

ROCÍO JODAR JURADO

DEL “FUGITIVO TROYANO, HIJO DE LA GRAN RAMERA” Y OTROS MITOS. FÁBULAS MITOLÓGICAS BURLESCAS EN LAS *DELICIAS DE APOLO*

Universidad de Córdoba
rociojj89@gmail.com

Resumen

El presente artículo aborda el estudio de cuatro epilios burlescos recogidos en las *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso* (1670), antología apenas estudiada hasta fechas recientes. Con su estudio se profundiza, por tanto, en el quehacer editorial del Siglo de Oro y en el desarrollo del epilio en el Siglo XVII.

palabras clave: epilio, *Delicias de Apolo*, fábulas burlescas, Siglo de Oro

Abstract

The “fugitivo troyano, hijo de la gran ramera” and other myths. Mythological fables in the Delicias de Apolo

This article studies four burlesque fables collected in the Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso (1670), an anthology that hasn't been studied until recently. Therefore, the article discusses the editorial work of the Golden Age and the development of the epyllion in the XVII century.

keywords: epyllion, *Delicias de Apolo*, burlesque fables, Golden Age

Desde sus inicios, el mercado editorial ha apostado por la “literatura de consumo” como fuente principal de sus ingresos. Más allá de posibles aspiraciones culturales, el gusto del lector ha determinado el quehacer de los principales libreros y editores de nuestro país. Los cancioneros y antologías no escaparon a este proceso de mercantilización y, si bien algunas de estas obras supusieron un cambio radical en el canon poético de su época, como ocurrió con las *Flores de poetas ilustres de España* (1605) de Pedro de Espinosa, otras pasaron al acervo de nuestra historia literaria sin pena ni gloria. Entre estas últimas se encuentra, por qué no admitirlo, las *Delicias de Apolo* (1670), colectánea que, sin embargo, encierra múltiples misterios aún en la actualidad.

Las *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Uranía, Euterpe y Calíope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España* vieron la luz en 1670 en circunstancias poco comunes, pues se disputaban su paternidad dos grandes figuras de la época: José Alfay, reconocido librero y editor zaragozano, en el caso de la edición zaragozana, y Francisco de la Torre y Sevil, poeta, dramaturgo y humanista de renombre en la corte madrileña, en el caso de la edición madrileña. Si bien la edición madrileña es anterior a la zaragozana, las semejanzas que esta colectánea presenta con las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654), florilegio anterior igualmente auspiciado por Alfay, del que nuestra antología toma 30 textos, parecen apuntar a Alfay como artífice del proyecto. Asimismo, no podemos obviar la supuesta participación de Gracián en la configuración de las *Poesías varias* y, por tanto, indirectamente, en las *Delicias de Apolo*. Más allá del trinomio Alfay-de la Torre-Gracián, lo que está claro es que si algo se repite es porque goza del favor del lector y entre los poemas reiterados, se encuentra un conjunto de siete fábulas de lo más dispares: la *Fábula de Mirra*, de Valentín de Céspedes (Alfay 1670: 73-80); la *Fábula de Adonis*, de Diego de Frías (Alfay 1670: 81-86); *Dido y Eneas*, de Salas de Barbadillo (Alfay 1670: 112-24); la *Fábula de Atalanta*, erróneamente atribuida a Agustín Moreto, compuesta también por Valentín de Céspedes (Alfay 1670: 114-18); la *Fábula de Apolo y Dafne*, falazmente atribuida a Jerónimo de Cáncer, de Salas de Barbadillo (Alfay 1670: 119-20); la *Fábula de Júpiter y Europa*, de José de Zaporta (Alfay 1670: 124-33); y, por último, la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, de Anastasio Pantaleón (Alfay 1670: 135-38). Es interesante cómo, veinte años después de la publicación de las *Poesías varias*, el pueblo mantiene su inclinación por este tipo de composiciones. Este trabajo pretende abordar el estudio de las cuatro fábulas burlescas recopiladas por Alfay, aunque para ello se antoja primero esencial bucear en la génesis de un género tan prolijo como el epilío y esbozar las causas de su subversión en el Seiscientos.

1. De Boscán a las *Delicias de Apolo*: breve panorama de las fábulas mitológicas en el Siglo de Oro

Las idas y venidas de los dioses del panteón mítico grecolatino cautivaron a eruditos y poetas desde fecha temprana. Tanto es así que, lejos de quedar soterrados durante la Edad Media, los mitos clásicos pervivieron en un largo rosario de textos y traducciones. Para ello, el evemerismo, surgido a partir del siglo III a.C., resultó esencial, pues al postular que “todos los dioses son simples hombres, elevados de la tierra al cielo por la idolatría de sus contemporáneos” (Seznec 1983: 35), favorecía la incorporación de la gentilidad a la historiografía, filosofía y astrología medievales, sin detrimento de las creencias cristianas. De esta forma, la tradición filosófica medieval se esforzaba por descubrir en la figura de los dioses “y en su nombre mismo una significación espiritual; y en sus aventuras, una enseñanza moral” (Seznec 1983: 77), siendo el *Ovidio moralizado*, de principios del siglo XIV y dudosa atribución, el ejemplo más descollante de esta tendencia (Seznec 1983: 82). La llegada del Renacimiento supondría, finalmente, un resurgir de la mitología clásica, liberada ya de todo lastre moral (Keeble 1969: 84).

Aunque claro está que las reminiscencias clásicas son una cosa, y otra bien distinta las fábulas mitológicas. Tradicionalmente, dentro del ámbito castellano, no se habla de fábulas mitológicas propiamente dichas hasta 1539, fecha en la que Boscán compuso la de *Hero y Leandro*, a la cual se la estima como el pistoletazo de salida en España de un género literario, el epilio, que, recién llegado de Italia, espoleará las plumas de nuestros ingenios áureos (Cortés Tovar 2007: 60). No obstante, el texto de Boscán no fue la primera tentativa de este género, que ya se delineaba en *La historia de Píramo y Tisbe*, la *Fábula de Acteón* y el *Canto de Poliphemo* de Cristóbal de Castillejo, tres composiciones fechadas entre 1520 y 1530 que han sido rescatadas del olvido por Blanca Perrián recientemente (Castillejo 1999).

La controversia en torno a este molde perdura en la actualidad de tal modo que, mientras Sofie Kluge (2013: 155) separa claramente las fábulas mitológicas del epilio propiamente dicho, Ponce Cárdenas (2001: 63) y Perutelli (2000: 49-82), por su parte, no observan diferencias significativas entre ambos términos. Siguiendo a estos últimos, usamos ambos términos como sinónimos, distinguiendo únicamente, entre epilios serios y burlescos. De este modo, podemos definir a esta clase de textos como poemas narrativos de tema mitológico, corta extensión y acentuada erudición (Kluge 2013: 155), cuyo narrador y protagonista es a menudo femenino (Callejas 1991: 160).

Del vertiginoso avance de estos poemas nos informa ya Pedro de Cáceres,

quien, en su introducción al libro II del granadino Gregorio Silvestre, dibuja un panorama más o menos preciso, en el que sobresalen autores como Diego Hurtado de Mendoza, Cristóbal de Castillejo, Silvestre, Montemayor y Antonio de Villegas, entre otros (Cáceres 1592: 115v-116r). Agustín de Tejada nos presenta un esbozo muy parecido *Discursos históricos de Antequera* algunos años después (Rodríguez Marín 1903: 175).

Aunque el género discurrió en un principio por el cauce de la octava, pronto se adecuó al octosílabo (Cortés Tovar 2007: 61), verso felicísimo entre el pueblo y principal protagonista de la parodia burlesca barroca, pues, si bien a lo largo del siglo XVI ya comenzaron a atisbarse algunos indicios de cansancio en poetas como Barahona de Soto, el Barroco supondría un paso más en la reelaboración de estos mitos que bien podían tildarse de manidos y un punto gastados. La escritura en 1589 del romance de *Hero y Leandro* (“Arrojose el mancebito”) de Góngora supuso un golpe de timón en el devenir de estas composiciones y, si no la inauguración de un nuevo tratamiento de los mitos, pues Barahona de Soto ya había abordado el mito de Atis y Cibeles de forma paródica, sí al menos el afianzamiento de un género heroicómico que en 1618 quedará codificado gracias a otra de las obras maestras de don Luis: la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618), la cual se asienta sobre el rechazo de la tradición clásica y, por tanto, de la *imitatio*, de modo que los dioses son presentados como “personajes sempiternos que están cansados de ejecutar siempre el mismo papel” (Pérez Lasheras 2010: 47).

Como apunta Arthur Terry (1956: 204), dicho hastío hacia la lectura seria de la mitografía es común también a otros países de Europa. Por ello, frente a Cossío, quien relaciona directamente las fábulas mitológicas burlescas con el quehacer literario de los poetas en la órbita gongorina –sus mayores cultivadores en el ámbito castellano–, nos inclinamos a pensar, que, si bien es cierto que Góngora fue el dinamizador de este nuevo género, no tardó en ser cultivado por autores tan dispares como Lope de Vega o Quevedo (Terry 1956: 203).

Alonso de Castillo Solórzano, cuyos epilios burlescos se recogieron en los dos volúmenes de sus *Donaires del Parnaso* (1624-1625) –donde el autor puso en solfa los hábitos de aquel tiempo” (Bonilla Cerezo 2006: 67)–; Gabriel del Corral y su *Fábula burlesca de las tres diosas*, inserta en *La Cintia de Aranjuez* (1629); García Medrano y Barrionuevo, autor de la *Fábula burlesca de Hero y Leandro* (1631); Jacinto Polo de Medina y su fábula de *Apolo y Dafne* (1634); Alberto Díez y Foncada, con su *Fábula de Danae y Perseo* y la de *Júpiter y Asteria*; y Melchor de Zapata, autor de la *Fábula de Atis y Cibeles* –cuyo año de redacción se desconocen– son algunos de los poetas que siguieron la estela gongorina.

2. Ninfas, dioses y mancebitos: un Panteón muy humano

Ante tal panorama, no es de extrañar que entre las páginas de las *Delicias de Apolo* se espiguen, con indudable olfato mercantil, cuatro de las fábulas mitológicas burlescas más populares del Seiscientos: la *Fábula de Adonis* (Alfay 1670: 81-86) de Diego de Frías, *Dido y Eneas* (Alfay 1670: 112-24) y *Apolo y Dafne* (Alfay 1670: 119-20) de Salas de Barbadillo y la *Fábula de Alfeo y Aretusa* (Alfay 1670: 135-38) de Anastasio Pantaleón de Ribera¹.

2.1 La Fábula de Adonis de Diego de Frías

Poco sabemos sobre Diego de Frías, como atestigua Cossío (1998: 318-19), quien apenas se atreve a sugerir su procedencia aragonesa y la simpatía que Gracián demuestra por el autor. Jauralde Pou (1979: 753), por su parte, lo identifica con el Duque de Frías y lo tacha de “refundidor plagiaro”, apuntando las similitudes existentes entre el texto que nos ocupa y la *Fábula de Adonis* de Castillo Solórzano.

Pese al anonimato de Frías, la *Fábula de Adonis* fue relativamente conocida en la época gracias a su inclusión en las *Poesías varias de ingenios españoles* y en las *Delicias de Apolo*. Asimismo, fue recogida al menos en tres manuscritos de los que da noticia Cossío (1998: 320): el mss. 3794 (ff. 209r-212v), el mss. 3811 (ff. 39r-42v) y el mss. 3985 (ff. 168r-172v), conservados todos en la Biblioteca Nacional Española. Estos testimonios transmiten una versión distinta a la recopilada por Alfay y resultan esenciales para comprender ciertos pasajes de la obra, por lo que aludiremos a ellos en alguna ocasión.

El poema comienza con una breve introducción a la narración (vv. 1-56). En el primer cuartete (vv. 1-4) encontramos unos de los *topoi* propios de la época, la invocación a las musas: “¡Oh, dulce honor de mi pluma!, / tú, a quien dedico estas letras, / escucha de avena torpe / numerosas diferencias”. La alusión a la avena, flauta pastoril de carácter rústico, sitúa la composición dentro de los géneros menores, alejándola, por tanto, de la épica. Si bien la fuente clásica directa de este cultismo vuelve a ser Virgilio, en el ámbito hispánico esta acepción ya estaba documentada en los textos del Arcipreste de Hita y se registra con posterioridad en la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega, en *La Vega del Parnaso* de Lope de Vega y en el “Prólogo” del *Quijote* de Cervantes, alternando con el término “zampoña” en Góngora (Bustos 1986: 137-38). A pesar de que en principio parece que el uso de este vocablo es meramente convencional, al cotejar el texto legado por

¹ Los textos se citarán siempre a partir de la edición madrileña de las *Delicias de Apolo*.

Poesías varias y por las *Delicias* con las versiones manuscritas, observamos cómo en los impresos se eliminan dos cuartetos esenciales a la hora de interpretar esta referencia, pues en ellos se alude también a otros instrumentos musicales (la gaita zamorana y el silbato), más o menos rudos, con los que se compara la avena en clave burlesca.

Tras dicho apóstrofe, se localizan los hechos en un *locus amoenus* (vv. 4-56) muy llamativo desde el punto de vista sensorial, donde los sonidos silvestres se asemejan al son de “sonajas” (v. 11), “castañetas” (v. 12) y “tejuelas” (v. 16) que sustituyen al trino de las aves y en concreto de las filomenas de forma bastante original. El marco temporal se explicita a través de una serie de referencias cultas propias de la épica: “Digo el filo meridiano, / cuando los cuatro babiecas, / iban trazando zafiros / con doradas herramientas” (vv. 53-56), que chocan con la meiosis a la que Frías somete a los protagonistas, contraste que invita a la risa. Esta cronología coincide con los vv. 29-33 de la *Fábula de Adonis* de Castillo Solórzano (2003: 415), donde el vallisoletano también evoca a los corceles de Apolo. No obstante, a pesar de la concomitancia entre ambos autores, los versos de Frías destilan cierto ingenio al identificar, metafóricamente, los cuartagos de Apolo con Babieca, la famosa montura del Cid, lo que supone una actualización clara de la mitología clásica a través de la alusión a referentes más cercanos a la realidad española.

En consonancia con el carácter épico de este pasaje, los vv. 5-44 desarrollan una vistosa batalla floral, donde Frías, a través de una serie de metáforas bélicas y audaces personificaciones, nos presenta las flores silvestres en todo su esplendor. Cual si de una escaramuza fronteriza se tratara, las retamas son tildadas de “moriscas” (v. 27) y las azucenas de “católicas” (v. 28); el clavel ostenta el rango de “capitán de la floresta” (v. 30) y, “bañado en sangre olorosa” (v. 31), sobresale por su incansable valor; la rosa ondea “candidísimas banderas” (v. 36), y la mosqueta y el junquillo son los encargados de disparar “mosquetazos” (v. 38) y “flechas” (v. 40). Color y olor inundan unos versos sobresalientes por su gran lirismo y sensorialidad. Ambas características distancian esta lid de la simple enumeración floral ya presente en el poema de Castillo, la cual se antoja mucho más convencional. Estos versos, que se mantienen sin variantes en todos los testimonios de la obra, se introducen, no obstante, en diferentes posiciones según las diversas versiones del poema. Si, como ya se ha indicado, en los impresos este pasaje se inserta entre los vv. 5-44, es decir, antes de la presentación de Venus y Adonis, en los testimonios manuscritos lo hace detrás de la misma. Aunque no podemos estar seguros del motivo que ha provocado dicha alteración, lo que sí está claro es que el orden presentado en la versión impresa es *a priori* más lógico,

pues une a reglón seguido tiempo y espacio, mientras que en los manuscritos están separados por un total de 48 versos.

La descripción de Venus apenas abarca cuatro cuartetos (vv. 58-72), pues “basta decir que es aquella / a cuyo pie dio la palma / de Troya la buena pieza” (vv. 70-73). Más perfilada es la descripción de Adonis, mancebo cuyo origen incestuoso apunta mordazmente el autor:

Del rey Cinara era Adonis
hijo y nieto, porque cuentan
que tuvo allá con su hija
no sé qué yerro de cuenta (vv. 73-76).

También Castillo Solórzano (2003: 416) se había mofado de la ascendencia del joven en términos similares:

Adonis, que de Cinara
afirman ser hijo y nieto,
hecho por hierro de cuenta,
que no por hierro de cuento (vv. 53-56).

Resulta llamativo cómo los manuscritos transmiten una lectura muy alejada de la fábula de Solórzano y de dudosa calidad poética:

Del rey Sinara era Adonis
hijo y nieto, porque cuentan
que lo hiço a tontas y a locas
con su hija deshonestá.

A la luz de tales variantes, cabe preguntarse si la obra de Castillo Solórzano llegó a manos de Frías antes, durante o después de la redacción de la versión impresa. Parece evidente que al responder esta pregunta arrojamos luz sobre el posible plagio apuntado por Jauralde Pou. Como veremos más adelante, algunas simetrías entre los manuscritos y el poema de Solórzano parecen indicar que Frías ya conocía la obra del vallisoletano cuando fueron redactadas las primeras versiones del poema.

En cuanto al físico se refiere, Frías no duda en retratar al joven como un adolescente barbilampiño, erigido en diana de todas sus burlas: “Nacía el sol en su bozo / con rebozo porque apenas / del azafrán mostachil / se divisaban las hebras” (vv. 77-80). Si bien la identificación metafórica del bozo con la flor fue utilizada

en la poesía epitalámica como una muestra de virilidad del adolescente (Ponce Cárdenas 2009: 144), Frías parodia el tópico e identifica el bigote del joven con el azafrán, tildando a Adonis de pelirrojo, color de pelo denostado en la época. Asimismo, el uso del neologismo “mostachil”, claramente despectivo, refuerza el carácter burlesco de los versos. Destacables son también su nariz “aguzada y aguileña” (v. 82) y su atuendo a la moda: “El capote a la española, / el jubón a la irlandesa, / el valón a la valona, / la valona a la francesa” (vv. 85-88), que lo aleja del ideal de virilidad propio de la *descriptio viri*.

El encuentro amoroso de los dos amantes (vv. 89-100) motiva los celos de Marte, quien jura venganza contra los jóvenes (vv. 109-111). La salida de escena de Venus, quien, debe “guisar / para Júpiter la cena” (vv. 139-140), propicia el funesto ataque de Marte a Adonis (vv. 165-244). Con motivo de la descripción del dios-jabalí, Frías aprovecha para aludir a dos títulos nobiliarios de la época, Espinosa y Cerda: “¡Helo, velo, que ya sale / de su corte, que fue cueva, / tremebundo don Verraco / de Espinosa y de la Cerda!” (v. 181-184). Debe notarse, además, como señala López Gutiérrez (2010: 422), la dilogía del término “Cerda”, que remite también al pelo del animal. Por otro lado, es destacable la transformación de un nombre común, “Verraco”, en propio mediante la anteposición del tratamiento de respeto y el uso de la mayúscula. A pesar de la aparente originalidad de los versos, Castillo Solórzano (2003: 422) ya se expresaba en términos semejantes en su *Fábula de Venus y Adonis*, así como también lo hiciera Miguel de Barrios (1605: 118) en su *Redondillas a la fábula de Venus y Adonis*. La presencia de esta dilogía en los manuscritos del poema parece indicar que Frías ya conocía la obra de Castillo Solórzano cuando redactó las primeras versiones de su fábula. No obstante, la reiteración de dicha agudeza en la obra de Barrios también sugiere que se convirtió en un tópico.

El regreso de Venus, sus lamentaciones y la cómica muerte de Adonis (vv. 285-288) preceden a la metamorfosis (vv. 317-356), motivada por el hecho de que Venus no quiera pagar un enterramiento digno para el mancebo: “No doy urna a las cenizas, / porque el cántaro se quiebra, / y porque bronces y jaspes, / es locura lo que cuestan” (vv. 345-348). La alusión a la incineración es uno de los elementos más curiosos de este poema. El cristianismo había considerado esta práctica funeraria como una afrenta, puesto que presumía una concepción materialista del cuerpo y atentaba contra su dignidad, pues, como afirmaba San Pablo, el cuerpo era el templo de Dios (I Co. 6:19-20). No obstante, si tenemos en cuenta el carácter pagano del texto de Frías, la incineración parece ser una práctica de enterramiento más que aceptable en el ámbito del panteón mítico romano. Aun así, Venus desestima esta opción por motivos económicos, lo que la

coloca al nivel de un vulgar humano picado por la tacañería.

Los tres últimos cuartetos cierran la narración, resaltan la magnificencia de este suceso e introducen un breve epitafio, como era común ya en el género del epilio, compuesto para tal ocasión por un fauno (vv. 365-368).

En conclusión, si bien es cierto que Frías bebe lo suyo de la obra de Castillo Solórzano, en ocasiones brilla con luz propia, ya que muestra cierta habilidad a la hora de dotar de lirismo los tópicos más manidos, como es el caso del citado recuento floral con aires castrenses, y de arrancar con facilidad la risa del lector.

2.2 Dido y Eneas y Apolo y Dafne de Salas de Barbadillo

Mucho más célebre que Frías fue Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635), autor de *Dido y Eneas* y de la *Fábula de Apolo y Dafne*, romances ambos recogidos por Alfay.

Dido y Eneas comienza presentando al troyano, hijo de Anquises y Afrodita. Salas pone en jaque al héroe desde el mismo *incipit*, pues no duda en denigrar su linaje, al igual que hiciera Frías, a través de un doble insulto, “hijo de la gran ramera” (v. 2), que atañe tanto a la diosa como al protagonista. Por si no fuera suficiente tildar a Venus de prostituta, el madrileño sitúa los amores de Venus en un ámbito tabernario propio del hampa a través del uso combinado de la dilogía y el calambur: “y que una tez blanca y tersa / se vendiese, si no a varas, / a buen ojo en mala venta” (vv. 6-8). También desacreditará una de las grandes hazañas del troyano, el haber cargado con su padre, Anquises, durante su huida de Troya (vv. 9-16). La nave en la que viajaba semejante héroe zozobra a causa de una fuerte tempestad (vv. 21-24), por lo que el joven se ve arrojado al mar. Salas aprovecha el naufragio para comparar a Eneas con el vino aguado que solía servirse en las tabernas de la época. En efecto, la “cristianización” del vino fue una treta común entre los taberneros, que buscaban aumentar sus beneficios. Muchos escritores alzaron sus plumas contra semejantes rufianes, aunque, como señala Villalobos Racionero (2008: 30-31), sería “Francisco de Quevedo [...] el que con más dureza los zahiera”.

Tras pisar tierra, Eneas, pide “casa de posadas” (vv. 57) a Dido, la cual viene a desempeñar el papel de mesonera (vv. 59-60), retomándose de nuevo el escenario prostibulario. Y es que Salas ofrece una imagen de la soberana muy alejada de la que tradicionalmente “proporciona la literatura del Siglo de Oro, [que] oscila entre el modelo virgiliano de la enamorada y desdichada heroína, [...], y el otro, vinculado a una tradición más antigua, de la mujer honesta y casta” (Pintacuda

2002: 3). Dido se nos presenta como una dama coqueta que no tarda en sucumbir a los encantos del troyano y cuyo suicidio ratifica su majadería. Curiosos son los vv. 61-68, donde Salas desmitifica una de las metáforas más usadas del petrarquismo, la identificación dientes-perlas —a través de la recuperación del término real “hueso” (v. 68)—, a la par que acusa a las mujeres en general —y a Dido en particular— de mentirosas, pues “hasta los dientes de hueso / quieren que perlas parezcan” (vv. 67-68).

Dido accederá al encuentro amoroso, que, marcado por malos agüeros (“el no bailar en la boda / fue presagio de tragedia”; vv. 83-84), apenas será descrito en dos cuartetos (vv. 77-84). Los hechos se desarrollan rápidamente, cumpliéndose los peores presagios, pues “el troyano a la mar se vuelve” (v. 87) y Dido, desesperada, “matose con violencia” (v. 94). La composición termina irónicamente sin epitafio “porque es grande impertinencia / hablar con los pasajeros, / que es gente que va de priesa” (vv. 106-108). Se parodia de esta forma uno de los rasgos más característicos de este género, al que ya nos hemos referido a propósito de la *Fábula de Venus y Adonis*.

Estilísticamente, destaca la escasez de figuras de repetición, a pesar de lo cual se registran algunos paralelismos (“lo que habló fue como loca, / lo que obró fue como necia”, vv. 95-96) y quiasmos (“que el fuego le echó en el agua / y el agua le echó en la tierra”, vv. 51-52). Dicha reducción se debe con toda probabilidad a la breve extensión del poema.

Y si de brevedad hablamos, la *Fábula de Apolo y Dafne* es, sin duda, el epilio de menor extensión compilado por Alfay. Tan solo 80 versos bastan para rebajar uno de los mitos más célebres de la literatura, a través de una narración ágil, donde, sorprendentemente, se elimina el diálogo entre los personajes. Tras la presentación de Cupido, dios caprichoso, “ciego y malsín” (v. 1), el poeta nos presenta a “don Apolo, / dios tan prudente y tan cuerdo / que de cochero sirve / por no sufrir a un cochero” (vv. 5-8). La meiosis a la que son sometidos ambos personajes es evidente. Mientras Cupido es tildado de “malsín”, como si de una alcahueta se tratase, Apolo se rebaja al rango de cochero, oficio objeto de escarnio por incontables autores del Siglo de Oro. Así, por ejemplo, en *Las visiones de la muerte* (vv. 91-95), Calderón de la Barca (1983: 387) nos describe a un conductor borracho que provoca el vuelco de un carro donde viajan los miembros de una compañía de comediantes. Se relaciona también a los cocheros con la bebida en el v. 10 de *El sacristán fariseo*, entremés atribuido nuevamente a Calderón de la Barca, donde el sacristán afirma sobre la dama Quiteria que la quiere más “que al vino los cocheros” (Buezo 1990: 104). Antonio Hurtado de Mendoza (2006: 9-10), en su *Famoso entremés de Getafe* (vv. 17-30), critica también su

propensión a jurar en vano, mal hábito que reaparece de nuevo en los vv. 8-11 de *Las visiones de la muerte* (Calderón de la Barca 1983: 372). Castillo Solórzano (2003: 392) en su romance “De Apolo a Daphne, convertida en laurel” también pondrá en solfa a los cocheros al tildarlos de chismosos y alcahuetes. Finalmente, Cervantes (2015: 778) llegará al extremo, en el capítulo XI de la segunda parte de *El Quijote*, al comparar a un cochero con Caronte, el barquero de Hades, que tenía como misión guiar las almas de los difuntos hasta el inframundo. Salas, por tanto, atribuye al dios defectos más que notables, en contra de sus aparentes virtudes: “dios tan prudente y tan cuerdo” (v. 6).

La travesura del inquieto querubín propicia el requiebro a la ninfa (vv. 25-28) quien se excusa “con ser virgen” (v. 29), argumento que Apolo desestima enseguida, esgrimiendo contra la joven un chiste lascivo de carácter chocarrero: “Apolo dice, risueño, / que él es quien todos los años / está en Virgo un mes entero” (vv. 30-32), pues, según la teoría astrológica de los signos del zodiaco, el sol transita por la constelación de Virgo del 23 de agosto al 22 de septiembre. Salas se vale de nuevo de la dilogía y el equívoco para, a partir de la referencia al signo zodiacal, aludir al himen de la ninfa y a su posible desfloramiento.

Determinado Apolo a forzarla, Dafne emprende su huida, que finalizará con su transformación en laurel (vv. 57-60). Es llamativo en este epilio cómo el poeta elude una vez más la metamorfosis, tal vez por manida y archisabida. Adoptando, por tanto, la perspectiva de Apolo, el lector descubre una Dafne ya transformada (“y al cabo de largo trecho, / la halló en árbol convertida”, vv. 58-59). Finalmente, Apolo escoge el laurel “para coronar poetas” (v. 65), imagen emblemática de sobra conocida (Alciato 1549: 188). El poema se abrocha con el tópico de la *auctoritas* desautorizada, en virtud del cual se tilda, y no es nuevo, a Ovidio de narigudo y judío: “Refiere Ovidio esta historia, / aquel narigudo ingenio; / que siendo en sangre latino, / hubo nariz de hebreo” (vv. 77-80), tópico común que amén de recordarnos al final de *Píramo y Tisbe*, también nos remite a los vv. 7 y 8 del conocido soneto de Quevedo “A un hombre de gran nariz”: “érase una nariz sayón y escriba, / Ovidio Nasón mal narigado” Quevedo (1999: 5). Se cierra así un epilio en el que los protagonistas dejarán atrás su carácter divino para erigirse en objeto de mofa y convertirse, al fin y al cabo, en seres reales de carne y hueso. El uso de coloquialismos (“Vásele los pies a la dama”, v.57), modismos (“dando más leña a su fuego”, v. 60) y de anacronismos asociados a notas costumbristas, así como la eliminación del proceso de metamorfosis y la desacreditación de la *auctoritas*, contribuyen a subvertir el carácter épico en un poema donde lo más importante no es la metamorfosis de la joven, sino la jocosidad que los personajes y sus acciones suscitan.

2.3 Alfeo y Aretusa de *Anastasio Pantaleón de Ribera*

Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629) fue un poeta perteneciente a la conocida como “segunda generación gongorina” (Ponce Cárdenas 2001: 187-96), cuya breve trayectoria nos legó un buen acervo de fábulas burlescas, como la de *Alfeo y Aretusa*, la *Fábula de Europa* o la *Fábula de Proserpina* (Ponce Cárdenas 2003).

Alfeo y Aretusa gozó de una gran fama y amplia difusión a lo largo y ancho del Siglo de Oro, motivando, una centuria más tarde, la composición de un epilio homónimo, casi un remedo u homenaje, por Francisco Nieto Molina recogido en *El Fabulero* (1764), editado recientemente por Rafael Bonilla Cerezo (2013). El poema de Pantaleón se abre situando los hechos “un día del mes de julio, / veinte y tres o veinte y cuatro” (vv. 3-4). Frete a los epilios anteriores, donde las cronografías son exactas, el arco temporal es impreciso, rasgo burlesco evidente que, en consonancia con el diminutivo “Apolillo” (v. 2), marca desde el *incipit* el tono del poema. Por si este “*lapsus*” temporal del narrador no bastara, el calor de julio fomenta la proliferación de parásitos, a los que el sujeto lírico alude encomiásticamente (vv. 13-24). El encomio paradójico, si bien en mantillas, de estos insectos no puede más que recordarnos a las lirras a la pulga compuestas por Castillo Solórzano e intercaladas en su novela *Huertas de Valencia* (1629), o las paradojas de Cetina sobre la pulga y la cola, o el rabo (Cacho Casal 2003: 103-228).

Bajo los rigores del estío, Aretusa sale a pasear por el campo y si bien en los epilios anteriores la *descriptio puellae* se centraba en aspectos meramente físicos, en esta ocasión Pantaleón se muestra más interesado en describir la indumentaria de la joven (vv. 29-40), que deja mucho que desear: si el manto de cotonía es una prenda propia de las prostitutas y de escaso valor (v. 32), el corpiño (v. 33) tampoco será una muestra de opulencia, pues, a pesar de ser un regalo de Diana –que tampoco escapa a la meiosis, pues, depone sus armas en pos de la costura–, se compone de retazos (vv. 35-36). Finalmente, un garvín verde (v. 37) adorna el cabello de la ninfa. Este tocado, que se usó en diferentes épocas, fue durante el siglo XVI el propio de las damas nobles, aunque ya “en el siglo XVII la toca de red habría caído en desuso” (Colón Calderón 2007: 51). Numerosos poetas –como Gutiérrez de Cetina, en su canción “Guardando su ganado”, Ariosto en su *Canción Primera* o Góngora en su *Soledad II*– y prosistas –como Cristóbal de Villalón, en su *Crotalón*, o Jorge de Montemayor, en *La Diana*– describen el uso de esta prenda, que si bien podría denotar cierto lujo, ya en el siglo XVII más parece ser el reflejo de una moda anticuada.

Poco o nada sabemos, no obstante, del físico propiamente dicho de Aretusa. Si en los vv. 38-40 apenas se aludía a su cabellera rubia, comparada tópicamente con el oro extraído de las minas de Ofir, un poco más adelante (vv. 49-52) se describen los pies de la ninfa, que lejos de resaltar por su blancura, serán tachados de “juanetudos” (v. 52). Más allá de la referencia a los problemas podológicos de la ninfa, Pantaleón aludirá también a la blancura de su tez ya en los vv. 101-104, momento en el que la muchacha se desnuda para sumergirse en las aguas del río. Pantaleón aprovecha la escena para rescribir una de las metáforas más manoseadas de la literatura petrarquista, la comparación de la blancura de la piel con la nieve, a través de la conversión de Aretusa en una “nevada” estival: “Nevaba julio Aretusas, / dándole en copos humanos / candidas luces al día, / desprecios al alba blancos”. Poco más sabemos de la protagonista, quien se muestra como una “protoninfa” (v.31) venida a menos.

Alfeo tampoco escapa a las invectivas del autor, quien lo rebajará al rango de “fidalgo” (v. 72), el escalafón más bajo de la nobleza. La descripción de su dorada cabellera da pie a la parodia del mito de Midas, rey de Frígia que adquirió el don de convertir en oro todo lo que tocaba. Conforme a la leyenda, parece que la melena del mancebo ha adquirido su color con motivo de los capones y sopapos que el rey le propinaba. Por último, al igual que la ninfa sufría de juanetes, Alfeo es tildado de “estevado” (v. 78), es decir, de tener arqueadas las piernas.

La visión de Aretusa en paños menores, a punto de bañarse en el río (vv. 93-96), enciende la lascivia de Alfeo quien la persigue con intención de poseerla, por lo que esta huye despavorida (vv. 133-136). Ante la imposibilidad de escapar, Diana “en curso líquido y blando / convirtió a la ninfa bella” (vv. 230-232). El poema termina, esta vez sí, con el consabido epitafio: “Aquí yace, ¡oh, pasajero!, / si es que sediento venís, / agua mucha y poco anís” (vv. 257-259).

A grandes rasgos, el dinamismo de la composición se nutre paradójicamente del abundante uso de figuras de repetición, como la anáfora (“Más hermosa me parecen” / “Más que el otro que de Juno”, vv. 121 y 129) o el paralelismo (“dé su vida a tus arpones, / dé sus fuerzas a tus manos”, vv. 155-156; “El diamante más lucido, / el más brillador topacio, / la más estimada piedra, / el más precioso guijarro”, vv. 161-64). La meiosis será la gran protagonista de la composición y no solo afectará a los protagonistas, como ya se ha apuntado, sino que incluso las piedras preciosas serán sometidas a este proceso de desmitificación, al ser transformadas en guijarros mediante un proceso de rebajamiento (diamante-topacio-piedra-guijarro), como veíamos en el ejemplo anterior. También otros dioses, como Vulcano, serán reducidos a la categoría de vulgares artesanos a través del uso de diminutivos (“el maridillo de Venus, / el herrerillo Vulcano”, vv. 60-61),

que remarcan el carácter burlesco del poema, diminutivos también esgrimidos, por ejemplo, en contra del cíclope Estéropo (“al Esteropillo y Bronte”, v. 249). Finalmente, abundan las alusiones eróticas, expresiones chocarreras e incluso malsonantes, que dotan al texto de un tono popular como se evidencia en los vv. 81 (“¡Ay, de puta...”), 97-98 (“Cata en carnes la moza, / no vio tanta nieve el marzo”), 109 (“Dándola un azote, dijo”), 171-172 (“pues he de seguirte, / aunque más me duela el bazo”), 173-174 (“De ti me tiene mi estrella / tiesamente enamorado”), y 220 (“sus cuatro a la ninfa cuartos”), entre otros. Mitología e hilaridad se unen en un romance que no pudo más que a traer el aplauso del pueblo llano.

3. Conclusiones

El carácter burlesco y, en ocasiones, chocarrero de estos epilios choca radicalmente con el cariz elevado de las *Delicias de Apolo*, entre cuyas páginas se recogen poemas épico-laudatorios, didáctico-morales, amorosos y religiosos. La recopilación de las fábulas *de Adonis, Dido y Eneas, Apolo y Dafne y Alfeo y Aretusa* obedece, por tanto, a criterios mercantiles. Alfay, recurriendo al poder de la burla, pretende atraerse a un público amplio y heterogéneo –como se apunta en el “Prólogo al lector”– que le asegure pingües beneficios, pues, como es bien sabido, “dios es omnipresente y el dinero su teniente”.

Bibliografía citada

- ALCIATO, ANDREA (1549), *Los emblemas de Alciato traducidos a rimas españolas*, Lyon, imp. Guillermo Rovilio, emblema 147.
- ALFAY, JOSÉ, ed. (1670), *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Urania, Euterpe y Caliope: hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, imp. Juan Ybar.
- ARREDONDO, MARÍA SOLEDAD (2014), “De *La gitanilla* a *La sabia Flora malsabidilla*. El género, el personaje y el matrimonio”, *Edad de Oro*, 33: 163-77.
- BARRIOS, MIGUEL DE (1605), “Redondillas a la fábula de Venus y Adonis”, *Obras*, Bruselas.
- BONILLA CEREZO, RAFAEL (2006), “Propria, non aliena: los *Donaires del Parnaso* (1624-

- 1625)”, *Lacayo de risa ajena*, Córdoba, Diputación de Córdoba: 67-73.
- , (2013), “El *Fabulero* de Francisco Nieto de Molina: estudio y edición crítica”, *Criticón*, 119: 159-234.
- BUEZO, CATALINA (1990), “*El sacristán fariseo*. Edición de un entremés inédito y apuntes sobre la figura del fariseo”, *Criticón*, 50: 94-112.
- BUSTOS, EUGENIO (1986), “Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega”, en *Academia Literaria Renacentista, IV: Garcilaso*, coord. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca: 127-63.
- CÁCERES Y ESPINOSA, PEDRO DE (1592), “Discurso breve sobre la vida y costumbres de Gregorio Silvestre, necesario para entendimiento de sus obras”, introducción a Silvestre, Gregorio, *Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre*, Lisboa, Imp. Manuel de Lira: 8-19.
- CACHO CASAL, RODRIGO, (2003) “El encomio paradójico”, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela: 103-228.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (1983), “Las visiones de la muerte”, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, eds. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia: 371-84.
- CASTILLEJO, CRISTÓBAL DE (1999), *Fábulas mitológicas*, ed. Blanca Perinián. Viareggio-Lucca, Mauro editores.
- CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DE (2003), “*Donaires del Parnaso*” de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas, ed. Luciano López Gutiérrez. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (2015), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico. Madrid, Real Academia Española.
- COLÓN CALDERÓN, ISABEL (2007), “Redes y redecillas en la vida de unas pescadoras: sobre un motivo petrarquista en las *Soledades*”, *Góngora hoy IX. “Ángel fieramente humano”*. *Góngora y la mujer*, coord. Joaquín Roses. Córdoba, Diputación de Córdoba: 43-65.
- CORTES TOVAR, ROSARIO (2007), “Tratamientos paródico-burlescos de los mitos clásicos en la poesía española”, *Cuadernos de literatura griega y latina, Proyección de la mitología greco-latina en las literaturas europeas*, 6: 59-86.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE (1998), *Fábulas mitológicas en España*, II, Madrid, Istmo.
- HURTADO DE MENDOZA, ANTONIO (2006), *Famoso entremés de Getafe*, Barcelona, Linkgua.
- JURALDE POU, PABLO (1979), “Alonso de Castillo Solórzano. *Donaires del Parnaso* y la *Fábula de Polifemo*”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 82: 727-66.
- KEEBLE, THOMAS (1969), “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *Estudios clásicos*, XIII, 57: 83-96.
- KLUGE, SOFIE (2013), “El epilio barroco: el *Polifemo* y su género”, en *Los géneros poéticos del*

- Siglo de Oro*, eds. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway. London, Tamesis: 155-70
- LARA GARRIDO, JOSÉ (1994), “Primera polarización: De la fábula mitológica a la sátira”, *La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del manierismo)*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial: 202-10.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, LUCIANO (2003), “Notas a Alonso de Castillo Solórzano”, *“Donaires del Parnaso” de Alonso de Castillo Solórzano: edición, estudio y notas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ LASHERAS, ANTONIO (2010), “Notas para la historia de Píramo y Tisbe en la literatura española desde Góngora y su *Fábula*”, *Ni amor ni constante (Góngora en su “Fábula de Píramo y Tisbe”)*, Valladolid, Universidad de Valladolid: 21-56.
- PERUTELLI, ALESSANDRO (2000), “El epilio”, *La poesía épica latina. Dalle origine all’età dei Flavi*, Roma, Carocci Editore: 49-82
- PINTACUDA, PAOLO (2002), “Andanzas de un romance de Dido y Eneas”, en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, coords. Jesús Ponce Cárdenas; Isabel Colón Calderón. Madrid, Ediciones Clásicas: 3-14.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS (2001), *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto.
- , (2003), “El mito en los espejos de la burla”, introducción a Pantaleón de Ribera, Anastasio, *Obra selecta*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Málaga, Universidad de Málaga: 19-24.
- , Jesús (2009), “Acis y Galatea: pequeñas notas de tradición clásica”, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga: 101-57.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, FRANCISCO DE (1999), “A un hombre de gran nariz”, *Obra poética*, II, ed. Alberto Blecuá. Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO (2003), *Luis Barahona de Soto: estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Ribadeneyra.
- SEZNEC, JEAN (1983), *Los dioses de la Antigüedad*, Madrid, Taurus.
- TERRY, ARTHUR (1956), “An interpretation of Gongora’s *Fabula de Píramo y Tisbe*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 33: 202-17.
- VILLALOBOS RACIONERO, ISIDORO (2008), “El vino en las letras españolas (Una aproximación histórico-cultural)”, *Cuadernos de estudios manchegos*, 33: 16-39.

Rocío Jodar Jurado

Es becaria FPU en el Departamento de Literatura española de la Universidad de Córdoba. Licenciada en Filología Hispánica en el curso 2012-2013, ha cursado con posterioridad dos másteres (Máster universitario en Profesora de Educación Secundaria Obligatoria y Bachiller y Máster de Textos, Documentos e Intervención cultural) y actualmente afronta sus estudios de tercer ciclo en el Departamento de Literatura Española como becaria FPU del MINECO.