, XI).

5.3. La cueva del monstruo

A primera vista, la roca que cierra la gruta —mencionada ya en la *Odissea* (IX, v. 240) y en la *Fábula de Acis* (1611, vv. 107-109)— se aleja del modelo de Góngora, pero un estudio atento revela varias semejanzas:

Aquí un risco, cuya sublime eminencia con la del Olimpo competir pudiera,	60
--	----

lóbrega espelunca,
entre rudas quiebras,
ofrecía en una
mal rasgada grieta.

Mansión que destina al descanso, mientras triforme matrona esparce tinieblas,	65
--	----

el monstruo burlado por la sagaz treta, prevención de Ulises, ingeniosa idea.	70
--	----

Tanto Góngora como Nieto no dudan en utilizar conceptos poco precisos: el «escollo duro» (1612, V) del cordobés se transforma ahora en un «risco» entre «rudas quiebras» (1764, v. 57) —don Luis hablaba de una «guarnición tosca»— que compite con el Olimpo. Esta imagen posee gran interés. Si Polifemo, según reza en las octavas del *Polifemo*, era un «adusto hijo de este Pirineo» (1612, VIII, 62), la evocación del monte gentílico remite de nuevo a las secuelas del Seiscientos. Quirós describía al monstruo tal que así: «de aqueste Olimpo de carne, / deste pirineo Vesubio, / peñasco horrible de huesos, / del cielo atlante membrudo» (1656, vv. 40-43). Y lo mismo Barrios (1996: 79): «Inmóvil se erige al cielo / el Olimpo siciliano, / si por la testa encendido, / del mar por el pie abrasado» (1656, vv. 1-4).

Nieto imita del cordobés los términos humildes asociados a la morada del cíclope: «bárbara choza» (1612, v. 44), «que un silbo junta y un peñasco sella» (1612, v. 48). Pero el gaditano la dignifica —Góngora la llamó «bostezo», «choza», «albergue», «redil» y «copia bella»—, elevándola a la categoría de «mansión», de acuerdo con las exquisiteces del Rococó y algún verso de los parodistas del XVII. No en vano, Quirós acudió a esta misma metáfora en «A ti soberano Apolo»: «Vámonos a mi mansión, / donde construiremos juntos / unas doctas tusculanas, / más elegantes que Tulio» (1656, vv. 149-152). Nótese que la imagen de Polifemo como cabrero, la cornucopia frutal de su zurrón y hasta las ofrendas de Acis, la miel, el naterón y la mantequilla, casi no tienen cabida en el texto ilustrado.

La perífrasis mítica sobre la «negra noche» (1612, V, 38), ausente del prototipo, es resultado de la intervención de la «triforme matrona» que «esparce tinieblas» (1764, vv. 67-68); es decir, la luna, en su triple advocación de Lucina, Diana y Hécate. Nieto sí se muestra fiel esta vez a Góngora cuando escoge la metáfora «lóbrega espelunca» (1764, v. 61) para diseñar la cueva, sombría y tupida, incluyendo, como un siglo antes, un bizarro latinismo («caliginoso lecho, el seno oscuro») (1612, V, 37).

A la hora de analizar este mito se suelen considerar dos ramas: la primera, más aventurera, relata la huida de Ulises y sus compañeros tras cegar al cíclope. Un episodio homérico, pues, heredado por Virgilio en la *Eneida* (III, 588-691), que resucita en los hexasílabos de Nieto Molina: «prevención de Ulises, ingeniosa idea» (1764, vv. 71-72). La segunda, más bucólica, arranca de los *Idilios* de Teócrito, donde Galatea flirtea con un monstruo rendido ante su belleza. Es la modalidad en la que profundizan Ovidio y Góngora, que desatiende el capítulo de la *Odisea*. De hecho, uno de las pocas huellas homéricas en sus octavas es el elenco de trofeos —cabezas de ciervos, jabalíes e incluso humanas— que Polifemo había colgado en las paredes de su caverna (1612, LIV). No en balde, durante la latinidad, solo Luciano mezcló ambos linajes en sus *Diálogos marinos*. Y desde que Ovidio los reuniera en las *Metamorfosis*, aun separados, apenas volvieron a fusionarse (Marino). Menos todavía después de Góngora. El hecho de que Nieto aluda a la familia homérico-*virgiliana*, si bien, en un cuartete de transición, dota de originalidad a su endecha, pues solo Caviades eslabonó los Polifemos del sulmonense y del cordobés con el canto del poeta ciego.

5.4. *Miniatura de un gigante*

Aun valorando su *minutio*, Nieto se ajusta al proyecto de Góngora, excepción hecha del adelanto de la pintura de Sicilia:

Jayán Polifemo,
hijo de la bella

Toa, de Neuptuno adorada prenda;	75
cíclope forzado que, en la ancha floresta, pisando bríoso la menuda yerba,	80
manejaba un pino tal, que su grandeza la así tal audacia cerciorar intenta.	
Multitud de pieles que en lucha sangrienta le dejaron varias iracundas fieras,	85
remendadas en rústica manera, a trechos el basto cuerpo le rodean.	90
Pues ni garra airada, ni pluma altanera, para su coraje pudo hallar defensa.	95
Usaba este Atlante, por común tarea, andar cuidadoso tras las ovejuelas.	100
Y cuando al trabajo permitía treguas, música campestre diversión le presta.	
Instrumento tosco que a Siringa acuerda, no albugue en sus labios, tormenta resuena.	105
Brama el ancho mar y cuanta lo quiebra, invención de Tifis o de Jasón sea.	110
En una o en otra, Scila trozos deja; desperdicios que su ruina fomentan.	115

La más ignorada
 escama en la arena
 brilla y la que asusta
 el golfo amedrenta. 120

Eco en los remotos
 cóncavos vocea,
 tiemblan los peñascos,
 cruje la arboleda.

El dato sobre la madre de Polifemo («[...] Toa, de Neuptuno / adorada prenda») no lo autoriza Góngora, que solo vinculó al monstruo con el señor del mar (1612, VII). Tampoco ninguno de los parodistas. Lo sugestivo, pues implica una nota de comicidad, es el adjetivo «forzudo» en posición versal (1764, v. 77). Detalle que aparece en fábulas tan jocosas como la de Quirós: «a un león en el Retiro / sin cuartana y furibundo, / metí la mano en la boca, / y le atravesé el menudo, / y asiéndole de la cola, / soy tan mañoso y forzudo, / que volví del revés, / como borceguí en un punto» (1656, vv. 185-192). Además, la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618), piedra de toque para esta clase de obras heroicómicas, también adoptaba la rima asonante en «u-o».

Muy gongorina es la diéresis de «bríoso» (1764, 79) por necesidades métricas. Particular que no borra la sorprendente omisión del ojo en la prosopografía de Polifemo. Clave en las versiones de Homero, Teócrito, Ovidio, Góngora, Castillo, Quirós, Barrios y Caviedes, Nieto no le concede importancia. Como tampoco le atraen su cabello ni las delicias que contiene el zurrón. Al incluirlo en su enorme bastidor siciliano, el cíclope queda bastante disminuido. Sin embargo, aunque menos perceptible, continúa siendo colosal. Hasta el punto de que lleva en las manos un pino, a la zaga del texto gongorino (1612, VII). Así, más que a los paisajes de don Luis, el poema recuerda a esos cuadros de Corot donde los bosques y las frondas roban mucho protagonismo a las ninfas y faunos. Todo apunta, en definitiva, a que «No anuncios de Jano» es un idilio narrativo, libre, en su ceñida magnitud, de las servidumbres lírico-descriptivas. De ahí también la economía adjetival de los cuartetos.

Quisiera dedicar unas líneas a otro asunto que suele ignorarse: estas relecturas barrocas y posbarrocas del mito pueden iluminar algunos *loci oscuri* —«enigmas de la Esfinge» los llamaba Pellicer— de la *Fábula* gongorina. Uno de ellos se oculta en la octava sobre la misteriosa zamorra de Polifemo (1612, IX). Aunque Nieto no aclare las pieles que la componían, su romance añade un eslabón a esa «historia de la lectura» a la que me refería al principio. Nos permite conocer cómo se entendió en el siglo XVIII un pasaje tan difícil como este: «No la Trinacria en sus montañas, fiera / armó de crueldad, calzó de viento, / que redima veloz, salve ligera / su piel manchada de colores ciento: / pellico es ya la que en los bosques era / mortal horror [...]» (1612, IX, 68-73).

Partiendo de la base de que los textos antiguos más cualificados prescindieron de la destreza del jayán como cazador, y que en el de Pontano (*Polyphemus ad Galateam*) se dice que lucía un gorro de piel de cervatillo «sembrada de manchas», el hecho de que don Luis nombrara a una «fiera» armada de «crueldad», «ligera» como el «viento» y «manchada de cien colores» provocó que no hubiese comentarista que no se devanara los sesos. Recientemente, Jesús Ponce (2008: 389-426) ha defendido con ejemplos de los clásicos (el *Laudes Stiliconis* de Claudiano, la *Divina Comedia*, la égloga VIII de Virgilio, el libro II de los *Carmina* de Horacio...) y diversas calas en las *Soledades* que el monstruo se adornaba con una pelliza de lince. Si Díaz de Rivas fue el primero en suponer que dicha prenda estaba hecha con varias piezas de caza de una especie única, o tal vez por la unión de las de bestias distintas, Cuesta se debatía entre el tigre o el lince, pero descartaba la segunda conjetura arrastrado por una imprecisión zoológica. Por su parte, Pellicer, el más discutido de los exégetas gongorinos, pontificó a favor de la asociación con la piel del tigre³⁶. Luego al postular que Polifemo exhibía «multitud de pieles / que en lucha sangrienta / le dejaron varias / iracundas fieras» (1764, vv. 85-88), Nieto se colocaba del lado de Díaz de Rivas, pues lee el pellico del cíclope como una *summa* de animales. Sin desdeñar que su Polifemo, a diferencia de los latinos y de los barrocos, también se ufanaba de cetrero (1764, vv. 93-96). Quizá este cuartete al que aludo no ilumine cómo el hijo de Neptuno fabricó su curioso atavío, pero sí nos aclara —recordemos que Nieto cita a Salcedo y a Salazar Mardones en sus *Obras en prosa*— qué comentaristas barrocos le merecían mayor fiabilidad al gaditano.

Otra clave tiene que ver con el símbolo de la sangre en el poema. Excluyendo la octava en la que el lobo se cobraba una oveja del rebaño de Polifemo (1612, XXII), el texto gongorino es poco cruento. Ni siquiera cuando el cíclope arroja su farallón («urna es mucha, pirámide no poca») (1612, v. 492), paso previo a la metamorfosis de Acis, disfruta sádicamente con la visión de la sangre. Tampoco el narrador, que la transforma enseguida en agua («cristal»). De hecho casi no existe interludio de la vida a la muerte del garzón de Simeto, de lo sólido a lo líquido, en la octava de Góngora (1612, LXII, 493-496). Por el contrario, el Polifemo de Nieto Molina se ceba con las alimañas que le proveen de pieles («en lucha sangrienta») (1764, v. 86) y casi borra la piedra mortal en el cierre de su endecha. Plantea, pues, un mito donde la súbita metamorfosis de Acis se reduce a un hexasílabo.

La falta de diminutivos afirma la seriedad del romancillo ilustrado. A diferencia de Góngora, que no utilizó ninguno en su *Fábula*, Nieto indica que su Atlante (1674, v. 97) solía «por común tarea, / andar cuidadoso / tras las ovejuelas (1764, vv. 98-100). Con todo, tampoco este sustantivo rebaja la gravedad del mito. Es cierto que el gaditano lleva a cabo una miniaturización

³⁶ Véanse Vilanova (1957: 504-508) y Micó (2001: 22-23).

de la naturaleza, similar a las que practicara Meléndez Valdés (Arce, 1980: 206-213), por ejemplo, si bien los manieristas y barrocos habían acudido al mismo término sin afán ridículo³⁷.

El romancillo se adentra por la vereda neoclásica cuando da cuenta de las tareas de Polifemo. Nieto apunta que «al trabajo permitía treguas» (1764, vv. 101-102), sintagma que evoca lejanamente aquel otro en el que adivinábamos los escarceos de Acis y Galatea (1612, XXXIX, 307-308). El cíclope se entrega después a la música (1764, v. 103), acompañándose de una siringa. Los efectos de esta balada son iguales en el textos de Góngora y en el gaditano: brama el mar, los peces se agitan, los barcos naufragan (1612, vv. 93-95)... Diríase que las notas de Polifemo son las de un pastor anti-bucólico y anti-órfico. Ni la reacción de las criaturas resulta nada armónica ni las lisonjas que dedica a Galatea surten el fruto deseado. No en balde, al decir de don Luis, lo que salía de aquellas cañas era «música» (1612, XII, 96), pero también «bárbaro rüido» (1612, XII, 90). Nieto, influido por las anacreónticas del XVIII, solo habla de «música», intercalando de nuevo una serie de mitos que subrayan la violencia de sus notas: «brama el ancho mar /, y cuanto lo quiebra, / invención de Tifis, / o de Jasón, sea» (1764, vv. 109-112); esto es, el timón de los argonautas, que tripulaba Tifis, y los planes de Jasón, su valiente líder³⁸; «los desperdicios de Scila» (1764, vv. 113-116); la sinécdoque de la escama para aludir a los medrosos peces (1764, vv. 117-120), quizá inspirada por la piscatoría de la *Soledad* II (1614, vv. 91-103); el temblor de los peñascos y los crujidos de la arboleda (1764, vv. 121-124).

5.5. *Festejando a Galatea*

Ninfa, hija de Doris, 125
beldad que festejan
las que a Tetis siguen
bizarras nereidas.

Galatea hermosa,
mucho más que aquella 130
que del pastor de Ida
llevó la asperiega,

despreciando espumas,
en las rocas, perlas,
bajo de un florido 135
pabellón se asienta.

³⁷ Por ejemplo, Fernando de Herrera (1985: 314) en su *Égloga a Gonzalo Fernández de Córdoba*: «El lastimoso canto y el lamento / de los tristes pastores / Olimpio y Tirsi, a quien oyó cantando / la ovejuela, olvidad de sus temores».

³⁸ Véanse de nuevo las *Soledades* (I, vv. 393-398) de Góngora (1994: 279).

Tronco fue en quien Jove
rigores no obstenta,
pues el dios de Delos
premió así extrañezas. 140

Allí en una fuente,
mirándose atenta,
escarmiento busca
según se contempla.

Cerúleo galán, 145
Glauco en la ribera,
el verde cabello
en rizos despliega.

No lejos de tanta
singular belleza, 150
hecho un Argos solo,
se divierte en verla.

Palemo, ceñidas
con coral las frescas
sienes, y la espalda 155
de conchas cubierta,

esparciendo al viento
sonoras cadencias
más bien que el de Tracia
cantor dulces quejas, 160

ternezas la dice,
cariños la expresa,
pero ella a Anaxarte
imita en dureza.

La fórmula «Ninfa, hija de Doris» (1764, v. 125) remeda la de la octava XIII del cordobés, aunque Nieto ordena los sintagmas del hipérbaton: «Ninfa, de Doris hija, la más bella» (1612, XIII, 97). También aprovecha otra imagen de Góngora que este había retrasado un par de octavas, pues los versos «Invidia de las ninfas y cuidado / de cuantas honra el mar deidades era» se sitúan en la estancia XV (1612, vv. 113-114). De esta forma, el autor de *La Perromachia* ratifica su *minutio* del original y confirma que no le cautivaron los trazos descriptivos del *Polifemo*. Los «lucientes ojos», las «purpúreas rosas» de las mejillas de la nereida y el «nácar de su oreja» se diluyen aquí en el mucho más prosaico «Galatea hermosa» (1764, v. 129)³⁹. Suma en cambio un cortejo de diosas que,

³⁹ Le dedica mayor atención a Aretusa, cuya prosopografía remeda la de la *Tisbe* (1618): «Iba la bizarra / ninfa con aseó, / vestida de un raso, / vestido su cuerpo. / De Ofir lo precioso, / de Tibar lo bello, / de Arabia lo rico, / de Dauro lo bueno. / Tal vez su prisión / de

envidiosas de la protagonista, siguen al carro de Tetis. Y algo similar sucede con la supresión de las metáforas florales y gemológicas para ensalzar a la hermosa Galatea. Nieto decide medirla con la belleza por antonomasia: «mucho más que aquella / que del pastor de Ida / llevó la asperiega» (1764, vv. 130-132). El pastor de Ida es Ganímedes, copero de los dioses, mientras que la poseedora de la manzana «asperiega» no es sino Venus, según el contexto gongorino en que se inspira (1612, XIII, 100).

Otra novedad es que Galatea desprecia la espuma para sentarse debajo de un «florido pabellón» (1764, vv. 135-136). Tan silenciosa como la ninfa barroca, se define además como una virgen pagana a la que honran todos los isleños. Pero ese pabellón, que no asoma en el texto de Góngora, vinculado al sustantivo «espumas», sugiere que Nieto tuvo que consultar las *Soledades*: «Durmió, y recuerda al fin, cuando las aves / (esquilas dulces de sonora pluma) / señas dieron süaves / del Alba al Sol, que el pabellón de espuma / dejó» (I, vv. 176-180)⁴⁰. El sitial pronto se revela muy rústico: es un «tronco» donde Jove «rigores no obstenta» (1764, vv. 137-140), ya que el dios de Delos, o sea, Apolo, que nació en esta isla, «premió así extrañezas». Los dos mitos son ajenos al *Polifemo*, si bien don Luis desgrana en su poema metáforas similares sobre el mirto: «ostentación gloriosa, alto trofeo / quiere que al árbol de su madre sea / el desdén hasta allí de Galatea» (1612, XXX, 238-240).

Dos galanes preceden a Polifemo y Acis en el cortejo de la nereida. Ocurrencia extraña, porque en las parodias suele aparecer solo uno. De hecho, Glauco y Palemo se han evaporado de los romances de Quirós y Caviedes, mientras que Castillo los sintetiza en el primero de los aspirantes (1624, vv. 169-171). Nieto se muestra más apegado al prototipo de Góngora. Sin embargo, hay que resaltar su incapacidad para describir a la ninfa, huérfana, como digo, de las metáforas del agua, los jazmines, la nieve y el puro cristal de la octava del cordobés (1612, XXIII).

Detengámonos en los pretendientes. Nieto propone un *mixtum* de los rasgos que don Luis asignó a Glauco y a Palemo. Así, despunta el cultismo «cerúleo», adjetivo que no correspondía a Glauco en la fábula barroca, sino a las sienas de Palemo. Sí respeta su «verde cabello» (1612, v. 117), aun suprimiendo la imagen del «pecho no escamado» (1612, v. 117). Dos son los cambios respecto al cordobés: 1) el pelo rizo de Glauco; 2) se trata del único pasaje de su texto en el que Nieto amplía un motivo gongorino. Si Góngora cifró la presentación del tritón en solo cuatro versos, el gaditano le dedica ocho hexa-

lazo pequeño, / y tal desprendido / por su hermoso cuello, / era a sus espaldas, / brillador enredo, / cabello que a soplos / lo rizaba el viento. / En blanco al más blanco / jazmín, como un yelo, / dejó de la frente / el nevado pecho» (1764, vv. 13-31). Véase Nieto Molina (1764: 15-17). Hace lo propio en la *Fábula de Apolo y Dafne* (1764, vv. 45-80) y en la de *Pan y Siringa* (1764, vv. 1-16), donde sobresalen los ecos quevedianos (1764, vv. 1-16). Véase Nieto Molina (1764: 33-34 y 43).

⁴⁰ Góngora (1994: 235-237).

sílabos. La clave reside otra vez en la superposición mítica: Glauco mira a la ninfa «hecho un Argos» (1764, v. 151), analogía que Góngora no brindó a Glauco, Palemo ni Polifemo, sino al lindo Acis. Y en una estancia muy separada de las que nos ocupan: «Argos es siempre atento a su semblante» (1612, XXXVII, 292).

Al eliminar el pecho de Glauco, se permite ensanchar el retrato de Palemo con dos matices: la espalda cubierta de conchas y su condición de cantor, equiparable «al de Tracia» (1764, v. 159); o sea, a Orfeo. Ya Góngora había apuntado que Palemo recibió de Galatea mejor trato que el cíclope (1612, XVI, 126), pero calla su habilidad musical para no restar protagonismo al cabrero. Nieto procede a la inversa. Acorta la distancia entre ambos personajes. Lo único que diferencia a Palemo del monstruo es la estatura y la naturaleza de sus cantos. Si las devastadoras octavas del jayán son tan bellas como estridentes, las ternezas (1764, v. 161) de Palemo resultan conmovedoras, cadenciosas y hasta órficas. Pero no lo bastante para ablandar el corazón de la nereida, comparada ahora con Anaxarte (1764, vv. 163-164), que declinó las sutiles atenciones de Ifis, otro pastor.

5.6. *Acis: el galán boquirrubio*

La descripción de Acis ya era bastante breve en el *Polifemo* (1612, XXV), pero Nieto borra incluso su imagen más característica: «venablo de Cupido» (1612, XXV, 193). Sin embargo, respeta la comparación del mancebo siciliano con otro personaje mítico, sustituyendo al ciego diosecillo por Ganímedes:

Acis, garzón bello, 165
digno que sirviera
la dorada copa
a deidad suprema;

Acis, libremente, 170
sin temer cautelas,
logra repetidas
expresiones tiernas.

Festivos estaban
cuando, torpe huella, 175
tímida pisando
dilatada tierra,

hizo que volviesen
los rostros y vieran
al feroz jayán,
que así se querella. 180

Una perífrasis («digno que sirviera / la dorada copa») (1764, vv. 166-167) asocia al joven siciliano con Ganímedes. Este pincerna, símbolo de la ambigüedad sexual, sugiere que el Acis de Nieto Molina se halla bastante próximo al que diseñó Carrillo y Sotomayor en su *Fábula* (1611); o sea, un lindo, falto todavía de bozo. Pero «No anuncios de Jano» se acerca a este personaje sin descarnarlo. A diferencia, por ejemplo, de Castillo Solórzano: «Era Acis, de la planta hasta el cabello / y del rubio cabello hasta la planta, / cándido, rubicundo, hermoso, bello» (vv. 249-251). Más allá de la diferencia de tono, estos cuartetos del gaditano resumen como pocos su tendencia a la economía descriptiva. El frenético ritmo de su romance frente a las solemnes octavas gongorinas. Prueba de ello es la elipsis de los dones para la nereida (1612, XXIX-XXX) y del sensualísimo beso (1612, XLII) durante el cual Acis se permite chupar los labios de Galatea. Todo ello queda enterrado bajo el adjetivo «festivos», que resume el cortejo propiamente dicho.

Ahora bien, el atractivo de Acis, o quizá su conocimiento de la ninfa, le allanan el camino frente a los otros aspirantes. Nieto incorpora una nota de suspense en la ya gastada «cadena de cíclopes» desde la latinidad: entre sonora y arqueológica, la huella del pie de Polifemo (1764, vv. 174-178) sobresalta a los enamorados. Si Góngora situó al cíclope a mucha distancia de la pareja, hasta el punto de que les lanza un peñasco y vocea reciamente para hacerse oír, en el romancillo de Nieto, Acis y Galatea se percatan del peligro que ronda por los alrededores.

5.7. «Su horrenda voz, no su dolor interno»

Podría decirse que estos últimos cuartetos sirven como «segundo marco» para la declaración de Polifemo. Sin embargo, a diferencia de la *Fábula* gongorina, y a rebufo de las parodias barrocas, Acis no solo es testigo y público de los versos del monstruo. Si en las octavas de don Luis el garzón asistía al canto del jayán abrazado a Galatea, por más que nunca se le dirija la palabra, en la endecha de Nieto se nos presenta también como menospreciado rival del cabrero:

«Deidad peregrina,
gloria de estas selvas,
hermoso prodigio,
y, en fin, Galatea,

¿por qué de Cupido 185
vencida te muestras?
¿Alhajas a un niño?
¿A un chicuelo premias?

Mírame propicia, repárame atenta, y hallarás que soy de gentil presencia.	190
Merecedor de tu afición, no seas crüel a mis ruegos, sorda a mis finezas.	195
Gozarás, si acaso ser mi compañera quisieres, por tuyas riquezas sin cuenta,	200
pues ese tumulto de blancas ovejas, que, escalando riscos, juguetonas trepan,	
esa de manchados terneros inmensa copia, que paciendo el campo atraviesan,	205
aquese volante escuadrón de abejas, que de flores sacan destilado néctar,	210
todo es tuyo; si por tuyo me aceptas, la respuesta aguardo, y mi dicha en ella».	215

El canto arranca con una pizca de humor: Polifemo enseguida se cansa de adular a Galatea —Góngora dedicó tres estancias (XLVI, XLVII, XLVIII) a su blancura, a los ojos, al pie, a la «sordera»...—. Casi no repara en detalles. Nieto ataja sus versos con una *resumptio*: «y, en fin, Galatea» (1764, v. 184). Por otro lado, la mención explícita de la diferencia de tamaño y riqueza entre el cíclope y Acis, tildado tanto de «niño» como de «chicuelo» (1764, vv. 187-188), constaba ya en alguna secuela del XVII. Caviendes (1681, v. 244), por ejemplo, indica que el monstruo se había burlado de Acis por ser un «pastorcillo renacuajo».

Si bien el protagonista gongorino, como todo galán seguro de sus gracias, sabe dosificar su autobombo, ponderando ordenadamente su enorme altura (1612, LII), a Nieto no le interesa su prosopografía: «mírame propicia, / repárame atenta, / y hallarás que soy / de gentil presencia» (1764, vv. 189-192). Recordemos que Polifemo era descrito dos veces en la *Fábula*: la primera corre a cargo del narrador

(1612, VII-XI), mientras que la segunda existe por obra y gracia del mismo jayán (1612, LI-LIV). El poeta gaditano («cruel a mis ruegos, / sorda a mis finezas») (1764, vv. 195-196) se confiesa más atento, en cambio, a homenajear un endecasílabo («Sorda hija del mar, cuyas orejas / a mis gemidos son rocas al viento») (1612, XLVIII, 377-378) del modelo. Nótese que su cíclope se detiene en la lista de finezas que ya enumerase el de Góngora: las «blancas ovejas» (1764, v. 201); los «manchados terneros» (1764, vv. 205-206), un apunte original, aunque el italianismo «copia» ('pareja') figure ya en dos pasajes del *Polifemo* (1612, VI, 46-48; LX, 479); y el «volante escuadrón de abejas / que de flores sacan / destilado néctar» (1764, vv. 209-212), imagen muy próxima a la del cordobés: «ámbar distilan» (1612, L, 399)⁴¹.

5.8. Epílogo

Como he subrayado, Nieto se desentiende del cortejo, al igual que de los besos y del abrazo de los novios. Su metamorfosis resulta tan brusca como simple. Pero un fallo constructivo y una irregularidad sintáctica (1764, vv. 221-224) merecen apostilla:

Galatea al punto
el lazo desecha
de Acis y en las aguas
fugitiva se entra. 220

Para su desgracia,
Acis triste queda,
a hacerse aquel monstruo
víctima funesta;

pues fue sepultado 225
de una tosca peña,
pero vuelto en río
logró a Galatea.

El escollo para el lector ignorante del modelo es la falta de un cuartete donde se nos informe de que Acis y Galatea enlazaron sus cuerpos. Los «embragues discursivos» a los que aludía Pozuelo sufren aquí una cesura. Góngora sí aclara la escena del abrazo de los enamorados, premisa para su postrera separación: «la ninfa los oyó, y ser más quisiera / breve flor, hierba humilde y tierra poca, / que de su nuevo tronco vid lasciva, / muerta de amor y de temor no viva» (1612, XLIV, 349-352). La imagen botánica de la «vid

⁴¹ Recicla el catálogo de ofrendas en la *Fábula de Alfeo y Aretusa* (1764, vv. 144-176). Véase Nieto Molina (1764: 21-23).

lasciva» (Galatea) y su «nuevo tronco» (Acis), cargada de resonancias eróticas, permite que, después, Polifemo los «desate»: «De los nudos, con esto, más süaves, / los dulces dos amantes desatados, / por duras guijas, por espinas graves, / solicitan el mar con pies alados» (1612, L, 473-476).

El episodio del promontorio, la sepultura de Acis y su licuación, rumbo hacia el mar en el que se refugió la nereida (1612, LXI-LXIII), se comprimen en tres cuartetos donde metáforas como «la sangre que exprimí, cristal fue puro» (1612, LXII, 496) o «calzó el líquido aljófar de sus venas» (1612, LXIII, 500) quedan diluidas en la aspereza de un romancillo que acelera la metamorfosis hasta extremos no vistos (1764, vv. 227-228). Empero, el respeto del *mixtum* ovidiano-gongorino indulta a este poemita, que por su seriedad, no exenta de humor, y por ser la última cuenta de un antiguo «collar de cíclopes» tiene ya cierto encanto. Aunque solo fuera porque Nieto nos confirma la vigencia de los deseos del monstruo y la fuga de su ninfa rozagante en un siglo donde resultaba más natural —y acaso más divertido— cantar los infortunios de una liebre tras los pasos de una tortuga.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguilar Piñal, Francisco (1991). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII. Tomo VI. N-Q*. Madrid: CSIC.
- Aguilar Piñal, Francisco (1996). «Poesía», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. Francisco Aguilar Piñal. Madrid: Editorial Trotta, pp. 43-134.
- Alonso, Dámaso (1978). «La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*», en *Obras completas V. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, pp. 529-569.
- Alonso, Dámaso (1978). *La lengua poética de Góngora*, en *Obras completas V. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos.
- Alonso, Dámaso (1984). *Góngora y el Polifemo*, en *Obras completas VII. Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (1990). «El concepto de imitación en el siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XXXVIII, 1, pp. 219-245.
- Arce, Joaquín (1980). *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra.
- Ares Montes, José (1963). «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», *Revista de Filología Española*. XLIV, 3-4, pp. 283-321.
- Barrios, Miguel de (1996). *Flor de Apolo*, ed. de Francisco J. Sedeño García. Málaga: Universidad de Málaga.
- Bègue, Alain (2000). «Algunos datos bio-bibliográficos acerca del poeta y dramaturgo José Pérez de Montoro», *Criticón*. 80, pp. 69-116.
- Bègue, Alain (2007). «Los límites de la poesía epidíctica: la poesía jocosidad de José Pérez de Montoro», *La poesía burlesca del Siglo de Oro. Nuevas perspectivas*, Alain Bègue y Jesús Ponce (eds.), *Criticón*. 100, pp. 143-166.
- Blanco, Mercedes (2010). «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *La fábula mitológica a nueva luz*, ed. Jesús Ponce y Alan Bègue, monográfico de la revista *Lectura y signo*. 5, pp. 31-68.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2006). *Lacayo de risa ajena. El gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*. Córdoba: Diputación Provincial.

- Bonilla Cerezo, Rafael (2009). «Góngora y Castillo Solórzano en la *Fábula de Polifemo* de Francisco Bernardo de Quirós», *Il Confronto Letterario*. 51, 39-80.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2010). «Cíclopes en un burdel peruano: la *Fábula de Polifemo* de Juan del Valle y Caviedes», *La fábula mitológica a nueva luz. Lectura y signo*. 5, pp. 241-276.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2011). «Los nidos de antaño: estudio y edición del *Discurso en defensa de las comedias de Frey Lope 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 en Madrid: en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas* (1768), de Francisco Nieto Molina», en Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *La luz de la razón*. Zaragoza: Prensas Universitarias, pp. 319-383.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2012). «Inventiva rara. Definición de la poesía contra los poetas equivoquistas: estudio y edición de un entremés de Francisco Nieto Molina», en Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (eds.), *Homenaje a Antonio Carreira*. Zaragoza: Prensas Universitarias, en prensa.
- Bonilla Cerezo, Rafael y Linda Garosi (2008). «Con arguta sambuca el fier sembiante: la *Polifemeida* de Giovan Battista Marino», en Rafael Bonilla y Giuseppe Mazzocchi (eds.), *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*. Granada: Junta de Andalucía, pp. 181-218.
- Cabani, María Cristina (2006). *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*. Málaga: Anejos de *Analecta Malacitana*.
- Cancelliere, Enrica (2008). *Góngora. Itinerarios de la visión*, trad. Rafael Bonilla y Linda Garosi. Córdoba: Diputación Provincial.
- Cañas Murillo, Jesús (1996). «Sobre Postbarroquismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización cronología en la época de la ilustración)», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (eds.), *El Siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC, pp. 159-169.
- Carnero, Guillermo (1983). «Erotismo, didactismo y melancolía en la poesía del siglo XVIII», en *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, pp. 65-94.
- Carreira, Antonio (1986). «La poesía de la sal», en «Introducción» a Luis de Góngora. *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid: Castalia Didáctica, pp. 35-40.
- Carreira, Antonio (2008). «El sentimiento de la naturaleza en Góngora», en François Cazal (ed.), *Homenaje a l Hommage à Francis Cerdan*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 135-150.
- Carrillo y Sotomayor, Luis (1987). *Libro de la erudición poética*, ed. Angelina Costa. Sevilla: Alfar.
- Caso González, José (en colaboración con Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño) (1970). *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 22, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Caso González, José (1981). «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», en *La época de Fernando VI*. Oviedo: Cátedra Feijoo, pp. 383-418.
- Checa, José (1992). «Poesía lírica y teoría poética del XVII», en José Checa, Juan Antonio Ríos e Irene Vallejo (eds.). *La poesía del siglo XVIII*, ed. Ricardo de la Fuente. Barcelona: Júcar, pp. 13-70.
- Checa Beltrán, José (2002). «En busca del canon perdido: el siglo XVIII», *Studi Ispanici*. pp. 95-102.
- Checa Beltrán, José (2004). *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*. Madrid: CSIC.
- Cossío, José María de (1998). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Istmo, II, pp. 391-398.
- Cruz Casado, Antonio (1990). «Secuelas de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*. 49, pp. 51-59.

- Cruz Casado, Antonio (2005). «El *Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas», en Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy VII. El Polifemo*, Córdoba: Diputación Provincial, pp. 89-106.
- Cueto, Leopoldo Augusto (1952). «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII (1869)», en *Poetas líricos del siglo XVIII*. Madrid: Atlas, pp. V-CCXXXVII.
- Ercilla, Alonso de (1979). *La Araucana*, ed. Marcos a Morínigo e Isaías Lerner. Madrid: Castalia.
- García de la Concha, Víctor, dir. (1995). *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- García Valdés, Celsa Carmen (1994). «Una parodia de dos fábulas gongorinas», en Francis Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*. Anejos de *Criticón*, 1. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, II, pp. 449-459.
- Gies, David T (1996). «El Rococó poético», en Francisco Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid: Editorial Trotta (I), pp. 221-225.
- Glendinning, Nigel (1961-1963). «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*. XLIV, 3-4, pp. 323-349.
- Glendinning, Nigel (1991). «La *Soledad tercera* de José de León y Mansilla (1718)», *Bulletin of Hispanic Studies*. LXVIII, pp. 13-23.
- Glendinning, Nigel (1995). «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, pp. 365-379.
- Góngora, Luis de (1994). *Soledades*, ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia.
- Góngora, Luis de (2000). *Obras completas*, ed. Antonio Carreira. Madrid: Turner.
- Guerrero, Manuel (1743). *Respuesta a la resolución que el Rev. P. Gaspar Díaz de la Compañía de Jesús, dio en la Consulta Teológica..., donde se prueba lo lícito de dichas comedias*, Zaragoza.
- Gutiérrez de los Ríos, Francisco (2000). *El hombre práctico*, ed. Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold. Córdoba: Cajasur.
- Herrera, Fernando de (1985). *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra.
- Jauralde Pou, Pablo (1979). «Alonso de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso* y la *Fábula de Polifemo*», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*. LXXXII, 4, pp. 727-766.
- Lara Garrido, José (1997). «Los menores y los géneros como microcosmos funcionales», en *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*. Madrid, Universidad Europea de Madrid: CEES, pp. 82-87.
- Lara Garrido, José (2007). «La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo», en Andrés Soria Olmedo (ed.), *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 121-168.
- López Gutiérrez, Luciano (2003). *Donaires del Parnaso de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas*. Madrid: Universidad Complutense.
- Martín, Nicolás (1971). *Poesía y poetas del Setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípode*. Granada: Universidad de Granada.
- Martos Pérez, María Dolores (2008). «“Y argente con espuma el freno duro”: ecos léxicos de Agustín de Tejada Páez en Luis de Góngora», en Rafael Bonilla y Giuseppe Mazzocchi (eds.), *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*, Sevilla / Granada: Junta de Andalucía, pp. 265-280.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1994). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: CSIC.
- Micó, José María (2001). *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*. Barcelona: Península.

- Morales Raya, Remedios (2003). «Tras la huella del *Polifemo* gongorino en el *Adonis* de José Antonio Porcel», en Remedios Morales Raya (coord.), *Homenaje a la Profesora María Dolores Tortosa Linde*. Granada: Universidad de Granada, pp. 371-384.
- Nieto Molina, Francisco (1764). *El Fabulero*, Madrid: Antonio Muñoz del Valle. 4hs. + 124 pp. BNE, R-18078.
- Nieto Molina, Francisco (1767). *Inventiva rara. Diferenciación de la poesía contra los poetas equivoquistas. Papel cómico*. Madrid: Pantaleón Aznar, 29 pp. BNE, 7/13507.
- Nieto Molina, Francisco (1768). *Juguete del ingenio*. Madrid: Pantaleón Aznar, 1768, 39 pp. BNE, R-8781.
- Nieto Molina, Francisco (1768). *Los críticos de Madrid en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas*. Madrid: Pantaleón Aznar. 20 pp. BNE, T-10585.
- Nieto Molina, Francisco (1768). *Obras en prosa, escritas a varios asuntos y divididas en cinco discursos*. Madrid: Pantaleón Aznar, 4hs. + 116 pp. + 1 h. BNE, 3/28496.
- Orozco Díaz, Emilio (1968). *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*. Oviedo: Cátedra Feijoo.
- Palacios, Emilio (1996). «El drama pastoral», en «Teatro», en Francisco Aguilar Piñal (coord.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: Editorial Trotta, pp. 213-214.
- Pérez Lasheras, Antonio (2002). «Nuevas lecturas de la *Fábula de Píramo y Tisbe*», en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy* (I-II-III), Córdoba: Diputación Provincial, pp. 283-302.
- Pérez Magallón, Jesús (2001). «Hacia un nuevo discurso poético en tiempo de los *novatores*», *Bulletin Hispanique*, CIII, 2, pp. 449-480.
- Pérez Magallón, Jesús (2002). *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*. Madrid: CSIC.
- Pérez Magallón, Jesús (2008). «Góngora en el tiempo de los *novatores*». *La Literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, *Criticón*, 103-104, pp. 119-130.
- Perutelli, Alessandro (2000). *La poesía épica latina. Dalle origine all'età dei Flavi*. Roma: Carocci Editore.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2008). «La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres: lectura de tres sonetos y dos epitalamios», *Analecta Malacitana*. 31, pp. 31-59.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2008). «El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres», *Criticón*. 103-104, pp. 131-152.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2008). «La zamarra del cíclope: lectura de la estancia IX del *Polifemo*», en Desirée Pérez Fernández y Juan Matas Caballero (ed.); José María Balcells Doménech (coord.), *Cervantes y su tiempo*, León: Universidad de León, II, pp. 389-426.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2009). «*Serio ludere*. Agudeza y humor en el *Polifemo* de Góngora», en *Cinco ensayos polifémicos*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 9-109.
- Poppenberg, Gerhard (2008). «Góngoras Version Arkadiens in der *Fábula de Polifemo y Galatea*», en Herausgegeben von Roger Friedlein, Gerhard Poppenberg, Annett Volmer, *Arkadien in den romanischen Literaturen, Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, pp. 295-321.
- Pozuelo Yvancos, José María (1996). «La *Fábula de Polifemo* como poema narrativo», en *Philologica. Homenaje al Profesor Ricardo Senabre*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 435-460.
- Prieto, Antonio (1980). «Del camino y temperamento de la poesía dieciochesca», en *Coherencia y relevancia textual (De Berceo a Baroja)*. Madrid: Alhambra, pp. 179-251.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1983). «Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca», *Anales de Literatura Española*. 2, pp. 133-153.
- Sebold, Russell P. (1985). «El Setecientos español: prejuicios y realidades», en *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, pp. 13-40.

- Sebold, Russell P. (2001). «“Mena y Garcilaso, nuestros amos”: Solís y Candamo, líricos neoclásicos», en *La perduración de la modalidad neoclásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII al XIX*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 39-55.
- Sebold, Russell P. (2003). *Lírica y poética en España (1536-1870)*. Madrid: Cátedra.
- Tortosa Linde, Dolores (1988). *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*. Granada: Departamento de Filología.
- Vallejo, Irene (1992). «Poesía de la primera mitad del siglo. Pervivencia barroca e incipientes manifestaciones reformistas e innovadoras», en José Checa, Juan Antonio Ríos e Irene Vallejo, *La poesía del siglo XVIII*, ed. Ricardo de la Fuente. Barcelona: Júcar, pp. 71-104.
- Vilanova, Antonio (1957). *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid: *Revista de Filología Española*, 2 vols.

Fecha de recepción: 27 de noviembre de 2009

Fecha de aceptación: 6 de julio de 2010

