



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 30 (2024)

VULCANO Y VENUS: DOS FÁBULAS BURLESCAS DE JUAN DE LA PEÑA CALDERÓN (1767) Y FRANCISCO NIETO DE MOLINA (1771). ESTUDIO Y EDICIÓN¹

Ángel Luis CASTELLANO QUESADA

(Universidad de Córdoba)

<https://orcid.org/0000-0001-5114-8177>

Recibido: 13-10-2023 / Revisado: 20-3-2024

Aceptado: 22-2-2024 / Publicado: 8-10-2024

RESUMEN: El presente artículo rescata dos epílios burlescos de la segunda mitad del siglo XVIII, recogidos en un impresio de Juan de la Peña Calderón (*Fábula burlesca de Vulcano y Venus*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle / Antonio del Castillo y José Matías Escrivano, 1767) y en un manuscrito que se ha atribuido al gaditano Francisco Nieto de Molina (*Fábula de Vulcano y Venus*, BNE, MSS/4046, ff. 80-89, 1771). En ellos se actualiza el mito del dios del fuego y la diosa de la hermosura como sátira contra los petimetros. El estudio preliminar comprende sendas noticias bio-bibliográficas acerca de dichos poetas y un rastreo de sus modelos que evidencia, a su vez, la filiación entre ambos testimonios.

PALABRAS CLAVE: Rococó, Neoclasicismo, Barroco, Vulcano y Venus, Fábula mitológica, Burlesco.

VULCAN AND VENUS: TWO BURLESQUE FABLES BY JUAN DE LA PEÑA CALDERÓN (1767) AND FRANCISCO NIETO DE MOLINA (1771). STUDY AND EDITION

ABSTRACT: The present article rescues two burlesque epilios of the second half of the 18th century, one of them being collected in a print by Juan de la Peña Calderón (*Fábula burlesca de Vulcano y Venus*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle / Antonio del Castillo y José Matías Escrivano, 1767) and the other one in a manuscript that has been attributed to the author from Cadiz Francisco Nieto de Molina (*Fábula de Vulcano y Venus*, BNE, MSS/4046, ff. 80-89, 1771). Within both of them, the myth of the god of fire and the

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a la concesión de un contrato para la Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades.

goddess of beauty is updated as a satire against the macaronis. The preliminary study includes bio-bibliographical information about these poets and a search of their models which, in turn, demonstrate the filiation between the two testimonies.

KEYWORDS: Rococo, Neoclassicism, Baroque, Vulcan and Venus, Mythological fable, Burlesque.

1. ÚLTIMOS RUEGOS A TALÍA: DOS TESTIMONIOS DE UN GÉNERO AGÓNICO

La emergente conciencia autorial de los poetas del Renacimiento y su fascinación por la mitología grecolatina,² despojada ya de todo valor cosmogónico y convertida en una inagotable fuente de alegorías e imágenes efectistas, alumbraron un nuevo género lírico-narrativo en el que los relatos arcaicos eran instrumentalizados como vehículos de la subjetividad y el virtuosismo. Cossío (1998: 1, 20) lo define como:

un [corpus] de poemas que, teniendo en el fondo un carácter narrativo, es en ellos lo menos importante la novedad e interés de lo narrado, y lo más los aderezos poéticos añadidos a la narración. La materia, el argumento, era conocido, y aun archiconocido, del lector u oyente a quien se dirigían, y se aceptaba por el poeta para, como cimiento en que asentar el edificio, o como cañamazo sobre el que se había de realzar el bordado, servir de sostén a la copia poética que ha de dar interés a la sabida fábula.³

El «epilio» o fábula mitológica no era, en puridad, una invención renacentista, sino más bien la revitalización de un género clásico del que conservaría sus atributos esenciales:

frente a la desmedida extensión de la epopeya, la fábula mitológica es de más cortas dimensiones; [...] saca sus temas del mito y la leyenda clásica, con especial incidencia no en las grandes empresas bélicas o viajeras, sino en episodios de amor y metamorfosis, con grandes dosis del ingrediente sentimental y presencia [...] de personajes femeninos. Podemos decir también que, mientras que a la epopeya la caracteriza, habitualmente, el compromiso nacionalista y comunitario, [...] la fábula mitológica, en cambio, se nos aparece como género notoriamente descomprometido, que busca y se afana por la expresión artística en sí misma o *ars gratia artis* (Cristóbal López, 2010: 10).

2 Beardsley (1970: 22-23) cuenta al menos diez traducciones castellanas de Ovidio entre 1520 y 1611, que alcanzaron unas treinta ediciones. En concreto, las *Metamorfosis* conocieron cuatro traducciones a lo largo del siglo xvi: a cargo de Jorge de Bustamante (c. 1542) —reeditada diecisiete veces hasta 1718 (Álvarez Morán e Iglesias Montiel, 2019: 97)—, Antonio Pérez Sigler (Salamanca, 1580), Felipe Mey (Tarragona, 1586) y Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589). A ellas se suman las ediciones latinas o traducciones a otras lenguas vernáculas, sobre todo en italiano —las más leídas fueron las de Ludovico Dolce (Venecia, 1553) y Giovanni Andrea dell'Anguillara (París, 1554; Venecia, 1561)—, así como los manuales mitográficos de Natale Conti (*Mythologiae*, Venecia, 1567), Juan Pérez de Moya (*Filosofía secreta*, Madrid, 1585) y, más tarde, de Baltasar de Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca, 1620-1623). Véanse Arcaz Pozo (2023) y los trabajos sobre *Las Metamorfosis de Ovidio* del grupo de investigación Nicolaus Heinsius (HUM-261) de la Universidad de Huelva, <<http://www.uhu.es/proyectoovidio/esp/index.html>>.

3 La monografía de Cossío contiene varios errores y presenta serias deficiencias metodológicas, tales como la falta de especificidad en la misma definición de «fábula» (Kluge, 2012: 160-161; 2014: 140-141), la superficialidad descriptiva e impresionista de sus comentarios (Blanco, 2010: 33-34; Torres, 2006: v-vi) e incluso la censura de «aquellos epilos que consideraba de una salacidad excesiva» (Ponce Cárdenas, 2010: 152). Para una caracterización más atinada del género, véanse Cristóbal López (2010: 10-15), Kluge (2012; 2014: 139-144) y Ponce Cárdenas en Góngora y Argote (2010: 22-27). Respecto a sus antecedentes clásicos, véanse Callejas (1991) y Perutelli (1979; 2000: 49-82).

En España, con precursores como Barahona de Soto,⁴ las fábulas gentílicas no alcanzaron su apogeo hasta el Barroco, al mismo tiempo que se disponían para su ocaso. Ambos procesos serían abanderados, además, por un mismo ingenio: Luis de Góngora, quien con la *Fábula de Polifemo y Galatea* («Estas que me dictó rimas sonoras», 1612) inauguró «toda una serie de fábulas mitológicas “serias”, de tono elevado, compuestas en octavas reales»⁵ (Alatorre, 1993: 407). Pero el racionero cordobés firmaría también un cuarteto de romances en los cuales subvertía jocosamente la solemnidad de los mitos:⁶ dos dedicados a Hero y Leandro («Arrojose el mancebito», 1589; «Aunque entiendo poco griego», 1610) y otro par acerca del idilio de Píramo y Tisbe («De Tisbe y Píramo quiero», 1604; «La ciudad de Babilonia», 1618), el segundo de los cuales pudo inaugurar el estilo «heroicómico» o «jocoserio».⁷ Su ejemplo no tardaría en cundir; de hecho, los dos cursos convergieron en no pocas ocasiones:

a raíz de la renovación del romancero, encabezada por Lope y el mismo Góngora, especialmente con sus parodias [...], comenzó también a proliferar una tendencia paródica del panteón «mítico» [...] que, echando mano del recurso de la meiosis, coqueteaba con la escatología y el *genus turpe*. El humor se desprendía del contraste entre los dioses olímpicos y el tratamiento realista de los personajes. [...] Lo cierto es que desde el último cuarto del siglo xvi menudearon los *contrafacta* que respetaban solo una pequeña parte de la urdimbre retórica, estilística y argumental de sus modelos, adaptándola a una lectura crítica del hipotexto por medio de la ridiculización. Y los tres poemas mayores de Góngora no escaparon a dicha moda. No en vano, surgirían parodias que se mofaban del *Polifemo*, pero reciclando técnicas espigadas de sus romances jocoserios, con acusada afición por la *Tisbe* (Ruiz Notario en Páramo y Pardo, 2023: 26-28).⁸

Sin embargo, el modelo directo para la mayor parte de sus epígonos burlescos no fue el propio Góngora, sino uno de sus alumnos más aventajados, el murciano Salvador Jacinto Polo de Medina:⁹

Si es Góngora quien inicia el tratamiento burlesco de los temas mitológicos, puede afirmarse que es Polo de Medina quien fija una fórmula original de elaboración

⁴ Sus fábulas de *Vertumno y Pomona* («La extraña fuerza de amor») y de *Acteón* («De un alma que fue vestida») ejercieron un influjo considerable en poetas más tardíos. El concierto equilibrado de diferentes tonos prefigura en ellas «la mezcla consciente de algún experimento gongorino» (Lara Garrido, 1994: 201).

⁵ A propósito de esta cuestión, véase Blanco (2010).

⁶ «En la adopción de esta particular mirada frente a los mitos no fue, sin embargo, Góngora el autor pionero de nuestras letras, aunque sí fue él el que escribió versiones paródico-burlescas de mitos completos; pues tal actitud y tono constaba ya salpicadamente en la obra de algunos poetas andaluces de la segunda mitad del xvi como Hurtado de Mendoza, Baltasar de Alcázar, Francisco de Pacheco, Barahona de Soto y Juan de la Cueva» (Cristóbal López, 2010: 17). Véase Keeble (1969).

⁷ Así lo defendía Salazar Mardones (1636: 64v): «salva estas puericias el haber sido don Luis el primer inventor de este linaje de poesía heroicómica, mixto de jocoso y serio. Cosa tan estimable en la esfera ingeniosa que, o por no haber visto este poema de don Luis, o porque la jactancia le entiende en su lengua propia, hallamos gloriándose al moderno poeta toscano que se intituló el Tasono en su prólogo de una obra de este género, que llamó *La secchia rapita* [París, Toussaint du Bray, 1622], que es lo mismo que “acetre robado”, sobre el cual fingió un libro entero, en octavas, de guerras entre bolofeses y modenenses». No obstante, la crítica moderna disiente en mayor o menor grado: véanse Ball (1976), Cacho Casal (2013), Garrison (1994), Pérez Lasheras (2011) y Terry (1956).

⁸ Sobre las refacciones burlescas del *Polifemo* gongorino, véanse Bonilla Cerezo (2006: 109-124) y Cruz Casado (1990).

⁹ Góngora ejerció una influencia notable en la poesía de Polo de Medina, pese a las críticas que este último dirigió a la estética cultista, véase Bontempelli (1976: 103-104).

de este género de poemas. Su *Fábula de Apolo y Dafne*, aparecida en 1634, ha de ser el modelo de estas fábulas,¹⁰ y si pueden variar el estilo, la ambición poética, el prurito meramente jocoso, el chiste superficial y palabroso, la intención que a veces ha de picar en moralizadora, el pujo crítico de maneras literarias o de costumbres, la arquitectura de la fábula, la clave del tratamiento de los temas, hasta el metro para las más ambiciosas, se dan por primera vez, al menos con resonancia eficaz, en la citada fábula del poeta murciano (Cossío, 1998: II, 253-254).

Nacía así un subgénero que desde el principio fue concebido como ejercicio de auto-crítica del culteranismo¹¹ y que habría de hacer fortuna mientras se mantuvieran vigentes sus presupuestos.¹² Alatorre (1993: 402-403) acotó este periodo entre la escritura del primer romance mitológico burlesco de Góngora en 1589 y la publicación de *El Fabulero* (Antonio Muñoz del Valle, Antonio del Castillo y Bartolomé López, 1764) del gaditano Francisco Nieto de Molina,¹³ una colección de nueve epilios que vieron la luz «cuando el gusto por este tipo de fábulas estaba a punto de extinguirse [...]», casi puede decirse que aborda un género arcaico» (Cossío, 1998: II, 393).

En efecto, parece que *El Fabulero* no disfrutó de éxito comercial ni crítico. El 22 de septiembre de 1767 se anuncia en la *Gaceta de Madrid* (nº 38, p. 306) como «*El Fabulador en diferentes metros*, por D. Francisco Nieto de Molina, [...] en la librería de José Matías Escribano». El aviso, tres años posterior a su estampa por Castillo y ahora por un librero diferente, indica las dificultades que afrontaba su venta. Desde luego, no sería reeditado, ni siquiera parcialmente, hasta que Pérez de Guzmán y Gallo (1891: 445-447) rescatara para su antología floral el romance *La rosa* («La rosa, pompa del prado»), precisamente el único poema de todo el volumen del gaditano que no es una fábula. Me parece significativo, asimismo, que a partir de la siguiente obra de Nieto, *La Perromachia* (Madrid, Pantaleón Aznar / Pedro José Alonso y Padilla, 1765), el ataque contra los críticos se convirtiera en una constante de su producción, según desarrollaré más tarde.

El volumen de Nieto constituyó el último hito editorial del epilio burlesco, pero su cultivo no desaparecería en la práctica. Atestiguan su vitalidad los dos textos objeto de estas ediciones: 1) la *Fábula burlesca de Vulcano y Venus* («Tocaba el sol de Ariete el domicilio», 1767) de Juan de la Peña Calderón, vendida —como la mayoría de sus opúsculos— por el mismo librero que costeó la impresión de *El Fabulero*; 2) la *Fábula de Vulcano y Venus*

¹⁰ Sus fábulas de *Apolo y Dafne* («Cantar de Apolo y Dafne los amores», 1634) y de *Pan y Siringa* («Dice Ovidio en sus consejas», 1664) conocieron numerosas reediciones hasta finales del siglo XIX (Díez de Revenga, 2000: 183-184). Sobre la difusión manuscrita de la *Fábula de Apolo y Dafne*, véase Lara Garrido (1983: 27).

¹¹ «El auge del género traerá sus consecuencias y semejante condensación de fábulas mitológicas acabará por convertir a los mitos clásicos en carcasas carentes de valor. [...] Por otra parte, la misma tradición cultista presenta en su acusada estilización un fuerte potencial de parodia y ridiculización, a veces desarrollado inconscientemente, a veces explotado por sus detractores. [...] Así, ya en los últimos años del siglo XVI empezamos a vislumbrar una nueva actitud respecto a los mitos y una nueva manera de ser narrados poéticamente. De un lado, la mitología clásica no se encuentra ya a salvo de una incipiente actitud barroca desacralizadora e irreverente; y, de otro, el lenguaje culto será utilizado para combatirse a sí mismo en un ejercicio de autocritica por parte de los poetas» (Cano Turrión, 2007: 17). Kluge (2014: 144) matiza: «as an alternative to an epic in crisis, the epyllion resembles the burlesque mythological epic, a genre which Cano Turrión's study questionably presents in an evolutionist light as a ramification of the high style mythological fable which had allegedly exhausted its potential at this point. Although Cano Turrión's emphasis on the relation between the different epic subgenres to the mother genre is sound, the two variations of the mythological epic should be seen as parallel phenomena. The chronological coincidence of many of the works in question basically sustains this».

¹² Los dos primeros tercios del siglo XVIII fueron eminentemente barrocos y en ellos aún predominaba la escuela culterana. Véanse las propuestas de periodización de Arce (2016: 31-37), Cañas Murillo (1996), Carnero (1983: 67-70), Caso González (1970), Checa Beltrán (1992: 51-63), Sebold (2003: 101-121) y Ruiz Pérez (2019: 31-43). Sobre la recepción de Góngora a lo largo de la centuria, véase Glendinning (1961).

¹³ Coincide Cristóbal López (2000: 39-41).

(«Qué sé yo si cantara de Vulcano», 1771), manuscrito atribuido por Cossío (1998: II, 397-398) a Francisco Nieto de Molina. Su elección obedece a una serie de acusados paralelismos: narran un mismo mito con idéntico propósito, utilizan un léxico muy semejante y comparten sus modelos —principalmente, Polo de Medina y Miguel de Barrios—.¹⁴

Además, las menciones de ambos autores a las «academias» y «tertulias» y las comunes reivindicaciones poéticas invitan a pensar en una génesis cercana, al abrigo de las formas de sociabilidad literaria de su tiempo. La falta de noticias precisas nos impide acotar los cenáculos madrileños que frecuentaron Nieto de Molina y Peña Calderón. Desde luego, no constan entre los asistentes a la Academia del Buen Gusto (1749-1751) (Caso González, 1981; Tortosa Linde, 1988), la Academia Poética Matritense (c. 1740 - c. 1750) (Ferreira Prado y Servera Baño, 2018) ni a la tertulia de la Fonda de San Sebastián (1771-1773) (Cotarelo y Mori, 1897: III-119; Cueto, 1869: cv). Es probable que alternasen en espacios más humildes y menos documentados.¹⁵ Quizá en ello se basara Leandro Fernández de Moratín (1821: x-xi) al censurar «las musas tabernarias» de Nieto «y otros mil, en cuyas manos perecía la poesía castellana, sin doctrina, sin decoro, sin arte».

Tampoco se pierda de vista que la librería de Antonio del Castillo devino uno de los centros neurálgicos de la incipiente República de las Letras.¹⁶ Se ubicaba frente a las gradas de San Felipe, donde el bibliópolo regentaba un puesto desde 1750, y compartía con aquel espacio la predilección por obras de formato reducido: «las zarzuelas y comedias recientemente representadas en los coliseos madrileños, los calendarios y pronósticos, los almanaques y pescadores, barajados con toda la enorme variedad de los libritos de devoción y las ocasionales exequias en verso a la muerte de un miembro de la familia real» (Sánchez Espinosa, 2011: 150). En muchos de estos «papeles» menudeaban las referencias a temas de actualidad y, por supuesto, a polémicas literarias candentes.¹⁷

El negocio también sirvió de sede a varias publicaciones periódicas, como el *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid* (1784). En la «Advertencia» al frente de cada ejemplar se solía indicar que en ella —así como en la de su colaborador Bartolomé López— los lectores no solo podían suscribirse, sino también enviar noticias literarias o científicas y libros para reseña. Por ejemplo, en el nº 2 (febrero de 1784, p. 4) se declara: «por si acaso algunas personas tuviesen reparo en comunicarnos sus papeles, discursos, dissertaciones, avisos, etc., advertimos que en la librería del citado Castillo hay una arquita cerrada, cuya llave solo tendremos nosotros, donde podrán echarlos por sí mismos o remitirlos con cualquier criado; y pueden quedar asegurados de que llegarán a nuestras manos en derechura, sin que otro alguno los vea».

¹⁴ A propósito de las reescrituras mitológicas burlescas en el Barroco, en particular para el mito de Adonis (Castillo Solórzano, 1624; Frías, 1654; Barrios, 1665, 1672), véase Jódar Jurado (2017).

¹⁵ Véanse Álvarez Barrientos (2002), Flores Ruiz (2017) y Gelz (1999; 2006; 2009).

¹⁶ Álvarez Barrientos (2006: 373-374) ha propuesto el estudio de la vida literaria desde las librerías y las imprentas, «entendidos como centros de reunión, encuentro y sociabilidad», asumiendo que «al igual que los gabinetes y demás lugares de escritura, fueron los espacios más específicos de los escritores, o, al menos, lo fueron tanto como pudieron serlo (o así parece hoy) los salones cortesanos en los que fue posible a algunos encontrar ocupaciones y soluciones a los aspectos materiales de su vida». De esta manera, «se verían la clase de relaciones que se establecen [...], qué personajes y actores (tipos de escritores, a menudo llamados centonistas, satíricos, compendiadores, compiladores, zurcidores) se dan en ese medio de la “baja literatura”, que muchas veces linda con la clandestinidad, o la traspasa [...]; cómo eran las maneras, cuáles sus hábitos y pautas [...]; cómo se construyó su imaginario referencial y las diferencias que existían entre el de estos escritores y el de aquellos que se desenvolvían principalmente en los ambientes de la llamada “alta literatura”».

¹⁷ El *Diccionario de Autoridades* define *papel* como «el discurso o tratado que está escrito a cualquier asunto, aunque sea impreso, como no llegue a ser libro» (Real Academia Española, 1726-1739). Sobre el origen y las características de este «género editorial» (Infantes, 1992), véanse Bonilla Cerezo en Huarte Ruiz de Briviesca (2022: 84-86), Castellano Quesada (2022: 573-574) y Padilla Aguilera en Benegasi y Luján (2023: xi-xii).

2. UN OFICIAL SIN PARNASO: JUAN DE LA PEÑA CALDERÓN (O JUAN DE ALCEDRÓN)

Juan de la Peña Calderón de la Barca (fl. 1752-1774) es el nombre completo de uno de tantos poetas menores que trataron de hacerse un hueco en la escena lírica y teatral madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII. Miembro fundador de la Congregación de Nacionales de las Montañas de Burgos (1752: 36), debía de ser oriundo de Cantabria,¹⁸ aunque ya para entonces residía en la corte. El Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (Legajo 1.072. Número 25. Expediente 14.869) conserva el pleito de hidalgüía de un tal Manuel de la Peña Calderón (n. 1681), donde se consignan varios parientes de municipios montañosos, como Fresno, Reinosa u Orzales (Cadenas y Vicent, 1997: 73). Poco más se sabe acerca de su vida, salvo el honor —largamente rentabilizado como reclamo publicitario— de haber ejercido como oficial segundo en la secretaría de cámara del Arzobispado de Toledo durante la administración de Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio (1727-1785);¹⁹ es decir, en algún periodo entre el 10 de noviembre de 1735 y el 18 de diciembre de 1754 (Fernández Sánchez, 2011: 142-143).

Por estos años comenzaría a desempeñarse como dramaturgo: parece que escribió —o coescribió— la *Comedia famosa. Los celos contra los celos*,²⁰ de la que nos han llegado hasta cinco copias en unos apuntes manuscritos custodiados por la Biblioteca Municipal de Madrid (Tea 1-101-14). En la A no se indica el nombre del autor, ni siquiera en la censura de Bernardo José Reinoso, fechada a 20 de abril de 1750. D la atribuye a Peña Calderón en exclusiva, mientras que en B, C y E figura como «de dos ingenios» innominados; si bien B y E añaden una quintilla final que advierte: «Ya de cuatro ingenios es / esta pieza, pues primero / la escribieron dos, después / la enmendó mucho Guerrero / y ahora la exornó Vallés». Contaba con una partitura compuesta por Pablo Esteve (c. 1730-1794), de la cual también existe un testimonio de 1778 (Mus 17-10).

Entre 1760 y 1767 daría a las prensas varios opúsculos destinados a los puestos de las gradas de San Felipe: casi todos son circunstanciales, salvo los tres últimos. En algunos utiliza su nombre real, mientras que en otros trueca sus apellidos por el anagrama «Alcedrón».²¹ Aunque no tenía motivos aparentes para ocultarse detrás de un seudónimo, quizás por cuestión de decoro, solo alude a su cargo o incluye dedicatorias en los que firma como Peña Calderón. En cualquier caso, a partir de la *Fábula burlesca de Vulcano y Venus* (1767), los colofones anunciarán la venta de sus papeles previos sin distinción.

Los ocho impresos supérstites son:

1. *Tiempo pasado. Descripción de las magníficas fiestas que dispuso la muy noble, leal y coronada villa de Madrid a la entrada que hicieron en esta corte el día 13 de julio de este presente año de 1760 nuestros católicos augustos monarcas y señores don Carlos III y*

¹⁸ El agustino Felipe de la Gándara (1661) rastreó los orígenes de la familia Calderón de la Barca, radicada en Viveda (Santillana del Mar, Cantabria); su investigación sería enmendada y continuada por el benedictino José Río (Gándara, 1753).

¹⁹ El infante descolló como mecenas ilustrado y mereció por ello versos encomiásticos, entre otros, de Nicolás Fernández de Moratán (1737-1780), criado de su madre, Isabel de Farnesio (1692-1766), desde 1746; y José Joaquín de Benegasi y Luján (1707-1770), que coincidió con Peña Calderón en la composición de poemas con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III y María Amalia de Sajonia (13 de julio de 1760), el posterior fallecimiento de la reina consorte (27 de septiembre de 1760) y el deceso de Isabel de Farnesio (11 de julio de 1760) (Tejero Robledo, 1991).

²⁰ No hay que confundirla con *Los celos contra los celos*, atribuida a Antonio Martínez de Meneses (1608-1661) y conservada en la Biblioteca Nacional de España (MSS/16706). Su título suele recogerse con variantes (Martínez Carro, 2014: 310).

²¹ Aguilar Piñal (1981-2001: 1, 120; vi, 316) no reparó en esta polionomasia y en su catálogo registró a Juan de la Peña Calderón y Juan de Alcedrón como dos autores distintos.

- doña María Amalia de Sajonia, etc.*²² (Miguel Escribano, 1760): incluye una octava dedicada *Al serenísimo señor real infante don Luis, etc.* («Si cuanto rinde el campo en débil grano») y un «Prólogo» al lector justificando la elección del estilo.
2. *Expresión fúnebre a la tan sentida como llorada muerte de la reina nuestra señora doña María Amalia de Sajonia, que falleció el día 27 de septiembre de este presente año de 1760* (Antonio Muñoz del Valle / José Matías Escribano y Juan de Esparza, 1760): romance heroico en endecasílabos, firmado como Juan de Alcedrón.
 3. *Soñados regocijos. Octavas jocoserias que el más pobrecillo alumno de Apolo cantó al son de su adufe en el menguado Manzanares a las fiestas que está disponiendo la Imperial Villa de Madrid con el motivo de las felices bodas de los serenísimos príncipes de Asturias don Carlos y doña Luisa de Borbón, nuestros señores, refiriendo mucho menos de lo que habrá y algunas cosas más* (Antonio Muñoz del Valle / Antonio del Castillo y Andrés de Sotos, 1765): como Juan de Alcedrón.
 4. *Papel al fresco. El aparato mayor que se ha visto ni verá, en que se describe en octavas jocoserias la carrera, arcos triunfales y demás adornos que la Imperial Villa de Madrid ha dispuesto a los felices desposorios de los serenísimos señores don Carlos Antonio y doña Luisa, príncipes de Asturias. Segunda parte de los Soñados Regocijos* ([Antonio Muñoz del Valle] / Antonio del Castillo y Andrés de Sotos, [1765]): rubricado como Juan de Alcedrón.
 5. *Romance fúnebre a la generalmente llorada muerte de la reina madre nuestra señora doña Isabel Farnesio, que falleció en el Real Palacio de Aranjuez el 11 de julio de este año de 1766* (Antonio Muñoz del Valle / Antonio del Castillo y Andrés de Sotos, [1766]): romance endecasílabo, incluye un soneto dedicatoria al rey, *Señor* («Este papel, de lágrimas formado»).
 6. *El poder de un amor sencillo. Égloga amorosa* (Antonio Muñoz del Valle / Antonio del Castillo y José Matías Escribano, 1767): en octavas y dividida en dos partes.
 7. *Fábula burlesca de Vulcano y Venus. Dedicada, en abreviatura, a las tertulias* (Antonio Muñoz del Valle / Antonio del Castillo y José Matías Escribano, 1767): silva de pareados.
 8. *Descripción métrica del estado floreciente de la corte de España y perfección de sus teatros en octavas jocoserias* (Antonio Muñoz del Valle / Antonio del Castillo, 1768): como Juan de Alcedrón. Existe una edición facsímil en la antología *El Madrid de Carlos III*, al cuidado de Infantes y Colomer (1988).

Por último, escribió la *Zarzuela nueva. Iras de amor y de celos*, conservada en dos testimonios manuscritos de la Biblioteca Municipal de Madrid (Tea 1-188-II), la primera (A) con censura para su representación de Fermín Ignacio García Almanza, datada el 20 de noviembre de 1772. Fue puesta en escena por la compañía de Manuel Martínez (1724-1795) en el Teatro del Príncipe durante las navidades y logró la mayor recaudación de

²² El título presenta el poema como secuela de *Tiempo presente indicativo de las ansias de la corte por el deseado arribo de su católico monarca don Carlos III, que dios guarde, cuyo futuro imperfecto conjuga como por sueño don Diego Marcos Abreu Veleneira en las siguientes seri-joco-rítmicas octavas* (Madrid, Gabriel Ramírez / Gabriel Ramírez y José Matías Escribano, [1759]). Este papel apócrifo, obra de Eusebio Marcelino de Vergara (1722-1771), secretario segundo de órdenes del nuevo arzobispo de Toledo, Luis Fernández de Córdoba (1696-1771), fue prohijado a José Francisco de Isla (1703-1781) en una reedición de Pantaleón Aznar en 1785. Tal debió de ser su popularidad que Francisco Javier Cavazza, «primo materno del autor», dedicó hasta cinco papeles aclarar la autoría, bajo el título de *El verdadero poeta soñador don Eusebio Marcelino de Vergara, contra el supuesto sueño atribuido incautamente al celebrado padre Isla* (Madrid, Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1786-1787). Como anotaré en la edición de su *Fábula*, Peña Calderón se inspiró en el opúsculo de Vergara para algunos pasajes.

toda la producción original estrenada en Madrid entre 1770 y 1800: 6768 reales (Budyka Jitkova, 2021: 149, 158).

3. LA FÁBULA BURLESCA DE *VULCANO Y VENUS* (1767) DE PEÑA CALDERÓN

El 17 de noviembre de 1767 se anunció en la *Gaceta de Madrid* (nº 46, p. 370) la venta de la *Fábula burlesca de Vulcano y Venus*. En la portada, el subtítulo («dedicada, en abreviatura, a las tertulias») adelanta la dimensión social y metaliteraria del escrito. El autor se apropió del adulterio más conocido de toda la tradición clásica para componer una sátira contra los afrancesados, ironizando con frecuencia a propósito de la empresa creativa.²³

Los dos romances *A la fábula de Vulcano y Venus* («El diablo del dios Vulcano») de Miguel de Barrios, contenidos en la *Flor de Apolo* (Bruselas, Baltasar Vivien, 1665) y el *Coro de las musas* (Bruselas, Baltasar Vivien, 1672), se perfilan como los modelos más directos del cántabro, en virtud de la selección del material diegético, la vertebración del relato y la elección del léxico. Así, durante el cortejo de Venus por parte de Vulcano, el dios herrero recurre al tópico de la cárcel de amor, empleando términos penitenciarios, convenientemente resaltados en la *princeps* con cursivas: «Y así esclava te quiere el alma ansiosa, / para más prisión, mía por esposa» (vv. 309-310). He aquí un eco más que probable de las coplas con que Barrios (*Flor*, vv. 45-48; *Coro*, vv. 77-80) daba comienzo a la presentación de Venus:

De más de esto enamorado
en la cárcel de Himeneo
se dejó echar una esposa
estando de su amor preso
(Barrios, 1996: 111).

Además de esto enamorado
en la cárcel de Himeneo
se dejó echar una esposa,
estando de su amor preso
(Barrios, 1996: 121).

De igual forma, en los vv. 157-158 se menciona que Venus «saltó en tierra y su pie floreció el suelo, / ¡mas no, que cuanto pisa todo es cielo!»; un guiño al nacimiento de Venus²⁴ que halla su correlato claro en el romance del *Coro de las musas* (vv. 145-148), y no tanto en el de la *Flor de Apolo* (vv. 113-116):

Breve extremo de cristal,
con hermosura moviendo
el pie mandaba con aire,
y el aire con el pie mismo
(Barrios, 1996: 113).

Blanca envidia del Favonio,
el pie que anima pequeño
deja flores con su estampa,
moviéndolas con su aliento
(Barrios, 1996: 122).

²³ Peña Calderón incide en los rasgos que Ponce Cárdenas (2001: 35) considera característicos de lo «jocoserio»: 1) un lenguaje abigarrado, que parodia el estilo sublime a través de la mezcla de registros: «soy en estilo altisonante fiero / pues llevo a todo trapo, a todo jopo, / el cálculo, el coluro y el piropo» (vv. 29-31); 2) la sistematización del anacronismo mediante la «cotidianización» del relato antiguo: «¿si en otro anacronismo habré incurrido?» (v. 109); 3) la recurrencia de lugares comunes burlescos, como la «auctoritas desautorizada»: «porque tengo los sesos de chorlito» (v. 21), «culpen al que primero inventó el cuento» (v. 72).

²⁴ «La opinión más extendida fue la de que nació del mar y de la espuma, y que en primer lugar llegó al monte Citero y de allí a Chipre, y que bajo sus pies nacían flores, por lo que fue llamada Citerea, según dice Hesíodo con muchas palabras en la *Teogonía* [192-200]» (Conti, 1988: 287).

Con mayor literalidad recicgó un manido equívoco: «puso una red de fierro / y vivos a los dos cogió en el yerro» (vv. 535-536), que se registraba inalterado en ambas versiones del romance barroco (*Flor*, vv. 271-272; *Coro*, vv. 303-304): «tendió de hierro una red / y cogiólos en el yerro» (Barrios, 1996: 117, 126).

En ocasiones, la fuente del sefardita ayuda a esclarecer el sentido de sintagmas oscuros de la fábula que nos ocupa; verbigracia, «aquel edificio» (v. 100), que ahora se explica gracias a una copla del *Coro de las musas* (vv. 17-20):

Sobre el arco de sus piernas
se fundaba aquel mal hecho
edificio, que hacia un lado
se echaba siempre cayendo
(Barrios, 1996: 119);

o la alusión a Vulcano como «el hijo del cornudo» (v. 256), muy posiblemente derivada de «el hijo de Cabra» (*Flor*, v. 181; *Coro*, v. 213) (Barrios, 1996: 114, 124).

Sin embargo, Peña Calderón no se limitaría a reescribir en pareados los poemas de Barrios, sino que aprovechó su argumento para construir una fábula contemporánea henchida con numerosas y prolijas amplificaciones que la adecúan a su propósito y contexto. La primera de ellas es un introito paródico (vv. 1-54), a imitación de Polo de Medina,²⁵ en la que el sujeto lírico invoca a las deidades —la musa Talía, aunque el cántabro añadiera a Aganipe— para que lo inspiren:

pues a fe que si invoco mi Talía
que no le dé ventaja al más pintado
(Polo de Medina, vv. 8-9);

¡y a fe que está el pandero en buena mano
y sabrá repicarlo mi Talía!
(Peña Calderón, vv. 9-10);

anticipa las críticas del lector:

y aunque diga el lector de mi pintura
que por el tronco sube hasta el altura;
que a nadie dé congojas
que yo empiece la ninfa por las hojas,
supuesto que son míos
estos calientes versos o estos fríos;
y el poeta más payo
de sus versos bien puede hacer un sayo

(Polo de Medina, vv. 30-37);

y pues ya presenté mi ejecutoria,
adelante, y volvamos a la historia,
que el lector entre sí estará diciendo
—parece el corazón le estoy leyendo—:
«Larga es la introducción, y hecha sin tino,
que alabarse a sí propio es desatino»
Tiene en todo razón: si no le agrada,
hay más que de lo dicho no haya nada.
Para satisfacción sobra y resobra,
y así voy prosiguiendo con la obra,
y más que el lector diga lo que quiera.
(Peña Calderón, 44-54);

²⁵ La *Fábula de Apolo y Dafne* (1634) de Polo de Medina alcanzó una rápida y duradera popularidad y serviría de modelo a muchos poetas que, como los que nos conciernen, remedaron su introducción e incluso adoptaron su esquema métrico: entre otros, Juana Inés de la Cruz, en el *Retrato de Lisarda* («El pintar de Lisarda la belleza»); Miguel de Barrios, en la *Fábula de Cristo y la Magdalena* («Cantar de Cristo la funesta historia»); o Antonio de Solís, en el *Hermafrodito y Salmacis* («Hablando con perdón, yo tengo gana»). Véanse Alatorre (1993: 409-412, 428) y Cossío (1998: 11, 252-267).

y se presenta a sí mismo como un culto y renombrado poeta:

Cantar de Apolo y Dafne los amores,
sin más ni más, me vino al pensamiento.
Con licencia de ustedes, va de cuento.
¡Vaya de historia, pues, y hablemos culto!;
pero ¿cómo los versos dificulto?,
¿cómo la vena mía se resiste?

(Polo de Medina, vv. 1-6).

Tocabo el sol de Ariete el domicilio,
la casa, sala, alcoba o aposento.
¡Bravo principio! ¡Agudo pensamiento!
[...]
en el Parnaso tengo silla y solio,
su cátedra presido cuando quiero,
soy en estilo altisonante fiero,
pues llevo a todo trapo, a todo jopo,
el cálculo, el coluro y el piropo.
El prurito es atroz, raro el acumen,
simbólico el pensar, fogoso el numen.
En los versos, ya serios, ya jocosos,
compito a los poetas más famosos;
en el macarronismo estrafalario
no me llega latín de boticario;
en lo obscuro soy caos, soy abismo—
—a veces no me entiendo yo a mí mismo—
(Peña Calderón, vv. 1-3, 27-39).

Además de retomar la parodia del culteranismo, aún del todo vigente, esta identidad lo faculta para arremeter contra el verdadero blanco de su sátira: el petimetre.²⁶ Dicho arquetipo es encarnado por Vulcano, dechado de infortunios en el que confluye la caracterización tradicional del personaje en lo relativo a su ocupación vil y a sus defectos físicos: «era de estos que llaman chapuceros, / y el vulgo, por apodo, los chisperos / [...] / era cojo el tal dios» (vv. 67-68, 71), con el amaneramiento de los galanes currutacos: «parecía Vulcano una marica» (v. 108), agravado con ciertas veleidades líricas: «porque sabía cuatro cuchifletas, / que tal vez aprendió de los poetas» (vv. 279-280). La inconsistencia entre su posición económica y su conducta denota la hipocresía y falta de decoro que se afeaba a los integrantes del nuevo tipo social: «porque a mí no me gusta que un herrero / se vista ya mejor que un caballero» (vv. 119-120).

Acorde a la estética rococó, Peña Calderón soslaya las prosopografías de Barrios (*Flor de Apolo*, vv. 1-44, 53-124; *Coro de las musas*, vv. 1-76, 85-156) y, en su lugar, interpola extensos y detallados inventarios de vestimenta, adornos y modales, trufados de galicismos y neologismos, para retratar a Vulcano (vv. 75-100) y Venus (vv. 159-242), paradigmas de la «petimetrería» (v. 450) masculina y femenina.²⁷ La pintura del amante no es tan minuciosa como la de los cónyuges y se funda sobre la antítesis con la del marido: de este modo, «el andar con estudio afeminado» (v. 84) del herrero contrasta con la virilidad castrense de Marte, «que en las guerras de amor, disciplinado, / para el ataque estaba siempre armado,

²⁶ Véase Giorgi (2019; 2020).

²⁷ En *La Dulciana* (1807) de Cayetano Huarte y Ruiz de Briviescas (2022: 229-230) se caracteriza a la personificación del Buen Gusto, principio rector de los jóvenes poetas, como el perfecto petimetre. Su retrato coincide con estos de Peña Calderón en el vestuario y el abuso de galicismos: «No vio Versalles joven más pulido, / no vio Fontainebleau mejor peinado; / ¡qué crepé, y a la greca, tan batido! / ¡Y qué vestido a la *dernière* cortado! / ¡Qué sombrero tan chico y reducido! / ¡Qué chupa corta y puntas de arqueado! / No he visto, ni ver pienso en adelante, / figura *comme il faut* más elegante / [...] / “Quiénes sois? —al fin le dije con gran susto—.” / “Yo soy —me dijo el joven— el Buen Gusto”. / Yo presido a los jóvenes del día / cual numen que dirijo sus acciones, / y vengo aquí a premiar tu poesía» (canto v, vv. 25-43). Sobre la difusión de la moda francesa en España, véase Giorgi (2013; 2016).

/ tirando líneas y apuntando piezas» (vv. 489-491); aunque ambos coinciden en su ridícula afectación: «Y así llegó: cortés, afable, urbano, / con el sombrero en la siniestra mano / [...] / y en mal traída, sentenciosa frase / prorrumpió» (vv. 495-499). Con todo, ni la hombría ni la circunspección del dios de la guerra someterán la castidad de Venus, sino su peculio:

pues, según del bolsón fuere el estado,
usted irá subiendo por su grado,
que en arbitrios fundé mis vanidades,
estos mis propios son y propiedades
(vv. 529-532).

El cuadro satírico se ve enriquecido con notas de costumbrismo procedentes del bagaje como sainetista de Peña Calderón, haciendo diana de sus chanzas a varios grupos sociales, como los hidalgos (vv. 55-62), los cocheros (vv. 144-156) y los escritores (vv. 505-508).²⁸ Y al final de la fábula explicita la moraleja, insistiendo en la vigencia del ejemplo:

Si los maridos hoy redes pusieran,
¡oh, cuántos, cuántos en la red cayeran!
[...]
Estas las bodas fueron y las fiestas,
ya habrá visto el lector cuántas hay de estas.
Y, así, el que no quisiere ser silbado
vista y gaste según fuere su estado,
que la vida se acaba a cortos trechos,
pero no la memoria de los hechos
(vv. 537-546).

4. LA FÁBULA DE VULCANO Y VENUS (1771) ATRIBUIDA A FRANCISCO NIETO DE MOLINA

Tres años más tarde, en la misma ciudad en que Peña Calderón dio a la estampa su *Fábula burlesca de Vulcano y Venus*, se fecha la única copia supérstite de otra paráfrasis de este episodio (Biblioteca Nacional de España, MSS/4046, ff. 80-88). Por la pulcritud del ductus —muy semejante al de *El Fabulero* (MSS/4145)—, la disposición regular del texto y el subrayado de ciertas palabras y expresiones, imitando el empleo de la cursiva en los impresos, parece que se trata de un manuscrito de taller.

En el testimonio solo se reproducen las iniciales del autor: «D. F. N. de M.», que Cossío (1998: II, 397-398) identificó con Francisco Nieto de Molina (fl. 1764-1771). Poco se sabe a ciencia cierta sobre la vida de este «neoclásico disidente» (Bonilla Cerezo, 2012); apenas su nacimiento en la Tacita de Plata,²⁹ referido en la portada de todos y cada uno

²⁸ Estos tres tipos, entre otros, desfilaron por el *Sueño del Infierno* (1608/1627) de Quevedo, ordenados según la gravedad de su culpa: los cocheros, por favorecer y encubrir pecados ajenos; los hidalgos, por presuntuosos e indignos; y los poetas, por falsarios, maledicentes, desvergonzados y faltos de originalidad. Véanse Cacho Casal (2000) y Phillips (1936). Sobre la integración de los mitos clásicos y el costumbrismo, véase Montero Reguera (1998).

²⁹ En el Archivo General de Indias se conservan los expedientes de información y licencia de pasajero a Indias de un tal Manuel Nieto de Molina —tal vez su padre—, mercader y factor, vecino de Cádiz: a Nueva España el 14 de julio de 1732 (Contratacion, 5480, N.2, R.56), a Buenos Aires el 12 de diciembre de 1733 (Contratacion, 5481, N.1, R.35) y a Nueva España el 11 de noviembre de 1741 (Contratacion, 5484, N.2, R.13). En el *Mercurio de México* (nº 147, p. 1168) se informa de que «el 17 [de febrero de 1742] entró en este puerto [de Veracruz] una fragata francesa, nombrada Nuestra Señora del Rosario, que salió de Cádiz con permiso de ropa y frutos el día 22 de noviembre de [1]741, a cargo

de sus libros, y el lustro (1764-1768) en que salieron a la luz.³⁰ Aguilar Piñal (1981-2001: vi, 65-66) consignó seis impresos:

- a) *El Fabulero* (Antonio Muñoz del Valle / Antonio del Castillo y Bartolomé López, 1764): colección de nueve fábulas mitológicas, siete de ellas en romance —*Polifemo* («No anuncios de Jano»), *Alfeo y Aretusa* («De Aretusa canto»), *Apolo y Dafne* («Escúcheme quien quiera»), *Pan y Siringa* («Érase Siringa»...), *Hipómenes y Atalanta* («La celebrada Atalanta»), *Hero y Leandro* («Atiéndame, si quisiere») y *El Narciso* («Narciso, joven gallardo»)—, una en seguidillas —*Las tres diosas* («Por escribir de fiesta»)— y la última en quintillas —*Júpiter y Europa* («Préstame, Apolo, por favor»)—, además del soneto *Exclamación de Alfeo* («Ninfa gallarda que en la selva umbrosa») y el «juguete poético» en romance *La Rosa* («La rosa, pompa del prado»). Se conserva un manuscrito de imprenta, con expurgos (BNE, MSS/4145), editado por Bonilla Cerezo (2013).
- b) *La Perromachia. Fantasía poética en redondillas, con sus argumentos en octavas* (Pantaleón Aznar / Pedro José Alonso y Padilla, 1765): parodia de la *Ilíada* y deudora de *La gatomaquia* (1634) de Lope de Vega, que se reeditó gracias a las bibliotecas antológicas de Rivadeneira y sus sucesores. De nuevo cuenta con edición de Bonilla Cerezo (2014b).
- c) *Inventiva rara. Difinición de la poesía contra los poetas equivoquistas* (Pantaleón Aznar / Miguel de la Torre, 1767): breve pieza teatral que pasa revista a las autoridades del Humanismo, el Siglo de Oro y el «tiempo de los novatores» (Pérez Magallón, 2002): Juan de Mena, Garcilaso, Lope, Quevedo, Góngora, Cáncer y Velasco, Pérez de Montoro y León Marchante (Bonilla Cerezo, 2014a).
- d) *Juguetes del ingenio y rasgos de la poesía* (Pantaleón Aznar / Miguel de la Torre, 1768): opúsculo compuesto por seis sonetos, dos octavas, seis romances y cuatro pequeños poemas en cuartetas de romance. Ha sido editado recientemente por Castellano Quesada (2022).
- e) *Obras en prosa, escritas a varios asuntos y divididas en cinco discursos* (Pantaleón Aznar / Miguel de la Torre y José Batanero, 1768): cinco ensayos en los que Nieto se hizo eco de diversas polémicas. Se alista aquí del lado del tradicionalismo frente a los críticos de su tiempo; el más relevante es el «Discurso en defensa de las comedias de frey Lope Félix de Vega Carpio y en contra del prólogo crítico que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra», editado por Bonilla Cerezo (2010).
- f) *Los críticos de Madrid, en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas* (Pantaleón Aznar / Miguel de la Torre, 1768): papel cómico en el que defiende las comedias de Lope y Calderón (Bonilla Cerezo, 2010).

de su capitán don Tomás Navarro, que murió en la navegación, habiendo quedado de su apoderado don Manuel Nieto de Molina». Además, aparece entre los firmantes de una representación dirigida al rey por la Universidad de Cargadores a Indias, contra la admisión de embarcaciones extranjeras en el puerto de Veracruz, con fecha de 11 de abril de 1742 (British Library, 8179.i.24.(1.)). También ejerció como prestamista (Jumar y Sandrín, 2015: 229, 263, 265).

³⁰ El periodo coincide con el de Peña Calderón, que publicó dos papeles de circunstancias en 1760 y el resto entre 1765 y 1768. Este arco temporal vino determinado por decisiones políticas. La supresión de la tasa de libros y la simplificación de los trámites de impresión a partir de 1762 produjeron un rápido crecimiento del mercado editorial (Enciso Recio, 2002: 345; García Pérez, 1998: 200; Reyes Gómez, 2010: 15-16), que facilitó el acceso a las prensas de escritores advenedizos con aspiraciones comerciales. La interrupción abrupta de este proceso estuvo relacionada, muy probablemente, con las medidas represivas adoptadas tras el motín de Esquilache, como la expulsión de los jesuitas en abril de 1767 y la prohibición en julio de imprimir pronósticos, pescadores, romances de ciegos y coplas de ajusticiados (Durán López, 2022).

A estos hay que sumar al menos tres obras inéditas: 1) *La zampoña de las musas*, que se anuncia al final de sus *Obras en prosa*, probablemente perdida; 2) la *Fábula de Vulcano y Venus* (1771), objeto de este artículo; y 3) la *Colección de títulos de comedias, autos sacramentales, tragedias, zarzuelas, loas, entremeses y ramitos de los más famosos autores* (1774), que obró en poder de Juan José Bueno y Bartolomé José Gallardo, según declararon Castro (1857: cvi) y Barrera y Leirado (1860: xii), pero hoy se halla en paradero desconocido.

Ante la falta de alternativas, no encuentro razones para dudar de la atribución de la *Fábula de Vulcano y Venus*. Lo cierto es que por su contenido encaja perfectamente en la trayectoria del poeta, que desde *La Perromachia* (1765) manifestaba ya un abierto rechazo a los críticos y «usías», llegando al culmen en las *Obras en prosa* (1768):

¿Qué sería de la España si faltasen estos dos polos: críticos y usías? Ahí es nada. Quedaría sin duda alguna huérfana, desamparada y triste y dolorida. [...] Vivan los usías, que hacen papel aunque sea en el pináculo de un muladar. Vivan los críticos y apedréennos con envoltorios de trapos. Límpiennos con escobas de las alemanas, si huyen de las griegas por ser pueras. Vivan y ocúpense en barrer, sacudir y fregar mientras se cuecen los callos y cuajares en el Rastro (Nieto de Molina, 1768: 95-97).

Tras el título, el autor y el año de composición, viene la «Dedicatoria a los académicos nocturnos y filósofos a buenas noches». En ella, bajo la máscara histórica de la Academia de los Nocturnos,³¹ cenáculo que se reunía en Valencia hacia finales del siglo xvi, se alude a escritores coetáneos:

Ahí va ese papelón para don... vuestras mercedes lo dirán. Si según el concepto de vuestras mercedes se destinase para sellos en desahogos de ocurrencias atrasadas, será papel de servicio y podrá presentarse en la Cámara por ser su correspondiente destino. Si se le condenase al fuego, lucirá. Y si moviese a risa, será un contento el leerlo. No lleva punto porque está escrito de carrera, y si vuestras mercedes reparasen que le falta coma, engúllanse la saliva hasta la hora de la cena.

En efecto, el tono impertinente parece responder a un uso festivo, propio de las composiciones para academias y eventos de índole semejante,³² y no tanto a la expresión del resquemor que traslucen otras de sus pullas.

Sigue a la dedicatoria una décima («De noche la Academia») que prolonga el escarnio de los «académicos», a los que animaliza, convirtiéndolos en aves siniestras: «buitres» (v. 3) y «lechuzas» (v. 10). La comparación avícola con fines peyorativos se localiza por partida doble en el «Discurso iv» de sus *Obras en prosa*, aplicada de nuevo a los críticos, «un gremio de pordioseros vagantes [...] que se arroja a remontarse como águila sublime porque la presunción le impide que conozca que, si es ave, es avutarda» (Nieto de Molina,

³¹ En sus *Actas*, editadas en su mayor parte por Canet Vallés, Rodríguez Cuadros y Sirera Turó (1988-2000), se recogen varias fábulas burlescas, y concretamente en el tomo 1, f. 18, unos versos sueltos sobre *Marte y Venus como los cogieron en la red* («El rubicundo Apolo caminaba») de Francisco Juan Desplugues, apodado «Descuido». No parecen guardar relación con el epílo de Nieto. Sobre la poesía de la Academia de los Nocturnos, véase Ferri Coll (2001).

³² La forma más característica es el vejamén, una «reprehensión satírica y festiva donde se dan a conocer y se ponderan los defectos, tanto físicos como morales, de una persona» (Brown, 1993: 229). Originarios de las universidades, luego se extendieron a las academias, justas poéticas y otros acontecimientos: «el vejamén aparece con motivo de cualquier reunión y, aunque muchas veces es pura retórica (se impone hablar mal de alguien), también es cierto que bajo esa capa se esconde una crítica acerba que se basa en fundamentos reales, que nunca serían reconocidos en la literatura seria, pero que se movían como pez en el agua en la burlesca» (Madroñal Durán, 2005: 34). Véanse Cara (2001a; 2001b) y Carrasco Urgoiti (1965; 1988).

1768: 88); advirtiendo que, «así, con el ropaje de cisnes, se celebran bastantes ansarones» (Nieto de Molina, 1768: 91).

Pero no solo se serviría de las aves para sus agravios zoológicos, sino que, con idéntico fundamento y similar repertorio léxico —el «hocico retorcido» esbozando una «risa falsa»—, los paragonó a perros y cerdos en el prólogo a *La Perromachia*:

No te los demuestro críticos, porque me consta que a ninguna persona se le oculta que el crítico no es otra cosa que un can regañón que, con el hocico retorcido, todo lo muerde, roe y babosea. Grandemente lo conoció don Francisco Antonio Bances y Candamo, y por eso en su segundo romance al primer ministro, fol. 68, dijo: «Razón de bulto es en ellos / torcer la boca fruncidos, / que elocuentísimo tienen / no el labio, sino el hocico»³³ (Bonilla Cerezo, 2014b: 216).

en el «Discurso IV»:

No hay crítico que no sea majadero. No es otra cosa la crítica que una continua majadería. Disímúlase esta con unos fingidos visos de discreción, con un aparente embozo de sabiduría, con un retorcer de hocico, un arquear de cejas, una risa falsa y con otras extravagantes rediculeces. [...] El libro que llega a manos de uno de estos descendientes de los Bernias, Zoilos, Momos, Aristarcos y Aretinos, aunque sea escrito con la pluma de un fénix y con la ciencia de un santo Tomás, no por eso se libra de ser mordido, porque a concederle salvoconducto faltarían a su principal instituto y canina inclinación (Nieto de Molina, 1768: 85-87).

o en la *Fábula de Vulcano y Venus* (vv. 107-120):

no faltará importuno
algún crítico necio —o más de alguno—
que diga mesurado,
de pescuezo y de cejas estirado,
retorciendo el hocico,
haciendo un gesto grande y otro chico,
con una risa falsa
—que de este requisito esta es la salsa—:
[...]
Hable el crítico terco
o gruña como puerco.

En su prosa se detectan, además, expresiones y recursos muy familiares. Adviértase, por ejemplo, la similitud del íncipit («Ahí va ese papelón») con el subtítulo del «Discurso IV»: «el que arroja, dispara y tira con lo usual de “allá va ese papelón”» (Nieto de Molina, 1768: 83), o de la peculiar *captatio benevolentiae* al final de la «Dedicatoria a los académicos

³³ La cita procede del poema *Al primer ministro. Romance II* («Si en prosa no solo atento», vv. 105-108) de Bances Candamo (1720: 68), que cuenta con edición moderna de Fernando Gutiérrez (Bances Candamo, 1949: 121-143). La saca de nuevo a colación en el «Discurso en defensa de las comedias de frey Lope de Vega» («Discurso I»): «¡Oh críticos perversos que, siempre molestos y enfadosos, enseñáis los colmillos a todo el género humano! Elegantísicamente os pintó don Francisco Antonio de Bances y Candamo en el romance 2 al primer ministro, fol. 68: «Razón de bulto es en ellos / torcer la boca fruncidos, / que elocuentísimo tienen / no el labio sino el hocico» (Bonilla Cerezo, 2010: 358-359).

nocturnos» («No lleva punto porque está escrito de carrera, y si vuestras mercedes repasan que les falta coma...») con el broche del «Discurso v»: «y concluyo que no es este papel discurrido en dos semanas, sino en pocas horas, y es más acreedor que el de vuestra merced al gusto y a la prensa» (Nieto de Molina, 1768: 116).

Otro punto a favor de la atribución al gaditano reside en uno de sus rasgos dialectales: la desfonologización de las sibilantes, presumiblemente en seseo (Payán Sotomayor, 1988: 33-40; Rivas Zancarrón, 2023: 15-16). Esta se traduce en vacilaciones gráficas perceptibles a lo largo de todo su corpus, aunque a veces se corrigiese en los talleres. Por ejemplo, en el manuscrito de imprenta de *El Fabulero* (BNE, MSS/4145, f. 40r), la *Fábula de las tres diosas* (vv. 1-4) arranca con la siguiente estrofa:

Por escribir de fiesta
mi musa mosa
de Peleo y de Tetis
cuenta las bodas.

El primer pentasílabo pasó a la *princeps* como «mi musa moza» (Nieto de Molina, 1764: 73), dando al traste con la paronomasia. Asimismo, en la *Fábula de Hero y Leandro* (vv. 5-8) juega con la polisemia al confundir la región de Sestos, donde viven Hero y su padre, con un sustantivo plebeyo, «cesto», es decir, «canasto»:

Esta primorosa ninfa
tuvo por padre a un anciano
alcaide que fue de cesto
por no serlo de canasto
(Nieto de Molina, 1764: 87).

En cambio, *La Perromachia* conserva intactos numerosos casos de fluctuación ortográfica: «zuzurrantes, fastidiosas» (v. 147), «rotos los odres de Ulices» (v. 432), «blanco, hipocrás, moscatel, / con la cidra y malvasía» (v. 603-604), «a su vistoso cerrallo» (v. 944); afectando incluso a la *s* del plural cuando va seguida de vocal: «dogos, gozquez y falderos» (v. 315) (Bonilla Cerezo, 2014b: 225-302). También en los dos primeros discursos de las *Obras en prosa*:

¡Gran prodigo que sola una pluma haya igualado la estimación en lo moderno que en la Antigüedad tuvieron los suecos y coturnos de Sófocles y Eurípides, Terencio y Plauto, con los estilos del Tácito y Livio, Zonaras y el Jovio, Mariana y Bulengero! (Bonilla Cerezo, 2010: 365);

no os detengan las bachillerías de los tontos, que vocean que hay suma diferencia del verificador al poeta (Nieto de Molina, 1768: 53).

De igual manera, en la *Fábula de Vulcano y Venus* se detecta la asimilación fonématica en la rima consonante de la décima a los académicos (vv. 5-8):

Ya, pues, la olieron las musas
y, por machacarlo todo,
mudaron su forma y modo,
tomando el ser de lechuzas;

y ortográficamente en el cuerpo del poema: «que se conosca de que me has soplado» (v. 44), «gazas, blondas, collares» (v. 143), «vínose a su precencia» (v. 203).

Menos evidentes, por ser comunes en la época, resultan otros estilemas de Nieto, como los equívocos y calambures, que denostaba en general, aun cuando celebrara los de Cáncer y Velasco y él mismo los utilizase con profusión. Se servirá de estas figuras también en la *Fábula de Vulcano y Venus*: «Aquel viejo estropajo / que, amarrado a su yunque contrabajo» (vv. 75-76); «Pues Marte gusta amarte, / corresponde en amar Venus a Marte» (vv. 231-232). Destaca el reciclaje de la dilogía *perito-camueso*: «y el hombre que, erudito, / se libró de camueso y es perito» (vv. 15-16), presente en la *Inventiva rara* (vv. 50-51): «y así pasa por perito / a voto de los camuesos» (Bonilla Cerezo, 2014a: 387).

5. LA REESCRITURA DE NIETO DE MOLINA: UN JUGUETE DE ERUDICIÓN

Cabe especular con una filiación entre los versos de Nieto de Molina y Peña Calderón. En primera instancia, el gaditano podía conocer la *Fábula burlesca de Vulcano y Venus* (1767), puesto que se encontraba a la venta en la concurrida librería de Antonio del Castillo, al igual que su *Fabulero* (1764). Pero, más allá de las simetrías temporales, geográficas, temáticas y editoriales en sus trayectorias, hay razones textuales para sostenerlo: los dos epílogos coinciden en el tratamiento burlesco de un mismo motivo, la articulación en silva de pareados —un esquema insólito en el corpus de ambos poetas, tomada de la *Fábula de Apolo y Dafne* de Polo de Medina—, la dimensión metapoética y la diatriba contra «usías» y «petimetros». Además, sin llegar a incurrir en el plagio, varios pasajes guardan entre sí claras similitudes que no pueden atribuirse a modelos comunes.

En el caso más nítido, el gaditano suprime el cortejo de Vulcano e informa directamente de su matrimonio con la Cipria diosa (vv. 99-100), pero aprovecha la descripción de la fineza durante el encuentro con Marte:

El efecto lo diga: llegó atento
y, con reverencial acatamiento,
los pies arrastra, dobla la cintura,
el cuello alarga, enrosca la estatura,
sacando lo preciso la cadera.
Casquiallegre y ligero de mollera,
avanzó y la cogió una blanca *mano*,
diciendo: «Este es despejo cortesano»
(Peña, vv. 287-294).

vínose a su precencia
con mucha sumisión y *reverencia*,
arrastrando los pies,
inclinándose el cuerpo a lo francés,
la trasera empinada
y la cara risueña y colorada,
el sombrero en la *mano*,
diciéndola: «Oh, hechizo soberano»
(Nieto, vv. 203-210).³⁴

A decir verdad, el v. 209 de Nieto es una contracción del v. 496 de Peña Calderón: «con el sombrero en la siniestra mano», y se inserta, además, en un contexto idéntico. Menos notorio, pero no imperceptible, es el parecido en la reacción de Vulcano ante la impropia conducta de su esposa, evocando los poderes infernales:

³⁴ Marco en cursiva las correspondencias léxicas que podrían no ser evidentes, aunque coinciden en el orden e incluso en su posición relativa en los versos.

Vulcano exclamó al verla echando ternos:
«¿Se dará cosa igual en los *infiernos*?»
(Peña, vv. 439-440).

Vulcano esto veía
[...]
esclamó —y no lo entablo—:
«Lo que hace una mujer no lo hará el *diablo*»
(Nieto, vv. 157-162).

Otro rasgo que delata la huella del cántabro es el acarreo de términos de vestuario, ausentes en los impresos de Nieto. El gaditano sintetiza el extenso «inventario» (v. 166) de Peña Calderón en una enumeración compuesta mediante la mera yuxtaposición de elementos; recurso, este sí, muy de su estilo:³⁵

sobre negras blondinas exquisitas
[...]
collar, piocha, hebillas y pendientes
[...]
por grandes y redondos los lunares
[...]
con peto negro y delantal de gasa
[...]
sobre el rizo, la bata y la escofieta
(Peña, vv. 196, 198, 205, 386, 397).

gazas, blondas, collares,
lunares, escofietas
(Nieto, vv. 141-142).

La impronta léxica se extiende al uso de calificativos para Venus y Vulcano:

Venus, entontecida de estas cosas
—que lo tonto es pensión de las hermosas—
(Peña, vv. 327-328).

¿No eres, Venus, hermosa?
¡Claro que lo eres, y chistosa!
¡Pues ven acá, tontona!
(Nieto, vv. 179-181).

le quitó de la boca la taimada
(Peña, v. 436).

y entrando presurosa la taimada
(Nieto, v. 241).

con aquello de «¡quítese el indigno!»
(Peña, v. 448).

Olvida al viejo indino
(Nieto, v. 215).

En algún caso cambia el destinatario y, por ello, el género del adjetivo e incluso su significado; pero conservando su ubicación en ambos desenlaces:

Dio voces a los dioses, y bajaron
los dioses y al pobrete lo silbaron
(Peña, vv. 539-540).

«¡Apártate, pobreta!»
Y acaba aquí la fábula el poeta
(Nieto, vv. 249-250).

³⁵ Véanse, por ejemplo, la *Inventiva rara* (vv. 241-256) o los romances «Mientras que sus ovejuelas» (vv. 5-32), «Desde las ásperas sierras» (vv. 33-48) y «Por pomposas arboledas» (vv. 21-36) de los *Juguetes del ingenio*.

Si bien creo haber demostrado que la fábula de 1767 sirvió de inspiración a Nieto de Molina, desde luego no fue su único modelo. De hecho, el gaditano juega a localizar sus referentes para apropiarse sin reparo de tópicos, modismos e incluso de versos enteros, rehaciendo la fábula a modo de centón. Así, supo advertir los paralelismos entre el exordio de Peña Calderón y el de su admirado Polo de Medina³⁶ y copió varios fragmentos del epílio de *Apolo y Dafne*, ahora enriquecidos con una estructura dialógica en la que la voz poética no solo apostrofa a la musa, sino que merece su pronta respuesta:

Con licencia de ustedes, va de cuento
(Polo de Medina, v. 3)

Señora doña Musa, mi señora,
sópleme vuesasted muy bien ahora;
que su favor invoco
para hacer esta copla;
y mire vuesasted cómo me sopla

(Polo de Medina, vv. 11-15)

¡qué linda bobería!
(Polo de Medina, v. 7)

tenía la mozuela gran donaire;
pudiera ser poeta por el aire
(Polo de Medina, vv. 22-23)

Con licencia de ustedes, va de cuento
(Nieto, v. 22)

¿Y qué haremos ahora,
señora doña musa, mi señora?
[...]
¡cuando espero me soples, musa mía,
con especial cuidado,
que se conosca de que me has soplado!
(Nieto, vv. 29-30, 42-44)

¡Qué linda bobería!
(Nieto, v. 41)

Vaya, pues, tu donaire
esplizando un chiste con buen aire
(Nieto, vv. 49-50).

De Miguel de Barrios recupera Nieto la identificación de Vulcano con Satanás³⁷ y, al presentar al dios, evoca el íncipit de sus romances, especialmente la versión recogida en la *Flor de Apolo*:

³⁶ En el prólogo de *El Fabulero* encarece sus «graciosas» poesías, junto a las de Solís, Cáncer, Paravicino, López Zárate, Pantaleón de Ribera, Antonio Hurtado de Mendoza y el conde de Villamediana, las cuales considera «que deben llamarse doctas, elocuentes, graves y dignas de aprecio y veneración, pero no colocarlas ni numerarlas entre las de aquellos sublimes héroes»: Lope, Quevedo, Góngora, Pérez de Montalbán y el príncipe de Esquilache; pues «carecen [...] del vigor, nervio, sustancia y fundamento con que las anteriores se atraen la admiración y suspenden al más perspicaz» (Bonilla Cerezo, 2013: 173-174).

³⁷ «Así, pues, dado que Vulcano había inventado las artes que se trabajaban con el fuego y se le había considerado el dios del fuego, creyeron los antiguos que las cavernas del monte Etna, en las que se agita la fuerza del fuego subterráneo, eran la fragua de Vulcano, donde fabricaba los rayos para Júpiter» (Conti, 1988: 139). Por esta razón, Vulcano se asimila a Satanás, con el que comparte una serie de rasgos físicos y psicológicos atribuidos por la tradición, como la fealdad, la cojera, los cuernos —en un sentido más o menos metafórico— o, incluso, el ser maltratado por su esposa; véase el índice de motivos folclóricos de Thompson (1955-1958: §G303.3.1.4, §G303.4.5.2, §G303.4.1.6, §G303.12.2). Remito a Rodrigo Caro (1978: 207-208): «Ya tenemos aquí un celestial caído del cielo cuyo nombre era Vulcano, dios del fuego, como lo es Lucifer, príncipe de los demonios. Yo probaré que al mismo llamaron los gentiles Lucifer y tuvo templo donde es ahora Sanlúcar de Barrameda [...]. Del mismo lugar he visto y tengo muchas monedas de bronce, por la una parte la efigie de Vulcano, con su birrete y tenazas, y por el reverso un lucero; y en otras monedas está esculpido el templo mismo, con que queda sin duda, por la misma confesión de los gentiles, que su dios Vulcano es Lucifer, que cayó del cielo y que es dios del fuego a que eternamente está condenado, y que está cojo porque tiene depravada la voluntad para no poder arrepentirse y subir otra vez a aquella silla de que cayó. ¿Quién duda que los gentiles, grandes imitadores en sus fábulas de las verdades de la Escritura, tomaron esta fábula de la caída de Luzbel del cielo, cubriendola con nombre de Vulcano? Pero no disimularon que era del infierno ni que era cojo, para que de aquí entendamos que es el diablo cojuelo». Sobre la tradición del diablo cojuelo, figura del folclore castellano, y las coincidencias con el mito de Vulcano, véase Valdés Gázquez en Vélez de Guevara (1999: LVIII-LXVI).

El diablo del dios Vulcano,
aquel torpe y sucio herrero,
que, hasta en las obras que hacía,
estaba de mocos lleno
(Barrios, *Flor*, vv. 1-4).

Vulcano: aquel dios que
andaba entre los diablos en un pie;
[...]
aquel torpe y obsceno,
siempre de babas y de mocos lleno

El diablo del dios Vulcano,
torpísimo y sucio herrero,
hasta en las obras que hacía,
estaba de mocos lleno
(Barrios, *Coro*, vv. 1-4).

(Nieto, vv. 53-54, 65-66).

También aprovecha un juego de equívocos, notablemente resumido:

yo, señor, no quiero amarte
porque solo a Marte quiero.
A-Marte no, aborrecerte
procuro, con tal extremo
que este amor me martiriza
porque a amartelarme llego
(Barrios, *Flor*, vv. 283-288);

«Pues Marte gusta amarte,
corresponde en amar Venus a Marte»

yo, señor, no quiero amarte
porque solo a Marte quiero.
Inventivo Marte altera
mil beldad, con tal extremo
que este amor me martiriza
porque a-martelarme llego
(Barrios, *Coro*, vv. 315-320).

(Nieto, vv. 231-232).

El entramado referencial queda patente en los dos poemas, aunque Peña Calderón discurría de manera más honrada, sometiendo el hipotexto a un proceso de reelaboración de mayor calado o, en caso contrario, declarando su fuente: «un poquillo a Mendoza le he pillado: / quédele lo Mendoza, a mí lo Hurtado» (vv. 269-270). No obstante, resultaría simplista tachar a Nieto de plagiario o despachar su estudio acusándolo de falta de originalidad, sin razonar que estas prácticas se adecuaban a las ideas sobre creación literaria que aún pervivían en su época:

Es precisamente en la segunda mitad del siglo XVIII cuando algunos tratadistas comienzan a poner en duda la validez de la imitación, oponiéndola ahora al criterio de la «invención» del poeta.³⁸ Pero esta opinión tendrá dificultades para imponerse y,

³⁸ Nieto de Molina (1768: 74) defiende abiertamente la *imitatio* en el «Discurso III» de las *Obras en prosa*: «¿En qué ciencia, facultad o ejercicio los que desean singularizarse y acrecentar su fama no se esmeran en imitar a los maestros? Así se adelantan, así se habilitan y así se perfeccionan. Este, que es el medio que eligen los estudiosos como el único y apreciable, es el que los poetas de estos tiempos deprecian y abandonan». Sobre la imitación en la Edad de Oro, véase Ponce Cárdenas (2016); para la evolución del concepto en el siglo XVIII, véanse Álvarez Barrientos (1990) y Checa Beltrán (2016).

cuando menos, habrá de convivir con la tradición clásica sobre la imitación (Checa Beltrán, 1991: 28).

Un vindicador del legado barroco como Nieto valoraba más la erudición que la inventiva o el respeto a las normas neoclásicas: para él, la poesía era un pasatiempo intelectual con el que se deleitaba al reconocer en versos ajenos —y deslizar en los propios— citas y ecos de los próceres del Siglo de Oro.³⁹ La fama de los poetas celebrados y el conocimiento que presuponía a su lector hacían innecesaria la referencia explícita, que redundaría en perjuicio del *arte allusiva*.⁴⁰ Por este motivo, transcribía versos completos del *Apolo y Dafne* de Polo de Medina, al que había canonizado —si bien solo como aspirante al Parnaso— en el prólogo de su *Fabulero*. En cambio, se esmeraba en diluir la presencia de Peña Calderón, un sainetista modesto, populachero y contemporáneo: en definitiva, otro «mínimo e inútil fámulo de las musas» (Bonilla Cerezo, 2013: 174). Por último, Barrios ocupaba un lugar intermedio dentro de su jerarquía: lo trataba como referente establecido,⁴¹ pero, quizás por su condición de judío, no mereció sus honras, ni siquiera en el parnasillo andaluz interpolado en el romance «Desde las ásperas sierras» (Castellano Quesada, 2022: 598-603).

6. DESCRIPCIÓN DE LOS TESTIMONIOS

6. 1. Fábula burlesca de Bulcano y Venus (*Juan de la Peña Calderón, 1767*)

P

| FABULA | BURLESCA | DE BULCANO, | Y VENUS. | DEDICADA, EN
ABREVIATURA, | á las Tertulias, | POR D. JUAN DE LA PEÑA CALDERON; |
Oficial que fue de la Secretaría de Camara de este Ar- | zobispado por el Serenissimo Señor Real
Infante | Don Luis, &c. |

³⁹ Por ejemplo, casi todos los sonetos de los *Juguetes del ingenio* son refacciones de las *Rimas humanas* (1609) de Lope de Vega (Castellano Quesada, 2022: 579-581). No obstante, al igual que con los equívocos, en este aspecto su postura teórica resulta ambigua y se contradice con su praxis: «Si cualquiera de vosotros formaseis una estatua que fuese de tan rara idea que, así por su escultura como por su invención, delicado arte y primor, consiguiese ser plausible; es innegable que, adornada de tan perfectas circunstancias, daría suficiente motivo para que al artífice se le tributases repetidos elogios como a constructor de una obra que con tantos realces fomentó su habilidad. [...] Imaginad que esta estatua, o la emulación de envidiosos, o la curiosidad de aficionados, pretendiendo unos y otros por sus fines particulares que no subsistiese, lograron destrozarla. Cual en su gabinete escondió un brazo, cual en su retrato la cabeza, cual en otro sitio un pie... y a este tenor en distintas oficinas reservaron las partes que componían su maravilloso todo. Reflexionad ahora que, después de muchos años, se presentó un hombre revoltoso, inclinado a remover piedras, a interpretar enigmas, a comentar obscuridades y a investigar cosas extrañas, y que, llevado de su natural, procurando inmortalizarse con ajenos desvelos, tuvo noticia de la estatua y, buscando los fragmentos, se entretuvo en colocarlos y la presentó al teatro del mundo. Pregunto: ¿de qué premio os parecerá es digno este hombre? ¿Qué alabanza se merece y qué nombre? Soy de sentir que de ninguno, pues, a la verdad, todo el estudio que puso para volver a su formación la estatua consistió en recoger los fragmentos de ella, sacarlos de donde estaban ocultos y unirlos de manera que ni erudición, ni ciencia ni otra cosa equivalente a estas necesitó, sino de un trabajo corporal que un individuo de mediana capacidad lo practicaría» (Nieto de Molina, 1768: 67-69).

⁴⁰ «In poesia culta, dotta io ricercò quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono» (Pasquali, 1951: 11).

⁴¹ Sirva como muestra de la popularidad de Barrios su inclusión en una colección vendida en la misma librería de Castillo, *El jardín de los donaires y vergel de las delicias* de López de Castro (1756), que no escatima elogios al montillano, calificándolo de poeta «diligentísimo» (1756: 1, 10), «amoroso y saladísimo» (1756: 11, 13), «facundo y erudito» (1756: 11, 38) e «insigne» (1756: 11, 52). Sobre la recepción de su obra, véanse Boer (1995), García Gavilán (2004), Glaser (1965: 208-211) y Sedeño Rodríguez en Barrios (2005: 34-38).

Signatura: A⁸

Descripción física: [16] p.; 4º

[Portada]: A1r

«PAREADOS.»: A1r - A8v

[Colofón]: A8v

Se conservan dos ejemplares de la edición príncipe (P): en Madrid [Biblioteca Nacional de España, R/8781] y en Oxford [Bodleian Library, Arch. SIGMA III. 16 (7)]. No presentan variantes.

6.2. Fábula de Bulcano y Venus (*Francisco Nieto de Molina, 1771*)

M

| FABULA | DE BULCANO. | Y. VENUS. | POR | D. F. N. de. M. | Madrid año de
1771 |

Descripción física: 3v. (125, 116, 96 h.); 22x16 cm.

[Portada]: h. 8or

«Dedicatoria A los Academicos Nocturnos y Philosofos à buenas Noches.»: h. 81r-8IV

«Fabula de Bulcano Y. Venus.»: hh. 82r-88v

[En blanco]: h. 9or-9ov

Se conserva el manuscrito de imprenta en el primer volumen del cartapacio *Obras poéticas y dramáticas* de la Biblioteca Nacional de España (MSS/4046), ff. 80-89, procedente de la biblioteca del duque de Osuna y del Infantado. Por las serifas de varias letras es creíble que se deba al mismo amanuense que el de *El Fabulero* (MSS/4145). En la esquina superior izquierda de la portada se lee «6 r[ea]l[e]s» (Jauralde Pou, 1998: 1510): este debía de ser el precio de venta del manuscrito, y no el proyectado para las copias impresas, que para un papel de estas características no solía superar el real de vellón.

7. CRITERIOS DE EDICIÓN

Se modernizan la puntuación y la grafía sin valor fonológico en la época, según lo prescrito en la *Ortografía* de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). En consecuencia, se han adoptado los siguientes criterios:

- se conforman a las reglas ortográficas vigentes la acentuación, la puntuación y el uso de mayúsculas y minúsculas;
- se uniforman las variantes gráficas de un mismo fonema, como *b/v*, *c/q*, *f/pb*, *g/j/x*, *i/y*, *s/ss* o *t/th*, y se transcribe la nasal en función de la labial que la sigue, de acuerdo con las normas actuales (por ejemplo, «mugeres» por «mujeres» o «convoca» por «conboca»);
- se elimina o se añade la *h* conforme a los usos contemporáneos («hechizo» por «echizo» o «desahogo» por «deshago»);
- se mantiene el uso del fonema fricativo alveolar */s/*, representado por la grafía *s*, donde ahora se utiliza precedido de velar */ks/*, grupo representado por *x* («esquisitos», en lugar de «exquisitos»; o «estrañas», en lugar de «extrañas»);

- se respeta la vacilación consonántica fruto del seseo («precencia», en lugar de «presencia»; o «conosca», en lugar de «conozca»);
- se conservan los grupos consonánticos cultos («obstentarla», en lugar de «ostentarla»; o «asumpto», en lugar de «asunto») y las formas simplificadas («lector», en lugar de «lector»; o «indino», en lugar de «indigno»);
- se uniforma la geminación de las consonantes según el uso actual («mil» por «mill», «anacronismo» por «annacronismo» o «innegable» por «inegable»);
- se mantiene la ortografía hispanizada de los extranjerismos («canelé», en lugar de «cannellé»);
- se desarrollan las abreviaturas («vuestras mercedes» por «Vms.» o «que» por «q»).

Las notas aclaran las referencias históricas, lingüísticas y culturales, además de señalar los errores textuales, que, por su escaso número, no se han recogido en un aparato. Las abreviaturas corresponden a los diccionarios más utilizados: *Cov.* (Covarrubias, 1611), *Aut.* (Real Academia Española, 1726-1739) y *Ter.* (Terreros y Pando, 1786-1788).

FÁBULA BURLESCA DE VULCANO Y VENUS
DEDICADA, EN ABREVIATURA, A LAS TERTULIAS
POR DON JUAN DE LA PEÑA CALDERÓN, OFICIAL QUE FUE DE LA SECRETARÍA DE
CÁMARA DE ESTE ARZOBISPADO POR EL SERENÍSIMO SEÑOR REAL INFANTE DON LUIS, ETC.

PAREADOS

Tocabo el sol de Ariete el domicilio,¹
la casa, sala, alcoba o aposento.
¡Bravo principio! ¡Agudo pensamiento!
Y más cuando Aganipe, de repente,²
los casclos me lavó, como es corriente,³ 5
para que cante las sonadas bodas
—tenga cuenta el letor si así son todas—
de Venus y Vulcano.
¡Y a fe que está el pandero en buena mano
y sabrá repicarlo mi Talía,⁴ 10
pues, si suelta el raudal la vena mía
y la música acude en su socorro,
por mi voz Aganipe echará el chorro:
que también sé cantar, y de manera
que en la dificultad el canto hiera!⁴ 15
Y ya verán, si el górgoro se engolfa,⁵
los que toquen el punto si sé solfa⁶

¹ *Tocabo el sol de Ariete el domicilio*: «los que habitan debajo de la línea equinocial tienen dos equinoccios, como nosotros: el uno en marzo, cuando el sol toca en el signo de Ariete, y el otro por setiembre, cuando entra en el signo de Libra» (Ferrer, 1667: 37). Nótese que «el año político [...] tiene su principio en el día primero de enero para el gobierno civil; mas para los juicios astrológicos tiene su principio el año cuando el sol llega a tocar el punto equinocial del signo de Ariete, que en el presente es el día veinte del mes de marzo a las dos y media de la madrugada» (Gallardo de la Torre, 1768: [2]r-[2]v). Además, para ponderar la intensidad del sol, Peña Calderón utiliza la imagen del *ariete*: «máquina militar de que usaban antiguamente para batir murallas de ciudades» (Aut.).

Los versos sueltos son un recurso «contra la potencial somnolencia de la ristra de pareados» (Alatorre, 1993: 412) que ya había autorizado Polo de Medina en su *Fábula de Apolo y Dafne*.

² *Aganipe*: «término de mitología, nombre de una fuente del monte Helicón en Beocia, cuyas aguas tenían en boca de los poetas la virtud de inspirarlos y elevar su fantasía para hacer versos. De esta fuente se llaman también Aganípidas las musas» (Ter.). Según Aguilar (1702: 294), «corre por el ameno, sublime monte Parnaso risueña cristalina fuente, siendo florida belleza a las hermosas flores, fecunda fertilidad a las olorosas yerbas, copioso riego a los copados árboles, amenidad frondosa a todo el encumbrado monte y gozoso divertido recreo al dios Apolo y las musas, por ser esta fuente muy clara en sus silenciosos cristales. Nombraron a esta preclarísima fuente Aganipe, Hipocrente y Cavalina; y llamaronla con este nombre por ser el caballo Pegaso el que, hiriendo con su pie una peña, la hizo correr, al volar por aquel monte».

³ *casco*: «el hueso cóncavo que cubre la cabeza y contiene dentro de sí los sesos y el cerebro», o la cabeza en general. Es común usarlo en plural para significar «figuradamente hablando de los del hombre, [...] el juicio que tiene, y regularmente suele ser en mala parte». Es probable que lo use con dilogía, pues *cascos*, «en las bestias caballares, es la uña del pie y de la mano, que se corta y alisa para sentar la herradura» (Aut.). Nótese que el sujeto lírico se auto-identifica con Pegaso en los vv. 40-41.

lavar o untar los casclos: «lisonjearte mucho a uno, alabándole sus acciones con demasía y afectada ponderación» (Aut.), aunque también ha de entenderse en un sentido literal, ‘me lavó la cabeza’. La dilogía se extiende a *corriente*, utilizado como sustantivo, «el curso del río u de la fuente», y como adjetivo, «lo que sin la menor dificultad y contradicción está admitido y corre libre y desembarazadamente» (Aut.).

⁴ *canto hiera*: la aspiración de la *b* impide la sinalefa, o bien se hace dialefa en *hiera*.

⁵ *górgoro*: derivado aumentativo de *gorgoritas*, «o górgoritos, lo mismo que gorjeos», es decir, «en la música, las inflexiones delicadas que se hacen con la voz en alguna sílaba o letra que se canta» (Ter.).

⁶ *tocar el punto*: puede significar «saber [...] ciertamente o por experiencia que se ha tenido» o «tratar o hablar [...] levo o superficialmente» del «asunto o materia de que se trata» (Aut.), pero también existe como locución «acer-

y si entiendo tal cual este teclado.
 Bien que llevo en mi abono adelantado
 —para ser un gran músico— un poquito,
 porque tengo los sesos de chorlito;
 y, así, que ha de salir una gran pieza
 se me ha puesto esta vez en la cabeza,
 porque estoy igualmente satisfecho
 de que soy un poeta hecho y derecho,⁷
 no de aquellos que están al primer folio:⁸
 en el Parnaso tengo silla y solio,⁹
 su cátedra presido cuando quiero,
 soy en estilo altisonante fiero,
 pues llevo a todo trapo, a todo jopo,¹⁰
 el cálculo, el coluro y el piropo.¹¹
 El prurito es atroz, raro el acumen,¹²
 simbólico el pensar, fogoso el numen.¹³
 En los versos, ya serios, ya jocosos,
 compito a los poetas más famosos;
 en el macarronismo estrafalario¹⁴
 no me llega latín de boticario;
 en lo obscuro soy caos, soy abismo
 —a veces no me entiendo yo a mí mismo—,
 y en lo cómico, en cuatro galopadas,
 hago con el Pegaso mis jornadas.¹⁵

tar, lograr, salir bien» (*Ter.*).

7 *poeta hecho*: de nuevo se aspira la *h* inicial, o se hace dialefa en «poeta».

8 *al primer folio*: «frase con que se explica que alguna cosa se encuentra inmediatamente o está clara de conocerse, y así se dice: «al primer folio se conoce la bobería de este hombre» (*Aut.*); usa esta expresión con doble sentido, para referirse al poeta novato, que apenas empieza a escribir su «primer folio».

9 *solio*: «trono y silla real con dosel» (*Aut.*).

10 *jopo*: «el rabo o cola que tiene mucho pelo o lana, como la de la zorra, oveja o ardilla» (*Aut.*). Se utiliza en varias expresiones que denotan esfuerzo o premura, como *seguir el jopo*: «frase que significa ir siguiendo y dando alcance a alguno; es tomado del galgo, que va siguiendo el jopo de la zorra»; *sudar el jopo*: «frase vulgar con que se da a entender que alguna cosa es en sí tan dificultosa y penosa que costará mucho trabajo y fatiga antes de conseguirla o ejecutarla»; o *volver el jopo*: «escapar o huir» (*Aut.*).

11 *coluro*: «voz de la astronomía, son dos círculos máximos que se consideran en la esfera, los cuales se cortan en ángulos rectos por los polos del mundo y atraviesan el zodiaco, de manera que el uno pasa por los primeros grados de Aries y Libra y se llama 'coluro de los equinoccios', y el otro por los de Cáncer y Capricornio y se llama 'coluro de los solsticios» (*Aut.*).

12 *piropo*: «el relumbrón de voces demasiadamente cultas» (*Aut.*).

12 *prurito*: «deseo vivo de alguna cosa» (*Ter.*).

12 *acumen*: «lo mismo que agudeza o sutileza. Es voz de poco uso en castellano y puramente latina» (*Aut.*).

13 *El prurito es atroz ... fogoso el numen*: eco del *Tiempo presente* (vv. 71-72) de Vergara (1759: 5): «que no he de suspender por tu cacumen / el prurito fatal que aguja al numen».

13 *numen*: «se toma también por el ingenio o genio especial en alguna facultad o arte, como atribuyéndole a deidad que le inspira. Regularmente se toma por el numen poético» (*Aut.*).

14 *macarronismo*: «las composiciones burlescas en que se confunde el latín con el romance y, por extensión, se aplica también al latín que está lleno de solecismos y voces inventadas» (*Aut.*). Su máximo exponente fue Teófilo Folengo (1491-1544), conocido por seudónimos como Merlín Cocayo, con el que firmó *Baldo* (1517), una sátira de los poemas caballerescos.

15 *hago con el Pegaso mis jornadas*: 'escribo, o publico, mucho y con mucha rapidez'. Nótese la dilogía en el sustantivo *jornada*: «el camino o viaje que se hace o se debe hacer», pero también «la división que se hace en las comedias españolas» o «en la imprenta, lo que puede tirar la prensa en un día, que regularmente son mil y quinientos pliegos» (*Aut.*). Peña Calderón pudo copiar el chiste de la *Descripción festiva* (1760, vv. 1763-1776) de Benegasi y Luján (2023: 105-106): «Hoy, musa de mi vida, / que andar te falta, / monta el Pegaso, mira / que hay dos jornadas. / Pero no temas,

¡Hola! Si me excedí, pase, por cuanto
otros se alaban más y no hacen tanto.
Y pues ya presenté mi ejecutoria,¹⁶
adelante, y volvamos a la historia,
que el lector entre sí estará diciendo
—parece el corazón le estoy leyendo—:
«Larga es la introducción, y hecha sin tino,
que alabar se a sí propio es desatino».
Tiene en todo razón: si no le agrada,
hay más que de lo dicho no haya nada.
Para satisfacción sobra y resobra,
y así voy prosiguiendo con la obra;
y más que el lector diga lo que quiera.
Era Vulcano un dios muy aplicado
y estaría tal cual acomodado
con su oficio, que aquel que aprende oficio
ya se sabe que tiene beneficio,
no como otros bergantes
que se dan, sin ser tanto, a paseantes,¹⁷
y pasan más gazuza, a fuer de hidalgos,¹⁸
que el hambriento linaje de los galgos.
Pero él no tuvo un sus de fantasía,¹⁹
¿sabe usted el oficio que tenía?
No era de regidor ni de jurado,
que era mucho más útil al Estado:
era de estos que llaman chapuceros,²⁰
y el vulgo, por apodo, los chisperos.²¹

45

50

55

60

65

/ que, aunque jornadas digo, / son de comedia / y de ingenio que logra / ser grande ingenio, / conque jornadas tales / nunca rindieron. / Plumas tan altas, / como se cansan ellas, / a nadie cansan.

¹⁶ ejecutoria: «el instrumento legal de lo determinado en juicio por dos o tres sentencias conformes, según el estilo y práctica de los tribunales reales o eclesiásticos. [...] Se llama [carta ejecutoria] la de la hidalgua, que tiene el que es hidalgo por haber litigado y salido con ella» (*Aut.*).

¹⁷ paseante (en corte): «el sujeto que no tiene oficio, ni beneficio, ni empleo» (*Aut.*).

¹⁸ gazuza: «hambre molesta o vehemente» (*Aut.*).

¹⁹ sus de fantasía: toma el sintagma de *Tiempo presente* (vv. 45-48): «no tan negado soy, ni soy tan bolo, / que me falte algún sus de fantasía, / que también tengo, cuando viene al caso, / mi cantito en el rollo del Parnaso» (Vergara, 1759: 4).

²⁰ sus: «género de aspiración que se usa como interjección para alentar, provocar o mover a otro a ejecutar alguna cosa prontamente o con vigor»; pero parece referirse al sus de gaita: «el último aire que arroja el clíster o jeringa, que en estilo festivo se llama gaita. Díjose por la figura onomatopeya del sonido que hace. [...] Por alusión se dice de cualquiera cosa aérea o sin sustancia» (*Aut.*).

²¹ fantasía: «imaginación», pero aquí también puede significar «presunción, entono y gravedad» (*Aut.*).

²⁰ chapucero: «el herrero que solo fabrica clavos y algunas otras cosas de poco arte y ninguna pulidez, como badiles ordinarios y trébedes bastas. Hay en la corte gremio de chapuceros, separado del gremio de los herreros. [...] Por extensión se llama el oficial que hace las obras sin arte ni método y las forma o remienda con fealdad y descompostura» (*Aut.*).

²¹ chispero: «nombre con el que se conocían a los herreros y los forjadores de hierros por las chispas que salían de sus fraguas. En el siglo XVII se ordenó que trasladaran sus talleres del centro de la ciudad a las afueras, instalándose muchos de ellos en el barrio de Barquillo, que fue también conocido como el “barrio de la chispería”. Con el tiempo, los chisperos se convirtieron en una casta madrileña y en una manera de comportarse: aficionados a los toros, altaneros en las verbenas y asiduos de las mancebías, entre otros comportamientos» (Gea Ortigas, 2002: 156). El término acabó incorporándose al léxico teatral y se asimiló a otros tipos castizos como el manolo, el majó o el chulapo: «en propiedad se llaman los que trabajan badiles, trébedes, tenazas, candiles, clavos y otras cosas menudas de hierro, pero en el teatro se da este nombre a cierta clase de gente de la plebe baja que se presentan tiznados y mal vestidos» (Ezquerra y Trullenç, 1786: 115).

De noche y día estaba trabajando,
que no olvidó el oficio machacando. 70

Era cojo el tal dios —digo: si miento,
culpen al que primero inventó el cuento,²²
que así, ni más ni menos, lo vi escrito
y en esto ni le pongo ni le quito—.

Saliendo cierto día a pasearse,
iba... ¡Ya cómo iba ha de pintarse,
que también es del caso,
aunque de esto se encuentra a cada paso! 75

Iba muy puesto y junto de talones,
mirándose a la sombra las acciones,
sacadito de pecho, el cuello erguido,
el corbatín bien flojo y estendido,
el cuerpo algo aguileño y ensillado,²³
el andar con estudio afeminado. 80

¡Que lo estoy viendo aquí se me figura!
Iba, vaya, como una miniatura,
pues llevaba un vestido, ¡y qué vestido!,
todo de franjas de oro guarnecido,
media blanca, zapato acastorado,
pelo propio, con polvos el peinado,²⁴ 85

delgada y aplanchada camisola²⁵
—que en muchos presumidos está sola—,
las vueltas con dos órdenes de encaje,
el sombrero a la greca con plumaje,²⁶
del muslo ancho el calzón justo de abajo, 90

95

²² *al que primero inventó el cuento*: la fuente clásica que sigue es Ovidio en el *Arte de amar* (2.561-600). También narra el mito, más abreviado, en las *Metamorfosis* (4.167-189), obviando detalles como la cojera de Vulcano, precisamente. Más se explaya Homero en la *Odisea* (8.266-366).

²³ *aguileño*: «la persona que tiene el rostro largo y delgado y la nariz un poco corva, a semejanza del águila» (*Aut.*). Aplicado a «cuerpo» quizás quiera decir 'encorvado', de ahí que se le pueda 'ensillar'. Sobre la fisiognómica y su reflejo en el arte y la literatura, véanse Caro Baroja (1988), Delgado Martínez (2002) y Laplana Gil (1997).

²⁴ *pelo propio*: «se llama el natural, a distinción del postizo u peluca» (*Aut.*). Durante el retrato de Venus precisará: «y era de pelo propio, no postizo» (v. 168).

²⁵ *camisola*: «especie de camisa más corta que la común y que se usa sobre la otra para adorno y abrigo» (*Ter.*). Los «presumidos» debían de llevarla sin otra camisa debajo.

²⁶ *a la greca*: 'a la moda'. Es una expresión importada del francés, muy popular en la época, pero de origen incierto. Es posible que hiciera referencia originalmente a la pretensión neoclásica de resucitar la estética de la antigua Grecia: «On a inventé à Paris, il y a quelques années, une mode qu'on appelle mode 'à la grecque' et qui est plutôt un nom qu'une réalité. Les hommes et les femmes du grand ton ne se coiffent et ne s'habillent qu'à la grecque. Les architectes même ne bâtissent plus qu'à la grecque ; et enfin tout se fait à la grecque chez les artistes et les ouvriers ; peut-être aussi qu'il y a des cuisiniers qui font des repas à la grecque. C'est ainsi que parmi nous, surtout à Paris, l'on baptise de noms anciens et les modes que l'on invente et les usages que l'on introduit» (Aubert de la Chesnaye des Bois, 1767 : 405). López de Sedano (1785: III, 114) la utiliza en los *Coloquios de la espina*: «Otro nos charla, en lenguas muy ufano, / la sira, púnica, ática y marrueca, / y no sabe su idioma castellano. / Y con este oropel nos embeleca, / que, así como hay encajes y galones, / hay también eruditos a la greca». Esta invectiva contra Tomás de Iriarte fue escrita a partir de 1779, pero no vería la luz hasta seis años después (López de Sedano, 1785: I, A2v). En la *princeps*, bajo la máscara del editor ficticio Juan María Chavero y Eslava (Aguilar Piñal, 1981-2001: V, 224), López de Sedano explica en una nota: «cuando esto se escribió, andaba muy válida esta frase porque todas las cosas eran 'a la greca'. Ya nadie se acuerda de 'la greca' para maldita la cosa porque han sucedido o substituido otras muchas frases. Siempre ha habido una favorita para distintivo de la última moda, no solo en cuanto a las alhajas del adorno femenil, sino a las del uso de los muy bien o muy mal barbados. ¿Y cómo se propagaría el sistema del frívolidismo ni se fomentarían estos ramos de industria local si tuvieran hasta los nombres mismos alguna estabilidad?» (López de Sedano, 1785b: III, 114-115).

rico espadín, al puño su cintajo
y la chupa tan corta y despuntada²⁷
que se le descubrían —¡ahí es nada!—
los relojes, pretinas, faldriqueras²⁸
y de aquel edificio las troneras.²⁹ 100
Parecía un cupido, y era un bicho:³⁰
un petimetre estaba mejor dicho;
sí, que Cupido entonces no lo había.³¹
Pásese me esta vez en cortesía
el fabuloso anacronismo y todo, 105
puesto que está enmendado de este modo,
pues todo de una vez así se explica:
parecía Vulcano una marica.³²
¿Si en otro anacronismo habré incurrido?,
que es dable que maricas no haya habido. 110
La duda queda en pie. Mucho importara
que decidida de esta vez quedara
una cuestión de tanta consecuencia,
pero lo que yo sé con evidencia:
que aunque entonces maricas sí lloviesen, 115
no habría tantos que lo pareciesen.
Solo dudo si en todos los anales³³
vestirían así los menestrales,
porque a mí no me gusta que un herrero
se vista ya mejor que un caballero, 120
que en esto, a la verdad, era Vulcano
muy peti-calavera o peti-vano.³⁴
Por la orilla del mar se paseaba,
mirando la barquilla que cruzaba,

27 *chupa*: «vestidura ajustada al cuerpo, larga hasta cerca de las rodillas, que abraza las demás vestiduras interiores, encima de la cual no hay más ropa que la casaca. Es voz moderna tomada del francés» (*Aut.*).

28 *pretina*: «cierta especie de correas con sus hierros para acortarla o alargarla y su muelle para cerrarla y atarla a la cintura encima de la ropilla» (*Aut.*).

29 *tronera*: «la ventana pequeña y angosta por donde entra escasamente la luz», pero «se llama también la persona desbaratada en sus acciones o palabras y que no lleva método ni orden en ellas» (*Aut.*).

30 *cupido*: «Dios del amor, hijo de Marte y de Venus», pero usado como sustantivo común significa «enamorado, apasionado por las damas» (Domínguez, 1847). Véase el epigrama LXXXVIII (*De los abates*) de Arroyal (1784: 112-113): «El que piense ser abate, / ha de saber cortejar / y con las damas hablar; / aunque sea un disparate, / bailar bretaña y paspíe, / presentarse hecho un cupido, / ser necio y entremetido, / y será abate a la gre».

31 *bicho*: «se llama en general en Castilla a todo insecto pequeño, ridículo, y por metáfora a los hombres ridículos, tanto en la figura como en el modo de portarse y obrar, de manera que es algo más expresivo que la palabra 'ridículo'». Además, las *bichas* o *bichos* son «figuras comunes en follajes y otros adornos de arquitectura y que de medio arriba se representan en forma de mujeres con alas y de medio abajo como peces o aves» y Cupido «pintase niño, con alas, vendado en los ojos, arca y aljaba» (*Ter.*).

32 *Cupido entonces no lo había*: aunque hay varias tradiciones sobre su origen, generalmente se considera que Cupido es hijo de Venus (Conti, 1988: 299), que todavía no conoce a su marido ni a su amante y, por lo tanto, aún no lo ha podido engendrar.

33 *marica*: «hombre afeminado y de pocos bríos, que se deja supeditar y manejar, aun de los que son inferiores» (*Aut.*).

34 *anales*: «las historias que se escriben año por año, guardando el orden cronológico» (*Aut.*), referido al curso histórico en general.

35 *muy peti-calavera, o peti-vano*: el prefijo jocoso *peti*-, del francés *petit*, por analogía con 'petimetre', se encuentra con cierta frecuencia en la poesía y el teatro de la época. «Si no fuera escandaloso, / iría por la guitarra / y se haría por lo bajo / una peti-serenata» (Cruz, 1915-1928: 11, 153).

cuando descubrió a Venus, ¡y qué moza!, 125
 en su plaustro o marítima carroza,³⁵
 tocando de la tierra los confines,
 tirada no de potros, de delfines;
 que aunque Venus jamás fue interesada,
 no querría gastar paja y cebada, 130
 o por no haber allí, con otros fines,
 la copia que en la tierra de rocinés.³⁶
 ¡Jamás se vio tal pompa, tal grandeza:
 el ver esto sería una belleza!
 Y así, solo esta vez sin ironía, 135
 se dijo que de mar a mar venía,³⁷
 porque era la carroza de cristales,
 lanza, varas y ruedas, de corales;
 los tirantes, de seda, plata y oro;
 los adornos valían un tesoro, 140
 pues del almohadón solo la pluma
 era rizado aljófar de la espuma,
 de tisú matizado el cortinaje.³⁸
 Y, con todo, venía sin un paje,
 ni un lacayo, un cochero o un borracho³⁹ 145
 —preciso es confesar, no sin empacho,
 que un pleonasmo cometí importuno,
 pues cochero y borracho todo es uno—.
 Como digo, venía sin cocheros:
 no es mucho, si en el mar no hay taberneros, 150
 que servirla esta gente no quisiera,
 y eso que el embarcarse es borrachera.
 Aunque es muy regular, y así sería,
 que no quisiese la señora mía 155
 que lo que tantos ganan con afanes
 se invirtiese en cuadrillas de holgazanes,
 saltó en tierra y su pie floreció el suelo,
 ¡mas no, que cuanto pisa todo es cielo!
 La mozuela era, ¿qué?, de rechupete.
 No traía casaca ni rodete,⁴⁰ 160
 que eso es de gentecilla chabacana
 y lo usa solamente una aldeana,

35 *plaustro*: «lo mismo que carro» (*Aut.*).

36 *copia*: «abundancia y muchedumbre de alguna cosa» (*Aut.*).

37 *de mar a mar*: «con gran magnificencia, majestad y grandeza, con todo el lleno y perfección que debe tener una cosa» (*Aut.*).

38 *tisú*: «tela de seda muy doble bordada de flores varias sobre plata u oro que pasan desde el haz al envés. Es voz tomada del francés *tisú*, que vale ‘tejido’» (*Aut.*).

39 *borracho*] *borraho P*

40 *casaca*: «cierto género de ropa con mangas que no llegan a la muñeca y las faldillas caen hasta la rodilla, la cual se pone sobre el demás vestido. Tráenlas también las mujeres y se han variado las modas conforme los tiempos» (*Aut.*).

rodete: «el adorno de la misma u otra tela que se pone en las mangas de las casacas de las mujeres, por encima de la sangría del brazo» (*Aut.*).

no las damas de filis, no las diosas.⁴¹
Traía en la cabeza tantas cosas,
pero con un primor extraordinario;
¡vaya al pie de la letra el inventario!
Primeramente, el tur, esto es, el rizo,⁴²
y era de pelo propio, no postizo,
con sus sartas de perlas ondeadas
y flores de lo mismo entreveradas,
alfileres de estraz en media luna⁴³
puestos con simetría, ¡y qué oportuna!
De trecho en trecho flores delicadas,
como al descuido, a la gasié sembradas,⁴⁴
de tan vivos matices coloridas
que venían allí como nacidas:
de sus cascós abril hizo maceta,
¡lo que hace ser un hombre buen poeta!
En Venus hará eterna mi pintura
la petimetrería y compostura.¹⁶⁵
Dos volantes traía en la cabeza⁴⁵
que demostraban bien su ligereza,⁴⁶
con su peine de piedras adornado
para tener sujeto el tal peinado,
que compró a peso de oro algún dios tierno,
y era el peine a lo más de concha o cuerno;
con penachos también a la ligera,
pero ¿a qué dama falta penachera?,
y unas caídas, ¿cómo?, a lo marrueco,⁴⁷
a manera de hilas hechas fleco.¹⁹⁰

41 *filis*: «habilidad, gracia y menudencia en hacer u decir las cosas para que salgan con su última perfección» (*Aut.*).

42 *tur*: *tour*, «voz francesa que con la pronunciación de ‘tur’ se ha admitido en la corte por las señoras, etc., para significar una como cinta de pelo rizado que unen con el suyo sobre la frente y sienes para evitar los rizos del pelo propio, abreviar el peinado y perder menos tiempo; quiere decir ‘vuelta’» (*Ter.*).

43 *estraz*: diamante falso, compuesto a partir de una pasta de vidrio con óxido de plomo. Recibe el nombre de su inventor, el joyero real francés Georges Frédéric Strass (1701-1773). «El *stras* adquirió un crédito muy grande por lo acomodado del precio, de manera que las señoras no trujeron otras piedras más que estas en mucho tiempo, hasta que experimentaron que perdían su brillo en poco tiempo por ser muy blandas» (Sáenz Díez, 1781: xxxix).

44 *a la gasié*: locución poco documentada, sin duda es otra forma de aludir a los afrancesados; tal vez en referencia a la voz *gazier*: «gasero, tejedor de gasas» (Salvá, 1887). Romea y Tapia (2015: 38), en el «Discurso segundo» de *El escritor sin título* (1790), ofrece definiciones tan incorrectas como jocosas de varios términos del ámbito teatral, y entre ellos aparece *gasié*: «pringue, manteca o alguna otra cosa de grasa»; también lo menciona en el «Discurso séptimo»: «aunque en el preámbulo, nota, introducción, portal o fachada, empieza en romance castellano, en llegando la reina a despegar los labios, no lo hace sino con versos reales; esto es, a la francesa, y a más abundamiento, a la *gasié*» (2015: 177). De modo similar se emplea en *Tiempo presente* (vv. 153-156): «A la *dernié* su primoroso traje, / a la *gasié* su compostura rica, / de punto de Sajonia era el encaje, / que en los vuelos las órdenes triplica» (Vergara, 1759: 7).

45 *volantes*: «usado como substantivo, se llama un género de adorno pendiente que usan las mujeres para la cabeza, hecho de tela delicada» (*Aut.*).

46 *ligereza*: dilogía entre «la propiedad y calidad de las cosas leves o que tienen poco peso» de los volantes y la «diviandad, falta de peso en obras o palabras» de Venus (*Aut.*).

47 *caída*: «adorno de merlí, blondina, gasa, etc., que usan las señoras en la cabeza, cayendo hacia la espalda en dos como alas, las cuales recogen algunas veces a la cabeza. Hay caídas que llaman alemanicas, de farolillo, de canutillo, nuditos, etc.» (*Ter.*). Entre los distintos tipos habían de contarse las «caídas a lo marrueco», que define en el siguiente verso; se nombran en *La elección de cortejo* (1767) de Ramón de la Cruz (1915-1928: 1,360-361): «hacer nuditos y vuelos, / bolsillos de todas modas / y caídas a lo marrueco».

Pendientes grandes, ¡y con tres perillas!,
pulseras en los dedos, con hebillas⁴⁸
en lugar de sortijas, que, a no verlo,
fuera un poco difícil el creerlo;
piöchas y collar de marquesitas⁴⁹
sobre negras blondinas exquisitas. 195

Y eran correspondientes
collar, piöcha, hebillas y pendientes
a los corchetes del corsé, u acciones
que por el lugar llaman tentaciones. 200

El lazo que sirvió de gargantilla
hasta el corsé llegaba o la cotilla.⁵⁰
El pañuelo era negro pero estrecho
para que se la viese bien el pecho.
Por grandes y redondos los lunares
eran cosa, a mi ver, particulares.⁵¹ 205

Los vuelos que traía⁵²
oficiosa tejió la nieve fría
y hasta el desnudo brazo, lleno y breve,
parece se vistió de aquella nieve
—que, como hermosa, tuvo buenos brazos—. 210

Eran de ricas cintas peto y lazos,
con unas guardnaciones de blondina,
¡pero muy especial, pero muy final!,
de color canelé, como la bata.⁵³ 215

Las manillas que ciñe, abrocha o ata,
de nácar, ¿pero qué?, con sus retratos;
añadiendo después a estos ornatos
dos relojes de hechura delicada
—que ella por donde fue dio campanada—:⁵⁴ 220

el uno de esqueleto y con follaje,⁵⁵

48 *pulseras en los dedos, con hebillas*: anillos tan grandes que parecen pulseras, e incluso cinturones.

49 *piöcha*: «joya o especie de flor con pedrería, o sin ella, que se ponen las mujeres en la cabeza sobre la frente o aun lado» (*Ter.*).

50 *cotilla*: «jubón sin mangas hecho de dos telas, embutido con barba de ballena y pespuntado, sobre el cual se visten las mujeres el jubón o casaca y traen ajustado el cuerpo» (*Aut.*).

51 *particulares*: se resalta con cursivas en la *principia*, como otras palabras con doble sentido, para subrayar la presencia del adjetivo *cular*, que «se acomoda jocosamente a lo que pertenece a las asentaderas» (*Ter.*). El mismo juego se localiza, más explícito aún, en *Tiempo presente* (vv. 113-116): «A la orilla de aquel río famoso, / el noble, el celebrado Manzanares, / que nunca le lograron caudaloso / socorros de Madrid parti-culares» (Vergara, 1759: 7).

52 *vuelos*: «un adorno del brazo por la parte de la muñeca, especialmente en las mujeres; llamado así porque va al aire» (*Aut.*).

53 *canelé*: *cannellé*, «acanelado, de color de canela» (*Ter.*).

54 *campanada*: dilogía entre «el sonido y voz de la campana» y «el ruido que causa en algún pueblo o provincia la acción extraña, escandalosa o ridícula de alguno o la admiración que causa alguna cosa peregrina. Úsase regularmente junto con el verbo ‘dar’» (*Aut.*).

55 *de esqueleto*: con el mecanismo a la vista. Véase el romance *Al excellentísimo señor duque de Medinaceli* («Señor mío, el más amable», vv. 165-176) de Repiso Hurtado (1796: 97-98): «Todo respira abstinencia / y, ya transmutada en yermo, / parecemos penitentes / con semblantes macilentos. / Si en esta vida seguimos, / presto nos transformaremos / en animados cartones / o relojes de esqueleto; / relojes, mas sin la muestra / que señale el minutero / aquella tan feliz hora / de cocinar el puchero».

follaje: «en la arquitectura, especie de adorno de cogollos y hojas arpadas, sátiro y otros animales, por lo cual le dan asimismo el nombre de ‘brutesco’ y el de ‘grutesco’, por haber hallado esta especie de adorno en algunas grutas y

y el otro con su estuche o su equipaje.
Mil pomitos de olor y unos pañuelos⁵⁶
con un desahumerio de los cielos.⁵⁷
Del ahuecador, dicen, fue inventora⁵⁸ 225
y singular —manía de señora—
en elegir tejidos y colores.
En siendo extraños, eran los mejores,
pues los de Chipre nunca la agradaban,
sino aquellos que doble la costaban 230
por ser de Persia, de Damasco y China.⁵⁹
¡En todo sé que estaba peregrina!
¡Y cómo que lo sé! De buena letra.
Y así creo que toda petimetra
la hará justicia seca en esta parte, 235
si envidiosa no es por ser del arte.⁶⁰
Confesando, excedió a toda belleza
en gusto, en traje, en gala y gentileza,
pues, fuera de ser Venus muy preciosa, 240
venía a la dernier más rigurosa.⁶¹
El adorno costó cien mil ducados
y a venderlo darían dos cornados.⁶²
Vulcano la miraba de hito en hito,⁶³
diciendo: «¡Este es un género exquisito!
No tiene el Sol —el alma se chamusca— 245
comparación al lado de esta chusca.
En esta hermosa nave me embarcara,⁶⁴

subterráneos de Roma» (*Ter.*).

56 *pomito*: «el vaso de vidrio de hechura de una manzana que sirve para tener y conservar los licores o confec-
ciones olorosas» (*Aut.*).

57 *desahumerio*: *sabumerio*, «el humo que se levanta del fuego echando en él alguna cosa olorosa que lo cause»
(*Aut.*). En un sentido general, ‘perfume’.

58 *ahuecador*: «tela fuerte que mantiene hueca alguna parte del vestido» (Salvá, 1846).

59 *los de Chipre ... de Damasco y China*: al margen de la lejanía geográfica y el consiguiente encarecimiento de
los materiales, en Chipre se producía principalmente algodón, mientras que de Persia, Damasco y China procedía la
seda: «los negocios de la compañía turca iban prosperando más y más. Sus buques llevaban a los puertos de Turquía
los paños de Suffolk, Gloucester y Worcester, los casimires del Hampshire y del Yorkshire, plomo y estaño; y traían a
la vuelta sedas crudas de la Persia, de Damasco y Trípoli, agallas de Toca, sederías de Angora, algodones de Esmirna
y Chipre, piedras preciosas de la India, drogas del Egipto y de Arabia, nuez moscada de Candia, pasas y aceite de las
islas de Zante y Cefalónica y de la Morea, etc.» (Galibert y Pellé, 1844: II, 493).

60 *ser del arte*: ‘ser de la misma manera’, ‘algunas veces [arte] se toma por modo, forma o manera, y vale lo mismo
que ‘de suerte’, ‘de modo’, etc. En este significado se usa siempre con la partícula ‘de’ antepuesta y equivale a modo
adverbial’ (*Aut.*).

61 *a la dernier*: ‘a la última’, siguiendo la moda francesa. «No solamente nos han introducido una innumerabilidad
de voces extrañas, sino que han desfigurado también y abatido por los suelos la majestad y gentileza de nuestra
lengua; y es ya tan grande y tan desaforada esta corrupción que hasta el mismo vulgo en la Corte habla por lo general
a la dernier, o a la francesa» (Morales en López de Palacios Rubios, 1793: II).

62 *dos cornados*: dilogía entre los ‘cuernos’ de Vulcano y «moneda de baja ley que mandó batir el rey don Alonso el
Onceno el año de 1331 para remediar la falta de dinero, carestía y falta de mantenimientos, habiendo cesado el trato y
comercio por haber adulterado la moneda. Díjose cornado por una corona que tenía esculpida; y tres cornados valían
una blanca y un real constaba de docientos y cuatro cornados»; con la expresión *no vale un cornado* «se pondera la
inutilidad, poco precio y valor de alguna cosa» (*Aut.*).

63 *mirar de hito en hito*: «mirar fijamente, con atención y sin divertir la vista a otra parte» (*Aut.*).

64 *hermosa nave*: el tópico de la «nave» o «travesía de amor» consiste «en la asociación entre la navegación y la
relación amorosa (incluyendo la relación sexual)» (Laguna Mariscal, 2011: 425). Sobre su transmisión hasta el Siglo de
Oro, véanse Gómez Luque (2018) y Manero Sorolla (1990: 210-233).

mas la navegación me saldrá cara,
porque este es mucho tren, mucho aparato,
mucha máquina, sí, mucho boato.⁶⁵ 250
Y no es fácil que yo con la herrería
mantenga tanto fausto y bizarria».⁶⁶
Esto, y aun más, decía el mentecato,
y eso que él era *eiusdem* garabato.⁶⁷
Pasábase las manos a menudo 255
por las sienes el hijo del cornudo,⁶⁸
todo lo que va dicho rumiando,
y el amor iba a palmos engordando.
Venus, no sin descoco, le miraba,
le fruncía el hocico, le guiñaba; 260
y cada ojuelo suyo era un lucero,⁶⁹
cada ojeada un basilisco fiero,
cada cabello desprendido rayo,
cada mejilla floreciente mayo,
cada diente una perla allí nacida, 265
«cada aliento una flor del sol herida»,⁷⁰
y en cada libre, airoso movimiento
ceñía el brío de su talle el viento
—un poquillo a Mendoza le he pillado:
quédele lo Mendoza, a mí lo Hurtado—.⁷¹ 270
Él, que vio en ella tal desenvoltura,

65 *tren... aparato... máquina*: dilogías que explotan la polisemia de los tres vocablos, los cuales pueden significar tanto 'ostentación' como 'ingenio mecánico'.

66 *bizarria*: «se suele tomar alguna vez por desorden, soltura o licencia. [...] También significa lucimiento, esplendor en el porte, adorno y gala, así en lo que mira a la persona como de la familia y casa de cada uno» (Aut.).

67 *eiusdem*: 'del mismo', expresión análoga a *eiusdem farinae* (literalmente, «de la misma harina»; es decir, «de la misma calaña»): «¿quién habría de tener paciencia para halagar, acariciar y quitar el sombrero con mucha cortesía al que no sabe tratar con ella sino a los Ensiskilmides, a los Scheuchzeros, a los Baudrandos, a los Strauchios, a los Beveregios, a los Krancios y a otros autores *eiusdem farinae*, pasándose con la gorra calada delante de los hombres de mayor veneración, que todos respetamos?» (Isla, 1991: 19).

garabato: «un cierto aire, garbo, brío y gentileza que suelen tener las mujeres, que, aunque no sean hermosas, les sirve de atractivo» (Aut.).

68 *el hijo del cornudo*: por ser hijo de Júpiter, que se convirtió en toro para secuestrar a Europa; la referencia genealógica anticipa el desenlace de la fábula: «cuentan que Europa fue de tanta prestancia y belleza de cuerpo que aventajaba fácilmente a todas las mujeres de su tiempo. Se dice que, como Júpiter amara muy perdidamente a esta, se convirtió en un blanco y hermosísimo toro y llegó hasta la orilla del mar a la que Europa solía ir alguna vez con sus jóvenes compañeras. Se dice que Europa, admirando la maravillosa y extraordinaria belleza de este toro, lejos de sus compañeras, se acercó en primer lugar a contemplarlo, después lo tocó incluso sin temor con sus manos y, por último, como un juego, se subió al toro como si fuera un caballo. Y se dice que, engañada por este, fue transportada a través del mar hasta Creta» (Conti, 1988: 645).

69 *ojuelo*: «el ojo pequeño. Úsase muy frecuentemente en plural por los ojos risueños, alegres y agraciados» (Aut.).

70 *cada aliento... herida*: toma el verso de la segunda jornada de la comedia *No hay amor donde hay agravio* (1652), atribuida a Antonio Hurtado de Mendoza (Urzáiz Tortajada, 2002: 1, 369): «Era cada mirar una centella, / que de una flor hacía una estrella; / la nariz bella en proporción sacada, / cada diente una perla encuadrada, / la boca hermosa de coral teñida, / cada aliento una flor del sol herida» (Hurtado de Mendoza, 1728: 277).

71 *lo Hurtado*: dilogía entre el apellido del escritor y el participio del verbo «hurtar». Estos versos remiten a la silva *Un poeta llorando sus pecados poéticos* («En el oscuro centro de una cueva», vv. 124-129): «ya, por gongorizar en la maleta / del cordobés poeta, / metí las uñas, y en las *Soledades* / acometí mil hurtos y maldades, / y dándole a la broza / de mis versos esmaltes de Mendoza» (Polo de Medina, 1948: 285) y a la *Estación segunda del mediodía* («Éntrase el mar por un arroyo breve», vv. 43-45) de Salazar y Torres (1681: 75), en la que cita el v. 53 de la *Soledad II* («Éntrase el mar por un arroyo breve») de Góngora: «subiendo está y bajando / “sus plomos graves y sus corchos leves”. / ¡Qué lindo verso a Góngora le he hurtado!».

que este es achaque viejo en la hermosura,
a requebrarla al punto se abalanza,
que la mala crianza
aun en la dama honrada esto ocasiona. 275
En fin, muy revestido de persona
—que, aunque era dios, Vulcano era gran zote—,
hizo un papel allí de un principote,
porque sabía cuatro cuchifletas
que tal vez aprendió de los poetas. 280
E igualmente sabía
hacer una obsequiosa cortesía,
con aquel expresivo rendimiento,⁷²
que no pasó jamás de cumplimiento:⁷³
que era en lo que tal cual estaba ducho,285
que esto en un petimetre encubre mucho.
El efecto lo diga: llegó atento
y, con reverencial acatamiento,
los pies arrastra, dobla la cintura,
el cuello alarga, enrosca la estatura,290
sacando lo preciso la cadera.
Casquialegre y ligero de mollera,
avanzó y la cogió una blanca mano,
diciendo: «Este es despejo cortesano».⁷⁴
Y prosiguió, risueño y relamido,295
componiendo las vueltas y el vestido:
«Cuando sales del mar, de suerte sales,
Venus, que tu deidad es toda sales.⁷⁵
Que el mar produzca nieve creí ciego,
mas no que el agua produjese fuego,300
ni que tu mano aleve
tan a mano tuviera fuego y nieve»;
con otros estudiados disparates
que llaman discreciones los orates.
Lo que le dio gran choz, a lo que entiendo,⁷⁶305
fue que la arenga concluyó diciendo:
«¡Ay, que me has encantado, prenda rara,
con el mágico hechizo de tu cara!
Y así esclava te quiere el alma ansiosa,
para más prisión mía, por esposa».⁷⁷ 310

⁷² *rendimiento*: «obsequiosa expresión de la sujeción a la voluntad de otro, en orden a servirle o complacerle» (*Aut.*).

⁷³ *cumplimiento*: «acción afectada y fingida para cumplir con la apariencia» (*Aut.*).

⁷⁴ *despejo*: «desenfado, desembarazo, donaire y brío. [...] Significa asimismo arrojo, temeridad, audacia, atrevimiento, osadía» (*Aut.*). Sobre el realce de este valor, opuesto al ‘recato’, en el siglo XVIII, véase Martín Gaite (1988: 113-138).

⁷⁵ *sal*: dilogía entre la «sustancia sólida y seca, ácida, espiritora y penetrante, diáfana y transparente [...]», fácilmente soluble en el agua y «la agudeza, gracia o viveza en lo que se dice» (*Aut.*). Véase la *Descripción métrica* (v. 245): «Toda sales, cabal, la Ladvenana?» (Peña Calderón, 1768: 13).

⁷⁶ *choz*: «equivale a golpe. Dijose así por el sonido que resulta cuando se da» (*Aut.*).

⁷⁷ *esclava* ... *prisión*: el «prisionero de amor» es una imagen típicamente petrarquista (Manero Sorolla, 1990: 134-147), de origen clásico (Estévez Sola, 2011a).

Bien que donde agotó su entendimiento
fue en este no esperado pensamiento:
«Sé que es alto el origen de tu padre;
que el mar, por más que digan, no es tu madre,
pues *mare maris* sabe el que es latino⁷⁸ 315
que es neutro a la verdad, no femenino;
que, aunque en el mar naciste,
al mar tu noble ser no le debiste,
que fuera para un yerno mucha carga
suegra tan borrascosa y tan amarga». 320
El discurso ya ven que es estremado,
¡pero qué original! Él lo ha estrenado.
Vulcano, es innegable, echó aquí el resto.
Me atreviera a apostar, para hacer esto,
que se vio en lo que dicen calzas negras,⁷⁹ 325
que hasta los dioses tiemblan de las suegras.
Venus, entontecida de estas cosas
—que lo tonto es pensión de las hermosas—,
sin cesar le miraba y remiraba,
y entre si le gustaba o no gustaba,
entre si le querría o no querría,
según se vio después, así decía 330
—pero sin que Vulcano lo penetre—:
«No es buen mozo, pero es muy petimetre;
y tiene allá un agrado, un cierto aire
tan marcial... ¡Qué sé yo!, tiene un donaire...
No sé cómo lo diga... un atractivo...
un genio tan jovial, sutil y vivo...
¡Vaya, que es grande, es mucha su chulada⁸⁰
y, aunque es cojo, lo cojo es poco o nada!
Fuera de que le quiero para amante,
y no para correo ni volante,⁸¹
y si a la primer vista se ha quedado
de mí tan ciegamente enamorado,
¿no fuera un grave error, una simpleza,
despreciar al que adora mi belleza?
—Y quién sabe si habrá —sí, ¿quién lo sabe?—
otro que así me quiera, ni me alabe,
ni que esté a mi hermosura tan rendido?
Todos los cabos tiene de marido.⁸² 340
345
350

78 *latino*: «hoy se entiende por el que habla o sabe el idioma latino o por cosa perteneciente a él» (*Aut.*).

79 *se vio en lo que dicen calzas negras*: lo mismo que *verse alguno en calzas prietas* (*o bermejas*): «verse en algún apuro, aprieto o peligro» (Real Academia Española, 1780).

⁸⁰ *chulada*: «hecho o dicho gracioso con cierta soltura o libertad agradable; y así se dice: "fulana canta o baila con mucha chulada"» (Real Academia Española, 1780).

81 *volante*: «se toma por lo mismo que 'laqué', y es la voz propia de nuestra lengua»; *laqué* es el «lacayo que corre delante [del coche o caballo], vestido regularmente a la ligera. [...] Es voz francesa» (*Aut.*).

82 *cabos*: ‘cualidades’ o *partes*, ‘usado en plural se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a algunas personas’ (*Aut.*). «Con ser las márgenes tan dilatadas para un cuadro solo, las gobernó con tal felicidad como si no fuera más que una casa, por tener cabos de celo, valor y desinterés» (Uberto Balaguer, 1694: 88).

Aunque le elijo a bulto, no me pesa,
que el hombre vale en bruto lo que pesa.
Él es de buena pasta a todo pasto,⁸³
pues no se pasmó al ver el tren que gasto.
A su lado serán, pues no se asombra,
con él muchos maridos solo sombra.
Y creo que, al notar, mi amor le exalta:⁸⁴
me tapará si tengo alguna falta,
como tan petimetre y cortesano.
¡Esto ha de ser!». Y dijo así a Vulcano:
«Aunque estoy entendida,
tienes un sí es no es la pata hendida;⁸⁵
no importa, pues mañana
puedo yo cojear y, así, muy vana⁸⁶
para mi media cama aquí te escojo». 360
Vulcano abrió al oírla tanto ojo⁸⁷
y, aunque comprendió bien y entendió al vuelo
las sátriras, calló como un mochuelo.
En fin, fueron a Chipre y se casaron;⁸⁸
en donde no moraron, renegaron,⁸⁹ 370
porque Venus fundaba, como algunas,
en su aquel y belleza sus fortunas.⁹⁰
Ella tenía rasgos de loquera,⁹¹
con perfiles de dama y limonera:
ya quería —era atroz— correr un gallo,⁹² 375
ya montar un caballo,
hallándose en visitas, en paseos,
en fandangos, camorras y bureos.⁹³
Y aunque no era hacendosa,
seriamente lo digo, era curiosa: 380

83 *pasta*: «demasiada blandura en el genio, sosiego o pausa en el obrar o hablar» (*Aut.*).

a *todo pasto*: «con abundancia en la comida, y por translación se dice de otras cosas» (*Aut.*).

84 *notar*: «reparar, observar o advertir», o bien «censurar, reprender o reparar las acciones de alguno» (*Aut.*).

85 *un sí es no es*: «expresión con que significamos la cortedad, pequeñez o poquedad de alguna cosa, que apenas se conoce, distingue o percibe por los sentidos» (*Aut.*)

86 *cojear*: dilogía entre «mover los pies con desigualdad notable» y «falsear, proceder no rectamente, sino con doblez y engaño» (*Aut.*).

87 *abrir tanto ojo*: «modo de hablar que se usa para significar la alegría con que alguno asiente a lo que se le promete o con que desea aquello de que se está hablando» (*Aut.*).

88 *Chipre*: según la tradición, Venus nació de la espuma que se había formado en el mar al caer del cielo los tés-
ticos amputados de Urano. A continuación, se desplazó hasta Chipre y se estableció en la isla (Conti, 1988: 285-286).

89 *renegaron*: «blasfemar, prorrumpir en injurias o desesperaciones en fuerza de algún dolor o sentimiento» (*Aut.*).

90 *aquel*: «voz que se usa en lugar de aquella cosa que no se quiere o no se acierta a decir, antepuesto siempre el artículo ‘el’ o algún adjetivo. Es del estilo bajo y algunas veces se usa festivamente» (Real Academia Española, 1780).

91 *loquera*: dilogía entre ‘lo que era’ y *loquera*, «el que cuida y guarda los locos» (*Aut.*). En la *princeps* se resalta tipográficamente.

92 *correr un gallo*: festejo popular similar a *correr gansos*, «fiesta que se ejecuta como la de ‘correr cintas’, menos que, en lugar de cintas, se pone un ganso de la misma forma; y, si el que corre le coge el pescuezo y se le arranca, es suyo el ganso. Es fiesta que ordinariamente la ejecuta la gente común» (*Aut.*).

93 *fandango*: «por ampliación se toma por cualquiera función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas» (*Aut.*).

bureo: «regocijo, entretenimiento, fiesta y holgura; y las más veces, no lícita» (*Aut.*).

tanto tanto que todo lo indagaba,
 todo lo olía, todo lo atisbaba.
 Sin pensar nunca en más que en pasatiempos,
 parecía a las daifas de estos tiempos.⁹⁴
 En *déshabillé* blanco andaba en casa,
 con peto negro y delantal de gasa
 y un pañuelillo al cuello mal prendido.
 Vulcano, que la vio, quedó aturdido.
 Reprehendiéndola, cuerdo, que iba corta,⁹⁵
 ella, enfadada, respondió: «¿Qué importa?
 Mejor es que se vea algo el tobillo
 que no ir cogiendo polvo, joh, baturrillo!».⁹⁶
 Que viniesen mandaba escofieteras,⁹⁷
 modistas, peluqueros y bateras.
 En un pie como grulla los llevaba:⁹⁸
 ¡cómo reñía, cómo se enfadaba
 sobre el rizo, la bata y la escofieta!
 Siempre en el tocador estaba inquieta,
 diciendo que, después que la estafaban
 —y no es cuento—, hecha un asco la dejaban,
 porque tanto jarope la salpica⁹⁹
 que en su cara llevaba una botica.¹⁰⁰
 ¿Botica? El conceptillo es redomado,¹⁰¹
 pero otro no encontré más adecuado,
 a no decir grosero,
 que en su cara llevó un estanco entero
 de solimán, y fuera picardía,¹⁰²
 que ese es nombre de turco en Berbería
 y su beldad entonces me culpara,
 que a la de un turco comparé su cara,
 fuera de que, ¡mal ajo!, me exponía¹⁰³

385

390

395

400

405

410

94 *daifa*: «la manceba que se sustenta y a quien se regala por el ruin trato e ilícita comunicación» (*Aut.*).

95 *corta*: «lo que no alcanza a la medida justa, así de lo largo como de lo ancho, como un jubón, un vestido que viene tan estrecho y falto que no se puede vestir ni ajustar a lo que corresponde al cuerpo de la persona que le necesita»; además, «andar de corto» es en los eclesiásticos no traer los hábitos largos, sino vestir el traje o hábito a la moda secular, que llaman vulgarmente ‘de abate’ (*Aut.*).

96 *baturrillo*: ‘palurdo’, diminutivo del aragonésimo ‘baturro’.

97 *escofietera*: «modista» (*Salvá, 1846*). La *escofieta* es «lo mismo que ‘cofia’», o sea, «cierto género de cobertura para la cabeza hecha de red u de lienzo de que se sirven los hombres y mujeres para recoger el cabello» (*Aut.*).

98 *en un pie como grulla*: «estar con suma vigilancia y cuidado, sin descuidarse en el cumplimiento de su obligación. Díjose por semejanza a la grulla, que duerme en un pie por despertar fácilmente» (*Aut.*).

99 *jarope*: ‘jarabe’, ‘bebida de botica’ (*Ter.*).

100 *botica*: «la oficina o tienda en que se hacen y venden las medicinas y remedios para la curación de enfermos», pero también es el diminutivo de *bota*, «el barril, cubeta o pipa de madera con arcos en que se lleva en las embarcaciones el vino, agua, aceite, etc.» (*Aut.*).

101 *redomado*: «cauteloso y astuto», pero también puede hacer referencia a la *redoma*, «vasija gruesa de vidrio de varios tamaños, la cual es ancha de abajo y va estrechándose y angostándose hacia la boca» (*Aut.*), en la que se almacenan los potingues de la botica. En este sentido podría entenderse como ‘artificioso’ o ‘alambicado’.

102 *solimán*: equívoco entre «el azogue sublimado» (*Aut.*), utilizado como cosmético, y el nombre propio, por Solimán I (1494-1566), sultán del Imperio otomano desde 1520. Peña Calderón se hace eco de la *Fábula de Adonis y Venus* (vv. 21-24) de Miguel de Barrios (1996: 132): «Bizarra, a todo galán / daba el solimán de amor, / si de la hermosura flor, / de la luz del sol imán».

103 *mal ajo*: interjección castiza de fastidio, eufemismo de ‘carajo’ (Real Academia Española, 1960-1996). Pero,

con el tal Solimán, si esto se olía,
a que damas de rumbo blasfemases¹⁰⁴
y de mí y del concepto renegasen.
Yo me guardaré bien y rebién de eso,
pues con el solimán, como con queso,
sé que a las más cogía en ratonera.
Y volviendo otra vez a la quimera,¹⁰⁵
si con los peluqueros la tomaba,
en un punto sus nueve o diez mudaba.
Ira de Dios, ¡y cómo se ponía!
El peinado mil veces deshacía
porque la posta o pelo del cogote¹⁰⁶
no estaba hueca y era un gran pegote,
y que con los espejos que tenía
por delante y detrás bien lo veía
con el rabo del ojo. Él, que notaba
el melindroso enredo y que importaba
esta locura un pozo de dinero,
la decía: «Mujer, yo soy herrero
y mi espalda no sufre tal grandeza».
«Súfralo —ella decía— tu cabeza».
«¿No ves que gastas más solo en un día
que gano yo en dos años?». «¡Miren qué usía!»,
dijo con chunga, y la palabra honrada¹⁰⁷
le quitó de la boca la taimada,
haciéndole mil gestos y ademanes,
pero con mucha gracia, ¡como hay sanes!¹⁰⁸
Vulcano exclamó al verla echando ternos:¹⁰⁹
«¿Se dará cosa igual en los infiernos?
Si con tantos afeites van las diosas,
¿qué han de hacer las mujeres horrorosas?
¡Ea, vaya esa gente presto fuera!».
Y haciéndoles tomasen la escalera,
hay quien afirme se le fue un porvida.¹¹⁰

415

420

425

430

435

440

445

además, «metafóricamente se llama [ajo] el afeite que se sirven las mujeres para aderezar, blanquear y componer el rostro, garganta y manos» (*Aut.*).

¹⁰⁴ *damas de rumbo*: «[rumbo] se toma también por pompa, ostentación y aparato costosos» (*Aut.*). Así lo emplea Leandro Fernández de Moratín (1991: 148) en los apuntes de su *Viaje a Italia*: «Las mujeres labradoras o criadas de las casas van vestidas con un guardapiés muy corto, su devantal, su jubón, en mangas de camisa, muy anchas, el pelo dividido en dos trenzas colgantes y un sombrerillo de paja con lazos de varios colores. [...] Las señoritas de rumbo, ya se supone, llevan escopetas, sombrerillos o peinado de rizos». Pero sintagmas similares se usaban en el Siglo de Oro para aludir a las prostitutas: por ejemplo, «dama de todo rumbo y manejo» (Cervantes, 2017: 1, 334) o «señora del rumbo» (Cervantes, 1998: 211).

¹⁰⁵ *volviendo ... a la quimera*: 'retomando la fábula' tras la digresión, ya que *quimera* puede usarse como sinónimo de «ficción» (*Aut.*).

¹⁰⁶ *la posta*: 'la parte posterior'.

¹⁰⁷ *chunga*: 'la zumba o burla alegre que se tiene con alguno o entre algunos, especialmente haciendo desprecio de lo que alguna persona ha hecho u dicho» (*Aut.*).

¹⁰⁸ *como hay sanes*: 'como hay santos'. Expresión coloquial para expresar un juramento: «Según eso se halla en Madrid, ¡me alegro como hay sanes!» (Fonollosa, 1841: 9).

¹⁰⁹ *ternos*: «lo mismo que voto, juramento o porvida, y solo se usa en la frase 'echar ternos» (*Aut.*).

¹¹⁰ *porvida*: 'juramento o blasfemia que se dice jurando por la vida de Dios u de sus santos» (*Aut.*).

Venus —aquí te quiero—, enfurecida,
maldiciendo su signo¹¹¹
con aquello de «¡quítese el indigno!»
y lo de «¿si esta gente nos faltara,
la petimetrería bien quedara?»,
subiéndosela el humo al campanario,¹¹²
columpiando las faldas y el monario;¹¹³
y puesta de puntillas, puesta en jarras,
como águila imperial, con pico y garras
le embistió, le arañó, hubo bocados,
los tocados quedaron bien tocados.¹¹⁴ 450
 ¡Hídepu...! ¡Cómo! ¡Cómo jugó al morro!¹¹⁵
 Si no acudieran pronto en su socorro
corchetes y vecinos¹¹⁶,
se mataran allí como cochinos,
que, en habiendo cachetes,
nunca faltan vecinos ni corchetes,
y en cualquier matrimonio, en siendo malo,
en faltando el cuatrín, empieza el palo.¹¹⁷ 455
 No le cogió de nuevo
este lance, y aun otros, al mancebo.
 Es para muchos tradición segura
que Vulcano, por cierta conjuración,¹¹⁸
supo, antes que naciera siete años,
que en la frente tendría unos araños. 460
 Y, así, para taparlos bien dispuso
—mas yo lo tengo todo por abuso—¹¹⁹
la cofia, peluquín, pelo rizado
y el gorro a la india encasquetado;¹²⁰
aunque —declaró luego— erró la cuenta
porque esto no los tapa, los aumenta. 465
 470
 475

111 *signo*: «destino o fortuna» (*Aut.*).

112 *subirse [el humo/la cólera] al campanario*: ‘enfadarse’; también existe la variante ‘subirse el humo a las narices’ (*Aut.*, *Ter.*). La recoge Jerónimo de Texeda en su compilación de *Frases de hablar difíciles de la lengua española* (Collet Sedola, 1984: 136).

113 *monario*: ‘trasero’ (Núñez de Taboada, 1820: 407).

114 *los tocados quedaron bien tocados*: antanaclasis entre ‘adorno, compostura y modo especial de peinarse el cabello las mujeres’ y ‘cascar o castigar’ (*Aut.*).

115 *morro*: ‘juego entre dos en que se levantan algunos dedos de la mano y, antes de acabarlos de levantar, adivinan cuántos han de ser’; *jugar con alguno al morro* es ‘burlarse de él y jugarle morisquetas’ (*Ter.*). Aquí tiene un sentido más violento.

116 *corchetes*: ‘llamaban [...] a ciertos ministros que tenían los alguaciles para llevar asidos a los delincuentes [...]’; vulgarmente le dan hoy el nombre de ‘corchetes’ a los mismos alguaciles’ (*Ter.*).

117 *cuatrín*: ‘moneda antigua que valía la cuarta parte de un sueldo de veinte en peseta’, de donde vino a significar ‘lo mismo que dinero’ (*Ter.*).

118 *cierta conjuración*: el presagio de la infidelidad se encuentra también en las versiones burlescas de Barrios (‘El diablo del dios Vulcano’, vv. 185-188 en la *Flor de Apolo*, vv. 217-220 en el *Coro de las musas*), Castillo Solórzano (‘Novenario virginal’, vv. 419-421) y Polo de Medina (‘El jaque de las deidades’, vv. 165-176).

119 *abuso*: ‘abusión, «superstición o mal agüero» (*Aut.*). Seguramente tomara el vocablo del romance *A Vulcano, Venus y Marte* (vv. 165-168) de Polo de Medina (1948: 361): ‘Vulcano, que ya por cierto / tiene del ave el abuso, / que, cantando hados presentes, / predice agravios futuros’.

120 *para taparlos ... encasquetado*: otro eco del romance *A Vulcano, Venus y Marte* (vv. 353-356): ‘y por cubrir de sus sienes / ciertos renuevos talludos, / dicen que fue el inventor / de las gudejas y tufos’ (Polo de Medina, 1948: 365).

Doña Venus, en fin, dada al demonio
con el genio del cojo y matrimonio,
unos dicen que fue a desahogarse,¹²¹
a componerse el moño y aliñarse,
a no sé qué inmediatos corredores;
otros dicen que fue a los miradores:
y unos y otros parece que acertaron,
porque ni corredores la faltaron,¹²²
ni miradores. ¿Cómo? A toda hora,¹²³
que era muy cortejada esta señora,
porque Marte rendido la adoraba
y de día y de noche la rondaba,
que en las guerras de amor, disciplinado,¹²⁴
para el ataque estaba siempre armado,
tirando líneas y apuntando piezas,¹²⁵
hasta que conoció que las bellezas
—que esto en todas edades es y ha sido—
de gratis pocas veces han querido.
Y así llegó: cortés, afable, urbano,
con el sombrero en la siniestra mano
—iba a pedir, ¡no es mucho así llegase!—,
y en mal traída, sentenciosa frase
prorrumpió: «Los que saben que a usted quiero,
y que por ese garbo vivo y muero,
envidian mi dolor, que en los mortales
hay también quien envide hasta los males,
sin querer entender en lo que peno
que el mal es mío, y el remedio ajeno.
Pues, por más que a usted busca mi porfía,
más benigna, más pía
que buscan los autores
en su prólogo a todos los letores,
haciendo a toda vela
a ese muro de acero centinela,
no me quiere admitir por su cortejo».
«No tiene usted de amante el menor dejo
—ella dijo—, y ha días que le trato.

480

485

490

500

505

510

121 *desahogarse*: la aspiración de la *b* rompe el diptongo.

122 *corredor*: equívoco entre «especie de galería cubierta o descubierta que se hace en las casas alrededor o en parte de los patios o jardines, para tomar el sol u divertirse con las vistas que ofrece» y 'perseguidor', el que se da a *correr* a alguien, con el significado de «perseguir, acosar» (*Aut.*).

123 *mirador*: equívoco entre «cierto género de corredor o galería puesto en paraje que se descubra mucha tierra, desde donde se divierte y espacia la vista mirando a una parte y a otra» y «el que mira» (*Aut.*).

124 *guerras de amor*: en el tópico de la 'milicia de amor' «se describe figuradamente la relación amorosa en términos militares» (Estévez Sola, 2011b: 275). Sobre su presencia en la lírica castellana renacentista, véase Manero Sorolla (1990: 77-124).

125 *tirar líneas*: «frase que, además del sentido recto, metafóricamente significa intentar, pretender y solicitar alguna cosa discurriendo los modos de conseguirla»; aquí parece tener el sentido de 'disparar la artillería', como en 'tirar por línea recta', 'tirar a un objeto que está dentro de la puntería o alcance de un cañón, antes que sensiblemente descienda la bala y pierda la línea recta' (*Aut.*).

pieza: «el cañón de artillería de bronce u de hierro» (*Aut.*).

Con requiebros no me hacen a mí el plato,¹²⁶
y no quiero, aunque estoy enamorada,
de armado que no da verme celada,¹²⁷
que son en lid de amor conceptos rudos
pretender empuñando los escudos».¹²⁸ 515

Marte replicó entonces: «No es mi intento
que usted me dé de balde alojamiento.
Mi amor está en dativo, que este caso¹²⁹
nunca en las pretensiones anda escaso,
que así pretendo yo cuando pretendo».¹³⁰ 520

Venus le dijo tierna, y aun riendo:
«¡Qué malo que es usted! Si de dativos
sabe usar cuando ama, genitivos
tendrá de posesión; pero bastantes¹³¹
si los de adquisición tengo yo antes,
pues, según del bolsón fuere el estado,
usted irá subiendo por su grado,
que en arbitrios fundé mis vanidades,
estos mis propios son y propiedades».¹³² 525

Y se fueron. Vulcano, que sabía
la maula que en su esposa infiel tenía,¹³³
puso una red de fierro
y vivos a los dos cogió en el yerro.
Si los maridos hoy redes pusieran,
¡oh, cuántos, cuántos en la red cayeran!
Dio voces a los dioses, y bajaron 530

535

126 *hacer el plato*: «mantener a alguno, darle de comer» (Real Academia Española, 1803).

127 *celada*: participio de *celar*, «tener celos, manifestándolo en el cuidado y vigilancia»; pero también hace referencia a la «armadura para defensa de la cabeza» o «la emboscada, asechanza, ocultación o encubrimiento de gente armada en lugar, paraje o sitio oculto para asaltar al contrario descuidado o desprevenido o para otra facción semejante» (*Aut.*). Peña Calderón aplica el argot militar al cortejo amoroso, siguiendo el tópico de la *militia amoris*, y en este verso concreto el de la 'celada de amor': «engaños y mañas con los que el amante busca apresar el corazón de la persona amada» (Librán Moreno, 2011: 89).

128 *escudo*: «arma defensiva para cubrirse y defenderse de las armas ofensivas» y «cierta especie de moneda, por estar en ella grabado el escudo de las armas del rey o príncipe soberano, y por excelencia se entiende la que es de oro» (*Aut.*). Esta dilogía es muy frecuente; el ejemplo más conocido se halla en la letrilla «Dineros son calidad» (1601, vv. 5-11) de Góngora: «Cruzados hacen cruzados, / escudos pintan escudos, / y tahúres muy desnudos / con dados ganan condados; / ducados dejan ducados, / y coronas majestad: / ¡verdad!» (Góngora y Argote, 1980: 94).

129 *en dativo, que este caso*: Marte y Venus manifiestan el carácter prostituario de su relación jugando con términos gramaticales, en concreto, los casos latinos y sus usos. Más adelante especifica que los «dativos» son «de adquisición»: «en dativo [se pone] la persona o cosa a que se dirige la significación del verbo o a que resulta daño o provecho de ella, el cual es y se llama dativo de adquisición» (Real Academia Española, 1796: 6-7).

130 *así pretendo yo cuando pretendo*: en este retruécano explota la significación general o precisa de *pretender*: «solicitar, aspirar a alguna cosa» o «hacer diligencias para apoderarse de alguna cosa» y, en un sentido más restringido, «[cortejar] a una mujer» (*Ter.*).

131 *genitivo ... de posesión*: «en genitivo [se pone] la persona o cosa de aquí o de que es aquello de que se habla, el cual es y se llama genitivo de posesión» (Real Academia Española, 1796: 6).

132 *propio*: «se dice de lo que pertenece a alguno con propiedad y puede disponer de ello por sí mismo. [...] De aquí se dice 'propio' con particularidad alguna heredad o bienes raíces [...] y en la jurisprudencia francesa se dice 'propio' por lo mismo que 'patrimonial' y como opuesto a 'adquirido' o 'conquistado'» (*Ter.*).

propiedad: «lo mismo que 'hacienda', 'raíz', es decir, sinónimo de 'propio'; pero también «aquella calidad particular que conviene privativamente a alguna cosa» (*Aut.*).

133 *maula*: «engaño y artificio encubierto con que se pretende engañar y burlar alguno» (*Aut.*).

los dioses y al pobrete lo silbaron.¹³⁴
Estas las bodas fueron y las fiestas,
ya habrá visto el letor cuántas hay de estas.
Y, así, el que no quisiere ser silbado
vista y gaste según fuere su estado,
que la vida se acaba a cortos trechos,
pero no la memoria de los hechos.

540

545

FIN

Con licencia: en Madrid, en la imprenta de don Antonio Muñoz del Valle,
calle del Carmen. Año de 1767.

Se hallará en la librería de Antonio del Castillo, frente de San Felipe el Real, y en la de Escribano, calle de Atocha, frente de la Aduana, con la égloga *El poder de un amor sencillo*, los *Soñados regocijos* y los dos papeles a la muerte de las reinas doña María Amalia y doña Isabel Farnesio, nuestras señoras, a real de vellón cada uno, todo del mismo autor, y el acto de contrición con el título de *Lágrimas*,¹³⁵ de don Pedro Calderón, a dos reales.

¹³⁴ *pobrete*: «desdichado, infeliz, abatido. [...] Se llama también el sujeto inútil y de corta habilidad, ánimo o espíritu, pero de buen natural» (*Aut.*).

¹³⁵ *Lágrimas: Lágrimas que vierte una alma arrepentida a la hora de la muerte a los pies de Cristo crucificado. De don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757. Antonio Muñoz del Valle lo reimprimió en 1761, en 1771 y en 1786; y Alfonso López en 1801.

FÁBULA DE VULCANO Y VENUS
Por don Francisco Nieto de Molina
Madrid, año de 1771.

DEDICATORIA A LOS ACADÉMICOS NOCTURNOS Y FILÓSOFOS A BUENAS NOCHES

Señores:

Ahí va ese papelón para don... vuestras mercedes lo dirán. Si según el concepto de vuestras mercedes se destinase para sellos en desahogos de ocurrencias atrasadas, será papel de servicio y podrá presentarse en la Cámara por ser su correspondiente destino.¹ Si se le condenase al fuego, lucirá. Y si moviese a risa, será un contento el leerlo. No lleva punto porque está escrito de carrera, y si vuestras mercedes reparasen que le falta coma,² engúllanse la saliva hasta la hora de la cena.

De noche la Academía³
que tú has soñado tenemos,
porque los buitres tememos
que vencerán a porfía.⁴
En buena paz proseguía,
no pública, aunque sí a escusas.⁵
Ya, pues, la olieron las musas
y, por machacarlo todo,
mudaron su forma y modo,
tomando el ser de lechuzas.

5

10

¹ Si según el concepto ... podrá presentarse en la Cámara: jugando con la dilogía de *papel*, «cierta invención que se ha encontrado para escribir e imprimir; [...] una como telica blanca y muy sutil» y «el discurso o tratado que está escrito a cualquier asunto, aunque sea impreso, como no llegue a ser libro» (*Aut.*), Nieto sugiere una serie de usos impropios en caso de que el suyo sea juzgado de poco valor por su audiencia. La primera propuesta posee además un doble sentido burocrático y escatológico. Por un lado, podría reutilizarse como *papel sellado*, «el que está señalado con las armas del rey y sirve para autorizar los instrumentos legales y jurídicos» (*Aut.*), para presentar memoriales («papel de servicio») en la Cámara de Castilla solicitando *desahogos o descargos*, «satisfacción de las obligaciones de justicia» (*Aut.*). Pero también podría entenderse que se dirigirá al *servicio*, «el vaso que sirve para los excrementos mayores», y que se presentará en la *cámara*, «el excremento del hombre, cuyo nombre se le debió de dar porque siempre se exonera el vientre en lugar retirado y secreto» (*Aut.*).

² No lleva punto ... le falta coma: «sin faltar coma ni punto», «sin faltar una coma»: modos de decir o locuciones para expresar que un escrito o libro impreso está fiel y perfectamente correcto y sin el más mínimo defecto» (*Aut.*).

³ la Academía: modificando la acentuación Nieto integra en el sustantivo un pronombre posesivo: «la Academia mía». Este juego es bastante común, véase la *Fábula de Progne y Filomela* (1717, vv. 1-8) de Diego Blanco Carrillo: «Mándame la señora Academia / cante la bobería / de los pájaros Progne y Filomela / [...] / y que el cuento con todas circunstancias / reduzga en oviljejos a ocho estancias» (Martín Rodríguez, 2004: 256).

⁴ vencerán] vencean *M*

⁵ a escusas: «lo mismo que a escondidas, encubierta y ocultamente» (*Aut.*).

FÁBULA DE VULCANO Y VENUS

«¡Qué sé yo si cantara de Vulcano
con estilo sublime o chabacano⁶
la historieta embustera!
¡Qué sé yo lo que hiciera
en asumpto que al pueblo es importante
para su bien común, pues es constante
que, ignorando esta arenga,
no tendría qué comer, como no tenga!
Adviertan la sentencia,
y si es justo que agrave mi conciencia,
con método villano,
por cosa que al presente está en mi mano.
¡No, señores, no quiero!
El bien común en todo es lo primero
y el hombre que, erudito,
se libró de camueso y es perito⁷
le toca por derecho
a todos los demás ser de provecho.
¿Pero no es gran locura
que quiera mi figura hacer figura⁸
en semejante intento?
Con licencia de ustedes, va de cuento.⁹
¿Cuento dije? ¿Qué dije?
Merece aqueste cuento que me alige
con penas tan notorias,
que a quitarme de historias
la musa me convoca.
Y así, en punto de cuentos, punto en boca.¹⁰
¿Y qué haremos ahora,
señora doña musa, mi señora?».¹¹

5

10

15

20

25

30

⁶ *chabacano*: «cosa ejecutada sin pulidez ni reglas del arte que le corresponde; y, por consiguiente, se llama así todo lo que no merece aprecio ni estimación» (*Aut.*).

estilo sublime o chabacano: la indecisión entre los dos modos opuestos alude al llamado estilo «heroicómico» o «jocoserio», véanse Ball (1976), Cacho Casal (2013), Garrison (1994), Pérez Lasheras (2011) y Terry (1956).

⁷ *se libró de camueso y es perito*: doble dilogía. Por un lado, *camueso*: «metafóricamente se llama así al hombre insensato, tosco y simple, que no tiene gracia ni es para nada», por el color pálido de la *camuesa*: «especie de manzana algo pálida» (*Aut.*); por otro, *perito* significa «sabio, experimentado, hábil y acertado en alguna ciencia o arte», además de ser el diminutivo de *pero*: «especie de manzana, fruta muy sabrosa» (*Aut.*).

⁸ *figura*: «se llama jocosamente al hombre entonado, que afecta gravedad en sus acciones y palabras. [...] Por extensión se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza» (*Aut.*).

hacer figura: «es tener autoridad y representación en el mundo», pero también «hacer meneos y ademanes ridículos e impertinentes» (*Aut.*).

⁹ *Con licencia de ustedes, va de cuento*: Nieto copia el verso de la *Fábula de Apolo y Dafne* (1634) de Polo de Medina (1987: 211): «Cantar de Apolo y Dafne los amores, / sin más ni más, me vino al pensamiento. / Con licencia de ustedes, va de cuento» (vv. 1-3). Desarrollo la abreviatura «v. ms.» del manuscrito como «ustedes», ya que con «vuestras mercedes» u otras formas el verso devendría hipermétrico.

¹⁰ *¿Cuento dije? ... punto en boca*: antanaclasis en la que Nieto refiere tres acepciones de *cuento*: «la relación o noticia de alguna cosa sucedida y, por extensión, [...] las fábulas o consejas», «lo mismo que chisme» y «desazón, pendencia o controversia con otro» (*Aut.*).

¹¹ *señora doña musa, mi señora*: otro verso saqueado de la *Fábula de Apolo y Dafne* (v. 11) de Polo de Medina (1987: 211).

«¿Qué? Pintar a un usía¹²
 con toda la brillante argentería
 de esquisitos primores
 con que se muestran siempre estos señores,
 inquietos, revoltosos,
 preciados de discretos y chistosos». 35

«¡Disforme disparate!
 ¿Yo con los pretrimetros? ¡Tate, tate!¹³
 ¡Por cierto, son bonitos
 para el paso los tales señoritos! 40
 ¡Qué linda bobería,
 cuando espero me soples, musa mía,
 con especial cuidado,
 que se conosca de que me has soplado!»¹⁴

«Desarruga ese ceño,
 sácame del empeño con empeño,¹⁵
 que, si tu ardor se empeña,
 ya ves no das conmigo como en peña.
 Vaya, pues, tu donaire
 esplicando un chiste con buen aire. 45
 Vaya, pues, que ligero
 te prestará sus fuelles el herrero
 Vulcano: aquel dios que
 andaba entre los diablos en un pie;
 aquel que a los bribones¹⁶ 55
 los ayudaba para ser soplones;¹⁷
 aquel que en su oficina¹⁸
 de la pez, el azufre y la resina,
 con furioso semblante,
 a los diablos le daba a cada instante;
 aquel que, sin sosiego, 60
 ni por lumbre jamás dejaba el fuego,

¹² *usía*: síncopa de ‘vuestra señoría’. Es utilizado como sinónimo de *petimetre*: «el joven que cuida demasiadamente de su compostura y de seguir las modas» (*Aut.*), y esgrimido como insulto contra los partidarios del Neoclasicismo y, por ello, detractores de la tradición barroca.

¹³ *pretrimetro*: «esta forma, basada sin duda en una realidad prosódica, era muy frecuente en los manuscritos tonadillescos» (Subirà Puig *apud* Pérez Teijón, 1990: 41).

¹⁴ *cuando espero me soples ... que se conosca de que me has soplado*: «Señora doña Musa, mi señora, / sópleme vuesasted muy bien ahora; / que su favor invoco / para hacer esta copla; / y mire vuesasted cómo me sopla» (Polo de Medina, 1987: 211).

¹⁵ *sácame del empeño con empeño*: antanaclasis que alude respectivamente a «la obligación que uno ha contraído o con que se encarga de hacer alguna cosa y tomarla por su cuenta» y el «arresto y denuedo en acometer los peligros y vencer las dificultades» (*Aut.*).

¹⁶ *bribón*: «el perdido que no quiere aplicarse ni trabajar, sino andar de casa en casa y de lugar en lugar pidiendo limosna y fingiendo pobreza u otro impedimento que le embaraza el trabajar» (*Aut.*).

¹⁷ *soplón*: el que hace «que los fuelles arrojen el aire que han recibido»; pero también puede significar ‘ladrón’, ‘borracho’, ‘el que acusa en secreto y cautelosamente’ (*Aut.*) o «chismoso, cizañero, cuentista» (*Ter.*). Véase la *Fábula de Marte y Venus* («Novenario virginal», vv. 49-52) de Castillo Solórzano: «Buscó, para forjar rayos, / de cuerpos y fuerzas dobles / monóculos oficiales / y fuellerinos soplones» (López Gutiérrez, 2003: 350); los «monóculos oficiales» son los círculos que asisten a Vulcano en la fragua, aquí convertidos en «diablos».

¹⁸ *oficina*: «el sitio donde se hace, se forja o se trabaja alguna cosa» (*Aut.*).

pues los yerros que fragua¹⁹
sacaba echando chispas de la fragua;
aquel torpe y obsceno,
siempre de babas y de mocos lleno;²⁰
aquel que, si enfadado
a veces se ponía hecho un pecado,²¹
otras —no es testimonio—²²
se solía poner como un demonio;
aquel que en el infierno
se pasaba el verano y el invierno,
calentando a las ascuas,
más alegre y contento que unas pascuas;
aquel viejo estropajo
que, amarrado a su yunque contrabajo,²³
con estrépito fiero
majaba más que maja un majadero.
Un majadero majo,²⁴
de aquellos que, a manera de espantajo,
con redes y borbones,²⁵
cintajos, ceñidores y botones,
llevan más arandeles²⁶
que mulas de calesa cascabeles.
Aquel...». «Pero qué entablas,²⁷
que con aquel, oh, musa, tanto hablas?
Deja, deja el aquel,
y pasemos a aquella que con él,
sin despreciar lo feo,
gustó celebrar fiestas de himeneo:²⁸
propensión de mujeres,
que, después de distintos pareceres

65

70

75

80

85

90

19 *yerro*: dilogía entre «todo el instrumento que sirve para herir, como la espada, puñal, etc.» y «equivocación por descuido o inadvertencia» (*Aut.*), a causa de su torpeza.

20 *moco*: dilogía entre el «excremento pituitoso o superfluidez del celebro que sale por las ventanas de la nariz» y «la escoria que sale del hierro encendido en la fragua cuando se martilla y apura» (*Aut.*).

21 *pecado*: «llaman en estilo familiar al Diablo, por ser el que instiga o incita a cometerle» (*Aut.*).

22 *testimonio*: «vale también impostura o falsa atribución de alguna culpa. Dícese regularmente falso testimonio» (*Aut.*).

23 *contrabajo*: «si es una dición sola, vale la voz profunda en la música; si son dos, “con trabajo”, vale trabajosamente» (*Cov.*). Este es precisamente el equívoco del que se sirve Nieto.

24 *majo*: «el hombre que afecta guapeza y valentía en las acciones o palabras. Comúnmente se llaman así a los que viven en los arrabales de esta corte» (*Aut.*).

25 *red*: «instrumento de hilos o cuerdas tejidos en mallas [...]. Se llama también cualquier tejido hecho en la misma forma, que se hace de diversas materias y para varios usos» (*Aut.*). Más concretamente, puede referirse al *garvín*: «especie de cofia o rededilla para la cabeza» (*Ter.*).

26 *arandel*: *arandela*, «una especie de cuello y puños que usaban las mujeres, los cuales se abrían con plancha y, por ser costosos, se vedaron por pragmática. Debieron llamarse así porque formaban un embudo» (*Aut.*). A veces se emplea en masculino: «para lisonjearse el amor indiscreto de sus seductores cariños y añadir hermosura al objeto amado, las ponen a las niñas cofietas muy estudiadas, cuya guarnición o arandeles suelen ser finísimos encajes» (Nifo, 1781: 437).

27 *entablar*: «plantear o empezar alguna obra, discurso, etc.» (*Ter.*).

28 *himeneo*: «lo mismo que boda o casamiento. Viene esta voz, que es más usada en lo poético, de que fingieron los antiguos que el dios Himeneo, a quien representaban en la figura de un joven rubio y hermoso, asistía a las bodas, alumbrando con una hacha, y se le invocabía en los epitalamios para que hiciese feliz y dichoso el casamiento» (*Aut.*).

con que fastidian todas,
luego que se alborotan con las bodas,
pretenden zalameras
escoger como en peras²⁹ 95
al novio y, en rigor,
escogen a la postre lo peor.
Venus casose, en fin,
con el puerco Vulcano —o puercoespiñ—,³⁰ 100
y era lástima verla
junta con un tizón la blanca perla.
Su hermosura no trato
obstentarla esta vez en su retrato
porque, si mi rudeza 105
no acierta a retratar a su belleza,
no faltará importuno
algún crítico necio —o más de alguno—
que diga mesurado,
de pescuezo y de cejas estirado, 110
retorciendo el hocico,
haciendo un gesto grande y otro chico,
con una risa falsa
—que de este requisito esta es la salsa—:
“¡Que se atrevan osados 115
aquestos poetillas desdichados
a fingirse pintores,
si distinguir no saben de colores!”.
Hable el crítico terco
o gruña como puerco, 120
que el retrato lo haré si me da gana,
mas que me salga pez o salga rana.³¹
Mormure sin cesar,
porque es cosa muy fácil mormurar,
y esto de maldecir 125
no cuesta lo que cuesta el escribir.
Era, pues, letor pío,
Venus moza de brío,
arrogante, graciosa,
y era, en fin, doña Venus una diosa. 130
En paz —¡qué barbarismo,
como si hubiera paz en el abismo!—³²
vivían él y ella:
él horrible, ella bella.

²⁹ *escoger como entre peras*: «frase con que se nota al que cuidadosamente elige para sí lo mejor en concurrencia de otros» (*Aut.*).

³⁰ *puercoespiñ*: guiño al romance *A Vulcano, Venus y Marte* («El jaque de las deidades», vv. 169-172): «y que se sueña animal / jarameño y corajudo, / convertido en puercoespiñ / a garrochas y repullos» (Polo de Medina, 1948: 361).

³¹ *salga pez o salga rana (a la capacha)*: «emprender a ciegas una cosa de dudoso éxito» (Real Academia Española, 1843). «Acá me toca, y ofrezco, / salga pez o salga rana, / sacudirle de lo bueno» (Cruz, 1915-1928: 1, 16).

³² *abismo*: «se toma muchas veces por el infierno, por estar en lo más profundo de la Tierra» (*Aut.*).

Él callado y sufrido,
con todas las pensiones de marido;³³ 135
ella festiva y vana,
con todas las partidas de profana.³⁴
Él, pronto y diligente;³⁵
y ella continuamente 140
apeteciendo galas a millares:
gazas, blondas, collares,³⁶
lunares, escofietas,
encajes, mantaletas³⁷
y otros mil pelendengues, 145
embustes, pataratas, drogas, dengues...³⁸
¡Estrañas invenciones,³⁹
ideas que fomentan las naciones!⁴⁰
Mucho Venus se holgaba
y con varios diablillos retozaba, 150
con muecas y juguetes,⁴¹
atándoles las colas con cohete;
y así los badulaques,⁴²
acosados con tantos triquitraques,⁴³
escapaban trotones,⁴⁴ 155
zambulléndose en huecos y rincones.
Vulcano esto veía

33 *pensión*: «metafóricamente se toma por el trabajo, tarea, pena o cuidado que es como consecuencia de alguna cosa que se logra y la sigue inseparablemente» (*Aut.*).

34 *partida*: «se toma muchas veces por las prendas o calidades que concurren en un sujeto» (*Aut.*).

35 *pronto*: «veloz, acelerado y ligero» y «dispuesto y aparejado para la ejecución de alguna cosa» (*Aut.*).
36 *gazas*: *gasas*, «especie de tela a manera de red muy menuda, sutil, delgada y transparente» (Real Academia Española, 1780).

37 *mantaleta*: *manteleta*, «una especie de adorno a modo de dengue, aunque por lo común más corto, que usan las señoritas» (*Ter.*).

38 *embuste*: «se llaman también las bujerías, dijes y alhajitas curiosas que suelen apetecer las mujeres» (*Aut.*).

39 *patarata*: «significa también demostración afectada de algún sentimiento u cuidado u exceso demasiado en cortesías y cumplimientos» (*Aut.*).

40 *droga*: quizás 'perfumes', ya que significa «cualquier género de especería, como incienso, goma, benjuí y otras varias especies aromáticas, simples o compuestas», pero «se dice también de cualquiera cosa de poco valor» (*Ter.*).

41 *dengue*: «melindre mujeril que consiste en afectar damerías, esguinces, delicadezas, males y a veces disgusto de lo que más se suele gustar. Es voz modernamente inventada. [...] Vale también cierto género de mantilla nuevamente introducida por las mujeres, tan estrecha que apenas cubre la media espalda, pero muy larga de puntas» (*Aut.*).

42 *extraño*: «extranjero, forastero, que no es nuestro u es ajeno»; «significa asimismo extravagante, mal acondicionado» (*Aut.*).

43 *invención*: «la misma cosa inventada», y también «ficción, engaño u mentira» (*Aut.*).

44 *idea*: «se toma muchas veces por falsa imaginación u opinión y en este sentido se dice de alguno que "tiene ideas"» (*Aut.*).

45 *nación*: «se usa frecuentemente para significar cualquier extranjero. Es del estilo bajo» (*Aut.*). «El bajo pueblo dice en Madrid 'nación' a cualquiera que es de fuera de España y así, al encontrar alguna persona muy rubia, verbigracia, dicen "parece nación"» (*Ter.*).

46 *juguete*: «juego chistoso, chanza o burla entretenida» (*Aut.*).

47 *badulaque*: «metafóricamente, y por alusión al guisado, que es de poca substancia, se llama el que es medio bobo, de poca o ninguna actividad y maña, inútil y de ningún provecho» (*Aut.*).

48 *triquitraque*: «especie de cohete rastretero que va de una parte a otra y da repetidos truenos» o «ruido como de golpes repetidos y desordenados» (Real Academia Española, 1803).

49 *trotón*: «el que gusta o acostumbra andar de aquí para allí» (*Ter.*).

y, sin querer reírse, se reía
y, según asegura
cierto discreto autor, de la diablura
esclamó —y no lo entablo—:
“Lo que hace una mujer no lo hará el diablo”.⁴⁵ 160

Ese ripio que sobra
es ripio de la obra,
y así con todos hablo:
no hay que notar que es ripio el ‘no lo entablo’,
pues desde su principio
¿qué obra no comienza con el ripio?⁴⁶ 165

Un día que la dama
vio a Vulcano en la cama,
que el curso continuado⁴⁷ 170

lo tenía en cursar muy ocupado,⁴⁸
sin cuidar de su oficio
por tener que acudir a otro servicio,⁴⁹
sola y en su aposento,
llena de sentimiento,⁵⁰ 175

estas cosas decía,
y ella se preguntaba y respondía:
“¿No eres, Venus, hermosa?
¡Claro está que lo eres, y chistosa!
¡Pues ven acá, tontona,
sal al mundo, que luzca tu persona!
Véante los usías
y te harán cortesías,
y hallarás cómo pronto
te sirven de cortejos tantos tontos
que veas, hito a hito,⁵¹ 185

45 *Lo que hace una mujer no lo hará el diablo*: la mujer que iguala o aventaja en maldad al diablo, heredera de Lilith, es un lugar común frecuente en el arte y la literatura (Corry, 2017; Martínez-Burgos García, 2004; San José Pérez, 2021; Vázquez Jiménez, 2020). En el refranero popular se documentan paremias muy similares: «Lo que el diablo no puede, la mujer lo hace fácilmente»; «Dijo la mujer al diablo: ¿te puedo ayudar en algo?»; «Más trazas inventa en cinco minutos una mujer que el diablo en un mes» (Fernández Poncela, 2002: 49-50).

46 *ripio*: era común que las fábulas burlescas, muy ligadas a las academias, incluyeran chistes sobre la dificultad de evitar los ripios. «Este reto es insidioso sobre todo en el caso de la silva de pareados, donde las rimas van constante y descaradamente juntas» (Alatorre, 1993: 412). Véase la *Fábula de Apolo y Dafne* (vv. 111-123) de Polo de Medina (1987: 215): «Ahora falta lo mejor de todo: / los ojos van ahora. / Yo seré un tal por cual si digo aurora, / ténganme por rüin si digo albas / y por poeta que nací en las malvas. / [...] / De la Etiopía son sus niñas bellas; / ¿mas que temieron que dijera estrellas?».

47 *curso*: «significa también el trato del tiempo, que va sucediendo continuamente» (Aut.).

48 *cursar*: «cursos» se llaman regularmente las veces que uno evacúa el vientre, ya sea naturalmente o por haber tomado algún medicamento purgante» (Aut.). También se emplea como verbo: «tiene en la superficie partes lubricantes y solutivas, de suerte que, puestas de parte de noche en infusión de agua caliente, y colada la mañana y tomada con azúcar, hace cursar de purga tres y cuatro evacuaciones, aunque es ingrata al estómago y le desabre» (Montenegro, 1945: 57). Nieto anticipa el desenlace de la fábula: «Vulcano, que a ensuciar / de la cama se quiso levantar» (vv. 233-234).

49 *servicio*: diligencia entre el acto de *servir*, es decir, «ejercer algún empleo u cargo propio o en lugar de otro», y «el vaso que sirve para los excrementos mayores» (Aut.). Es muy similar a la que utiliza en la dedicatoria. Estos versos recuerdan al epígrama *A un amigo que estaba de purga* de Polo de Medina (1987: 173): «Camilo, no os voy a ver; / porque estoy cierto que ayuda / hoy de cámara sin duda / vos no la habéis menester. / Estáis de tan mal humor, / pasando el tiempo ocupado / que, aunque soy vuestro criado, / no os quiero ser servidor».

que es de tontos el número infinito.⁵⁰
¿No es un viejo tu esposo?
¿No es cojo y horroroso?
¿No vive en un destierro,
que, si se ve la luz, eso es por yerro?⁵¹
¿No vives encerrada,
en estas lobregueces condenada?
¡Pues, afuera, que salgo
para ver lo que valgo,
que aquí no soy de precio⁵²
y en el mundo tal vez seré de aprecio!”.
Aquesto razonaba
y Marte la miraba.
Marte, que por la hoja
a los diablos sofoca si se enoja,⁵³
vínose a su precencia
con mucha sumisión y reverencia,
arrastrando los pies,
inclinándose el cuerpo a lo francés,⁵⁴
la trasera empinada⁵⁵
y la cara risueña y colorada,
el sombrero en la mano,
diciéndola: “Oh, hechizo soberano,
¿que ese prodigo sea
mujer de un ruin diablillo que cojea?
¡Acércate, mi vida!
¡Llégate más, querida!
Olvida al viejo indino,
que ya está para sopas y buen vino,
tan enteco y endeble
que es un precioso mueble.
¡Llégate sin temer,
niña mía, que no te he de comer!
Repara que te quiero,
que soy gallardo mozo y con dinero,

50 *es de tontos el número infinito*: «stultorum infinitus est numerus» es una mala traducción del *Eclesiastés* (1.15), «convertida en adagio, gozó de enorme popularidad a lo largo de los siglos en el Occidente cristiano» (López Guix, 2013). Nieto de Molina (1768: 115) la cita también en el «Discurso v» de sus *Obras en prosa*: «Los estultos son infinitos y avasallan a los discretos: viva vuestra merced muy satisfecho con tener el voto de cien mil mentecatos, que yo no pretendo más que la aprobación de un docto».

51 *por yerro*: dilogía muy similar a la del v. 63, significa ‘por error’ —en este contexto, ‘de casualidad’, ‘con poca frecuencia’—, pero también ‘a través de los barrotes’, pues *hierros* «significa también lo mismo que prisiones» (Aut.).

52 *de precio*: «traslaticiamente significa estimación, importancia o crédito, como “es hombre de gran precio”» (Aut.).

53 *sofocar*: «ahogar e impedir el aliento o respiración» (Aut.), por metonimia quiere decir ‘matar’.

54 *inclinándose el cuerpo a lo francés*: ‘haciendo una reverencia’. «DOÑA FRANCISCA. ¿Quiere usted [...] que le haga una cortesía a la francesa, señor don Diego? DON DIEGO. Sí, hija mía. A ver. DOÑA FRANCISCA. Mire usted, así. DON DIEGO. ¡Graciosa niña! ¡Viva la Paquita, viva! DOÑA FRANCISCA. Para usted, una cortesía, y para mí mamá, un beso» (Fernández de Moratín, 2015: 93).

55 *trasera*: ‘espalda’, ‘la parte de atrás o posterior de cualquier cosa’ (Aut.). Véase la fábula de *La lechuza* («Cobardes son y traidores», vv. 16-20) de Iriarte (1989: 64-65): «Ella, en fin, se encontró al paso / una lámpara (o farol, / que es lo mismo para el caso). / Y, volviendo la trasera, / exclamó de esta manera».

y no es de despreciar
un mancebo que puede regalar".
Ablandose ella entonces, 225
que un par ablandará los duros bronces,
y concediendo a Marte
lo que parte por parte
quería el picarón,
la dijo con su mucha discreción: 230
"Pues Marte gusta amarte,
corresponde en amar Venus a Marte".
Vulcano, que a ensuciar⁵⁶
de la cama se quiso levantar
y halló solo el garito 235
y que a uno y otro grito
ningún diablo se hallaba,
en cólera encendida se abrazaba.
Oyó sus voces ella
y cómo se querella; 240
y entrando presurosa la taimada,
le dijo: "¿Qué te affige, prenda amada?
Sabiendo que te adoro,
no brames como toro.
Sosiega tu fiereza, 245
¡dime qué se te ha puesto en la cabeza!".
"¿Qué?", dijo en alta voz.
"Un cuerno y otro cuerno, que son dos.
¡Apártate, pobreta!".⁵⁷ 250
Y acaba aquí la fábula el poeta».

Fin

⁵⁶ *ensuciar*: «hacer sus necesidades corporales fuera del modo debido y ordinario, como ensuciarse en la cama, en los calzones, etc.» (*Aut.*), aquí simplemente 'defecar'.

⁵⁷ *pobreta*: «la ramera o mujer de mal vivir. Es voz vulgar» (*Aut.*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Juan Bautista (1702), *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Juan Pablo Martí / Francisco Barnola.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1981-2001), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* (10 vols.), Madrid, CSIC.
- ALATORRE, Antonio (1993), «La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena, de Miguel de Barrios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 41, nº 2, pp. 401-458.
- ÁLVAREZ BARRENTOS, Joaquín (1990), «Del pasado al presente: sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, nº 1, pp. 219-245.
- ÁLVAREZ BARRENTOS, Joaquín (2002), «Sociabilidad literaria: tertulias y cafés en el siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos, *Espacios de la comunicación literaria*, Madrid, CSIC, pp. 129-146.
- ÁLVAREZ BARRENTOS, Joaquín (2006), «Imprentas y librerías en el Madrid del siglo XVIII: otro acercamiento a la sociabilidad literaria», en Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacio de opinión pública. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 373-378.
- ÁLVAREZ MORÁN, María Consuelo y Rosa María IGLESIAS MONTIEL (2019), «Ov. Met. 6.1-145 en tres traducciones del Renacimiento español», *Lingue antiche e moderne*, vol. 8, pp. 95-117.
- ARCAZ POZO, Juan Luis (2023), «Sobre las traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio en el siglo XVI español: una valoración de conjunto en el contexto traductológico de su época», *e-Spania*, nº 46.
- ARCE, Joaquín (2016), *La poesía del siglo ilustrado*, Eduardo San José Vázquez (ed.), Sevilla, Athenaica.
- ARROYAL, León de (1784), *Los epigramas*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- AUBERT DE LA CHESNAYE DES BOIS, François-Alexandre (1767), *Dictionnaire historique des mœurs, usages et coutumes des françois. Tome second*, París, Philippe Vincent.
- BALL, Robert Francis (1976), *Góngora's Parodies of Literary Convention*, New Haven, Yale University.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de ([1720]), *Obras lyricas*, Julián del Río Marín (ed.), Madrid, Nicolás Rodríguez Francos.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de (1949), *Obras lyricas*, Fernando Gutiérrez (ed.), Barcelona, Selecciones Bibliográficas.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra.
- BARRIOS, Miguel de (1996), *Las fábulas mitológicas: Flor de Apolo*, Francisco Javier Sedeño Rodríguez (ed.), Málaga, Universidad de Málaga.
- BARRIOS, Miguel de (2005), *Flor de Apolo*, Francisco Javier Sedeño Rodríguez (ed.), Kassel, Reichenberger.
- BEARDSLEY, Theodore S. (1970), *Hispano-Classical Translation printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Duquesne University.
- BENEGASI Y LUJÁN, José Joaquín (2023), *Descripción festiva y Benegasi contra Benegasi*, Tania Padilla Aguilera (ed.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- BLANCO, Mercedes (2010), «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y signo*, nº 5, pp. 31-68.
- BOER, Harm den (1995), «La recepción de ediciones sefardíes en España y Portugal», *Diálogos hispánicos*, nº 16, pp. 215-228.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2006), *Lacayo de risa ajena. El Gongorismo en la Fábula de Polifemo de Alonso de Castillo Solórzano*, Córdoba, Diputación de Córdoba.

- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.) (2010), «“Los nidos de antaño”: Estudio y edición del *Discurso en defensa de las comedias de frey Lope Félix de Vega Carpio y en contra del “Prólogo crítico” que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra* (1768) y de *Los críticos de Madrid: En defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas* (1768) de Francisco Nieto Molina», en Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil (eds.), *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Diputación de Zaragoza, pp. 319-383.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.) (2012), «Neoclásica y disidente: La *Fábula de Polifemo* de Francisco Nieto Molina», *Revista de Literatura*, vol. 74, nº 147, pp. 207-248.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.) (2013), «*El Fabulero* de Francisco Nieto Molina. Estudio y edición», *Criticón*, nº 119, pp. 159-234.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.) (2014a), «*Inventiva rara. Difinición de la poesía contra los poetas equivoquistas*. Estudio y edición de un entremés de Francisco Nieto Molina», en Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras (coords.), *Hilaré tu memoria entre las gentes. Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira). Volumen II*, Poitiers / Zaragoza, Celes XVII-XVIII. Université de Poitiers / Universidad de Zaragoza, pp. 367-403.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.) (2014b), «*La Perromachia*», en Rafael Bonilla Cerezo y Ángel Luis Luján Atienza (eds.), *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 215-305.
- BONTEMPELLI, Giulia (1976), «Polo de Medina, poeta gongorino», en VV. AA., *Polo de Medina. Tercer centenario*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- BROWN, Kenneth (1993), «Aproximación a una teoría del vejamén de academia en castellano y catalán en los siglos XVII y XVIII: de las academias españolas a la Enciclopedia francesa», en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *De las Academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*, Valencia, Alfons el Magnànim, pp. 225-262.
- BUDYKA JITKOVA, Olga Konstantinovna (2021), *Los espectáculos musicales y la reforma teatral: la Ilustración en los teatros públicos de Madrid (1770-1800)* [tesis doctoral], José Máximo Leza Cruz (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2000), «Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas», *Criticón*, nº 78, pp. 75-92.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2013), «Góngora y los orígenes del poema heroíómico», en Teresa Rodríguez y Florence Raynié (eds.), *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule Ibérique: du Moyen Âge au Siècle d'Or*, Toulouse, Université de Toulouse, pp. 171-183.
- CADENAS Y VICENT, Vicente (dir.) (1997), *Pleitos de hidalguía que se conservan en el archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Extracto de sus expedientes. Siglo XVIII. Tomo XXXI*, Madrid, Hidalguía / Instituto Salazar y Castro.
- CALLEJAS, María Teresa (1991), «El carmen LXIII de Catulo: la cuestión del género», *Actes del IX^e Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 159-166.
- CANET VALLÉS, José Luis, Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS y Josep Lluís SIRERA TURÓ (eds.) (1988-2000), *Actas de la Academia de los Nocturnos* (5 vols.), Valencia, Alfons el Magnànim.
- CANO TURRIÓN, Elena (ed.) (2007), *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas*, Córdoba, Berenice.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1996), «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración)», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, pp. 159-169.
- CARA, Giovanni (2001a), *Il «vejamén» en Spagna. Juicio y regocijo letterario nella prima metà del XVII secolo*, Roma, Bulzoni.

- CARA, Giovanni (2001b), «La forma-vejamen y la dificultad de una definición unitaria de género», en Christoph Stroetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 267-274.
- CARNERO, Guillermo (1983), *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra.
- CARO, Rodrigo (1978), *Días geniales o lúdicos II*, Jean-Pierre Étienvre (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- CARO BAROJA, Julio (1988), *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid, Istmo.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1965), «Notas sobre el vejamen de Academia en la segunda mitad del XVII», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 31, pp. 97-111.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1988), «La oralidad del vejamen de academia», *Edad de Oro*, vol. 7, pp. 49-57.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel (1970), «Rococó, prerromanticismo y neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII», en José Miguel Caso González, Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño, *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII* (Cuadernos de la Cátedra Feijóo, nº 22), Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 7-29.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel (1981), «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», en VV. AA., *La época de Fernando VI*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 383-418.
- CASTELLANO QUESADA, Ángel Luis (ed.) (2022), «Los Juegos del ingenio y rasgos de la poesía (1768) de Francisco Nieto de Molina. Estudio y edición», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 28, pp. 567-625.
- CASTRO, Adolfo de (1857), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. Tomo segundo*, Madrid, Rivadeneyra.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Entremeses*, Nicholas Spadaccini (ed.), Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2017), *Novelas ejemplares I*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Barcelona, Austral.
- CHECA BELTRÁN, José (1991), «El concepto de imitación de la naturaleza en las poéticas españolas del siglo XVIII», *Anales de literatura española*, nº 7, pp. 27-48.
- CHECA BELTRÁN, José (1992), «Poesía lírica y teoría poética del siglo XVIII», en José Checa Beltrán, Juan Antonio Ríos Carratalá e Irene Vallejo, *La poesía del siglo XVIII*, Madrid / Gijón, Júcar, pp. 13-70.
- CHECA BELTRÁN, José (2016), «Subjetividad, *imitatio* y naturaleza en el siglo XVIII», *Iberoromania*, nº 84, pp. 215-227.
- COLLET SEDOLA, Sabina (1984), «Las *Phrases de hablar difíciles de la lengua española* de Jerónimo de Texeda», *Criticón*, nº 26, pp. 81-142.
- CONGREGACIÓN DE NACIONALES DE LAS MONTAÑAS DE BURGOS ([1752]), *Constituciones de la Congregación de Nacionales de las Montañas de Burgos*, [Madrid], s. n.
- CONTI, Natale (1988), *Mitología*, Rosa María Iglesias y María Consuelo Álvarez Morán (trads.), Murcia, Universidad de Murcia.
- CORRY, Jennifer M. (2017), «Enemies and Heroes of the Faith: Women and the Devil in the Poema de Fernán González», *Medievalia*, nº 49, pp. 63-71.
- Cossío, José María de (1998), *Fábulas mitológicas en España* (2 vols.), Madrid, Istmo.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1897), *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2000), «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, nº 18, pp. 29-76.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2010), «La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», *Lectura y signo*, nº 5, pp. 9-30.
- CRUZ, Ramón de la (1915-1928), *Sainetes de don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos* (2 vols.), Emilio Cotarelo y Mori (ed.), Madrid, Bailly-Bailliére.

- CRUZ CASADO, Antonio (1990), «Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*, nº 49, pp. 51-59.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (1869), *Poetas líricos del siglo XVIII. Tomo primero*, Madrid, Manuel Rivadeneyra.
- DELGADO MARTÍNEZ, Natalia (2002), «Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 14, pp. 205-229.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2000), *Polo de Medina, poeta del Barroco*, Murcia, Real Academia Alfonso x el Sabio.
- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín (1847), *Diccionario nacional o Gran diccionario clásico de la lengua española* (2 vols.), Madrid, Ramón Joaquín Domínguez.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2022), «La “prohibición” de 1767, la censura y el fin de la época dorada del almanaque (1766-1800)», en Fernando Durán López y Ana Isabel Martín-Puya (eds.), *Torres Villarroel y los almanaque. Literatura, astrología y sociedad en el siglo XVIII*, Madrid, Visor.
- ENCISO RECIO, Luis (2002), «Campomanes y los libros», en Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón (coord.), *Campomanes en su II Centenario*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 307-358.
- ESTÉVEZ SOLA, Juan Antonio (2011a), «Esclavitud de amor», en Rosario Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 164-169.
- ESTÉVEZ SOLA, Juan Antonio (2011b), «Milicia de amor», en Rosario Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 275-286.
- [EZQUERRA, Joaquín y Pedro Pablo TRULLENCH] (eds.) (1786), «Compañía de Eusebio Rivera», *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, nº 29 (mayo de 1786), pp. 113-119.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1821), «Vida del autor», en Nicolás Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Barcelona, Viuda de Roca, pp. I-LIV.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1991), *Viage a Italia*, Belén Tejerina Gómez (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (2015), *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Jesús Pérez Magallón (ed.), Madrid, Real Academia Española.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María (2002), *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentiroosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*, Barcelona, Anthropos.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Patricio (2011), *Boadilla del Monte. Un pueblo con historia*, Madrid, Visión Libros.
- FERREIRA PRADO, María Cecilia y José SERVERA BAÑO (2018), «Anotaciones sobre la Academia Poética Matritense del siglo XVIII», *Analecta Malacitana*, nº 44, pp. 17-43.
- FERRER, Leonardo (1677), *Astronómica curiosa y descripción del mundo superior y inferior*, Valencia, Herederos de Gerónimo Vilagrassa.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.) (2012-2023), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700). CATCOM* [en línea], Valencia, Universidad de Valencia, <<http://catcom.uv.es>>.
- FERRI COLL, José María (2001), *La poesía de la Academia de los Nocturnos*, Alicante, Universidad de Alicante.
- FONOLLOSA, Justo (1841), *Tía y sobrina*, Madrid, Salvador Albert.
- FLORES RUIZ, Eva María (ed.) (2017), *Casinos, tabernas, burdeles. Ámbitos de sociabilidad en torno a la Ilustración*, Córdoba / Toulouse, Universidad de Córdoba / Université Toulouse.

- GALIBERT, Léon y Clément PELLÉ (1844), *Historia de Inglaterra. Tomo II*, Barcelona, Imprenta del Imparcial
- GALLARDO DE LA TORRE, José (1768), *Almanak y calendario general. Diario de cuartos de luna*, Barcelona, Pablo Campins.
- GÁNDARA, Felipe de la (1661), *Descripción, origen y descendencia de la muy noble y antigua casa de Calderón de la Barca*, Madrid, José Fernández de Buendía.
- GÁNDARA, Felipe de la (1753), *Descripción, armas, origen y descendencia de la muy noble y antigua casa de Calderón de la Barca*, José Río (ed.), Madrid, Juan de Zúñiga.
- GARCÍA GAVILÁN, Inmaculada (2004), «Tras el hilo de Ariadna: Miguel de Barrios y su recepción crítica en Europa», *Ámbitos*, nº 12, pp. 19-24.
- GARCÍA PÉREZ, María Sandra (1998), «Imprenta y censura en España desde el reinado de los Reyes Católicos a las Cortes de Cádiz: un acercamiento a la legislación», *Boletín de la ANABAD*, vol. 48, nº 2, pp. 197-204.
- GARRISON, David (1994), *Góngora and the «Pyramus and Thisbe» myth from Ovid to Shakespeare*, Newark, Juan de la Cuesta.
- GEA ORTIGAS, María Isabel (2002), *Diccionario Enciclopédico de Madrid*, Madrid, La Librería.
- GELZ, Andreas (1999), «La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII: perspectivas teóricas y ejemplos literarios (Quijano, Jovellanos, Cadalso)», *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, nº 8-9, pp. 101-125.
- GELZ, Andreas (2006), *Literatur und Soziabilität im Spanien des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- GELZ, Andreas (2009), «Prensa y tertulia – Interferencias mediales en la España del siglo XVIII», *Olivar*, nº 13, pp. 165-200.
- GIORGI, Arianna (2013), *De la vanidad y de la ostentación. Imagen y representación del vestido masculino y el cambio social en España, siglos XVII-XIX* [tesis doctoral], Antonio Irigoyen López y María Concepción de la Peña Velasco (dirs.), Murcia, Universidad de Murcia.
- GIORGI, Arianna (2016), *España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GIORGI, Arianna (2019), «El triunfo de la individualidad: el petimetre y el dandi en la España del siglo XVIII y XIX», en Francisco García González y Francisco Chacón Jiménez (eds.), *Familias, experiencias de cambio y movilidad social en España, siglos XVI-XIX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 245-256.
- GIORGI, Arianna (2020), «Petimetre y Majo, afrancesado y castizo: nuevas identidades indumentarias en el Madrid borbónico», en José María Imízcoz Beunza, Máximo García Fernández y Javier Esteban Ochoa de Eribe (coords.), *Procesos de civilización: cultura de élites, culturas populares. Una historia de contrastes y tensiones (siglos XVI-XIX)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 51-72.
- GLASER, Edward (1965), «Two Notes on the Hispano-Jew Poet Don Miguel de Barrios», *Revue des études juives*, vol. 124, nº 1-2, pp. 201-211.
- GÓMEZ LUQUE, Juan Antonio (2018), *El tópico literario de la Travesía de amor: De la literatura clásica a la poesía española de los Siglos de Oro* [tesis doctoral], Gabriel Laguna Mariscal, Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez y Mónica María Martínez Sariego (dirs.), Córdoba, Universidad de Córdoba.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (1980), *Letrillas*, Robert Jammes (ed.), Madrid, Castalia.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2010), *Fábula de Polífemo y Galatea*, Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Madrid, Cátedra.
- HUARTE Y RUIZ DE BRIVIESCAS, Cayetano (2022), *La Dulcíada. Poema épico en siete cantos*, Rafael Bonilla Cerezo (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

- HURTADO DE MENDOZA, Antonio ([1728]), *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas*, Madrid, Juan de Zúñiga.
- INFANTES, Víctor (1992), «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del x Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, Barcelona, PPU, pp. 467-474.
- INFANTES, Víctor y Rafael COLOMER (eds.) (1988), *El Madrid de Carlos III*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- IRIARTE, Tomás de (1989), *Fábulas literarias*, Sebastián de la Nuez Caballero (ed.), Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- ISLA, José Francisco de (1991), *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), Barcelona, Planeta.
- JAURALDE POU, Pablo (dir.) (1998), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVIII. Volumen III*, Madrid, Arco/Libros.
- JÓDAR JURADO, Rocío (2017), «El collar de Adonis: Castillo Solórzano, Diego de Frías y Miguel de Barrios en la estela de Ovidio», *Edad de Oro*, vol. 36, pp. 29-43.
- JUMAR, Fernando y María Emilia SANDRÍN (2015), «El gasto público como dinamizador de la economía local. Río de la Plata, en la primera mitad del siglo XVIII», en Ernest Sánchez Santiró (coord.), *El gasto público en los imperios ibéricos, siglo XVIII*, Ciudad de México, Instituto Mora, pp. 205-272.
- KEEBLE, Thomas (1969), «Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española», *Estudios clásicos*, nº 13, pp. 83-96.
- KLEINERTZ, Rainer (2003), *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela. Band II*, Kassel, Reichenberger.
- KLUGE, Sofie (2012), «Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epílio barroco», *Criticón*, nº 115, pp. 159-174.
- KLUGE, Sofie (2014), *Diglossia. The Early Modern Reinvention of Mythological Discourse*, Kassel, Reinchenberger.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2011), «Travesía de amor», en Rosario Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 424-426.
- LAPLANA GIL, José Enrique (1997), «Gracián y la fisiognomía», *Alazet*, nº 9, pp. 103-124.
- LARA GARRIDO, José (1983), «Consideraciones sobre la fábula burlesca en la poesía barroca. (A propósito de una versión inédita de la de Apolo y Dafne)», *Revista de Investigación*, vol. 7, pp. 21-42.
- LARA GARRIDO, José (1994), *La poesía de Luis Barahona de Soto (lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Diputación de Málaga.
- LIBRÁN MORENO, Miryam (2011), «Celada de amor», en Rosario Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 89-90.
- LÓPEZ DE CASTRO, José Julián (1756), *El jardín de los donaires y vergel de las delicias* (2 vols.), Madrid, José Julián López de Castro.
- LÓPEZ DE PALACIOS RUBIOS, Juan (1793), *Tratado del esfuerzo bélico heroico*, Francisco Morales (ed.), Madrid, Antonio de Sancha.
- [LÓPEZ DE SEDANO, Juan José] (1785a), *Coloquios de la espina* (5 vols.), Málaga, Félix de Casas y Martínez.
- LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel (2013), «Biblia y traducción (48): “El número de los necios es infinito”», *El Trujamán* [en línea], 30 de octubre de 2013, <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiguos/octubre_13/30102013.htm>.

- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (2003), «*Donaires del Parnaso* de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas [tesis doctoral], Ángel Gómez Moreno (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (2005), «*De grado y de gracias.*» *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, csic.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen (1988), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2004), «Una versión burlesca del mito de Progne y Filomela en el siglo XVIII. La intervención de Diego Blanco Carrillo en la Academia de San Cayetano de Salamanca», *Silva*, nº 3, pp. 243-303.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (2004), «Lo diabólico y lo femenino en el pensamiento erasmista. Apuntes para una iconografía de género», en James S. Amelang y María Tausiet Carlés (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, pp. 211-231.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena (2014), «Antonio Martínez de Meneses en sus manuscritos», en Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez (eds.), *La comedia española en sus manuscritos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 299-318.
- MONTEMNEGRO, Pedro de (1945), *Materia médica misionera*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- MONTERO REGUERA, José (1998), «Mitos clásicos y costumbrismo literario en la poesía de Alonso de Castillo Solórzano», *Edad de Oro*, vol. 17, pp. 107-118.
- NEBRIJA, Antonio de (1766), *De institutione grammaticae. Libri quinque*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- NIETO DE MOLINA, Francisco (1764), *El Fabulero*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle.
- NIETO DE MOLINA, Francisco (1768), *Obras en prosa, escritas a varios asuntos y divididas en cinco discursos*, Madrid, Pantaleón Aznar.
- NIFO, Francisco Mariano (1781), *Cajón de sastre literato. Tomo quinto*, Madrid, Miguel Escribano.
- NÚÑEZ DE TABOADA, Manuel (1820), *Diccionario francés-español y español francés. Segunda edición. Tomo primero*, París, Armand Louis Jean Fain.
- PASQUALI, Giorgio (1951), *Stravaganze quarte e supreme*, Venecia, Neri Pozza.
- PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro Manuel (1988), *La pronunciación del español en Cádiz*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- [PEÑA CALDERÓN, Juan de la] (1768), *Descripción métrica del estado floreciente de la Corte de España y perfección de sus teatros, en octavas jocoserias*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle.
- PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO, Juan (1891-1892), *La rosa: manojo de la poesía castellana. Tomo I*, Madrid, Manuel Tello.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio (2011), *Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2002), *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, csic.
- PÉREZ TEIJÓN, Josefina (1990), *Aportaciones al estudio de la literatura popular y burlesca del siglo XVIII. Léxico y fraseología*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PERUTELLI, Alessandro (1979), *La narrazione commentata. Studi sull'epilio latino*, Pisa, Giardini.
- PERUTELLI, Alessandro (2000), *La poesia epica latina. Dalle origini all'età dei Flavi*, Roma, Carocci.
- PHILLIPS, Mary G. (1936), *Tipos y costumbres satirizados en Los Sueños de Quevedo* [tesina], Stockton, University of the Pacific.
- POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto (1948), *Obras completas*, Murcia, Real Academia Alfonso x el Sabio / Sucesores de Nogués.
- POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto (1987), *Poesía. Hospital de incurables*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Madrid, Cátedra.

- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2001), *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2010), «De un epílio inédito y un poeta desconocido: *Céfalo y Pocris*, de Antonio Cuadrado Maldonado», *Lectura y signo*, nº 5, pp. 151-188.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2016), *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739), *Diccionario de la lengua castellana* (6 vols.), Madrid, Imprenta de la Real Academia Española.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1780), *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1796), *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1803), *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1843), *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Francisco María Fernández.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1960-1996), *Diccionario histórico de la lengua española* [en línea], <<https://apps2.rae.es/DH.html>>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010), *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- REDONDO ÁLAMO, María Ángeles (1982), «La figura del hidalgo en la sociedad española», *Revista de Folklore*, nº 17, pp. 152-160.
- REPISO HURTADO, Luis (1796), *Poesías líricas, místicas y profanas*, Antonio Ortiz Repiso (ed.), Córdoba, Juan Rodríguez de la Torre.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2010), «La estructura formal del libro antiguo español», *Paratesto*, nº 7, pp. 9-59.
- RIVAS ZANCARRÓN, Manuel (2023), «Rendimiento del concepto de “sordera fonológica” en sociolingüística sincrónica e histórica. Dos intentos de aplicación en el andaluz occidental actual y en el castellano de la Nueva España (s. XVIII y principios del XIX)», *Revista Hispanoamérica* [en línea], nº extra 1 («El español en América»), <https://revista.raha.es/o3_23_extra.pdf>.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2019), «El hidalgo pobre en la poesía satírico-burlesca de Alonso de Castillo Solórzano (*Donaires del Parnaso*, 1, núms. 48 y 49)», *Calíope*, vol. 24, nº 1, pp. 78-100.
- ROMEÀ Y TAPIA, Juan Cristóbal (2015), *El escritor sin título*, María Dolores Royo Latorre (ed.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2019), *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- PÁRAMO Y PARDO, Martín (2023), *El Polifemo a lo divino*, Sara Ruiz Notario (ed.), Córdoba, Almuzara.
- SÁENZ DÍEZ, Martín Diego (1781), *Manual de joyeros*, Madrid, Antonio de Sancha.
- SALAZAR MARDONES, Cristóbal de (1636), *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, Madrid, Imprenta Real.
- SALAZAR Y TORRES, Agustín de (1681), *Cítara de Apolo. Primera parte*, Juan de Vera Tassis y Villarroel (ed.), Madrid, Francisco Sanz.
- SALVÁ, Vicente (1846), *Nuevo diccionario de la lengua castellana*, París, Vicente Salvá.
- SALVÁ, Vicente (1887), *Nuevo diccionario francés-español y español-francés. Vigésima edición*, París, Hermanos Garnier.
- SAN JOSÉ PÉREZ, Rocío (2021), «Lilith como la serpiente del Paraíso. Ejemplos de su presencia en el arte bajomedieval hispano», *Liño*, nº 27, pp. 21-32.

- SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel (2011), «Los puestos de libros de las gradas de San Felipe de Madrid en el siglo XVIII», *Goya*, nº 335, pp. 142-155.
- SEBOLD, Russell P. (2003), *Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra.
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (1991), «Dos poetas (Nicolás F. Moratín y José Joaquín Benegasí) para un Infante, más un pretexto didáctico», *Didáctica. Lengua y Literatura*, nº 3, pp. 129-140.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de (1786-1788), *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* (3 vols.), Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, hijos y compañía.
- TERRY, Arthur (1956), «An Interpretation of Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 33, nº 4, pp. 202-217.
- THOMPSON, Stith (1955-1958), *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends* (6 vols.), Bloomington y Londres, Indiana University.
- TORRES, Isabel (2006), «Preface», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 83, nº 2, pp. v-viii.
- UBERTE BALAGUER, Anastasio Marcelino (1694), *Parte primera del origen y grados del honor, con los epítetos y resplandores que dio en todas edades la virtud a lo heroico*, Nápoles, Giovanni Vernuccio y Nicola Layno.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- VÁZQUEZ JIMÉNEZ, Lydia (2020), «La diabolización del cuerpo femenino o las representaciones de la mujer-diablo a lo largo de la historia (defensa de una reappropriación)», en Ángela Muñoz Fernández y Jordi Luengo López (coords.), *Creencias y disidencias: experiencias políticas, sociales, culturales y religiosas en la Historia de las Mujeres. Volumen I*, Albolote, Comares, pp. 93-134.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1999), *El diablo cojuelo*, Ramón Valdés Vázquez (ed.), Barcelona, Crítica.
- VERGARA, Eusebio Marcelino de ([1759]), *Tiempo presente indicativo de las ansias de la corte por el deseado arribo de su católico monarca don Carlos III, que dios guarde, cuyo futuro imperfecto conjuga como por sueño don Diego Marcos Abreu Veleneira en las siguientes seri-joco-rítmicas octavas*, Madrid, Gabriel Ramírez.

