

# LA FABULA DE PIRAMO Y TISBE EN LA LITERATURA Y SU CULMINACION EN GONGORA

---

FELICIANO DELGADO LEON

---

*Discurso de ingreso como Académico Numerario leído por su autor en la sesión pública del día 12 de diciembre de 1991*

Doy las gracias a esta Academia que me recibe hoy como miembro numerario de ella. Fue para mí un gran honor el ser elegido, hace muchos años, miembro correspondiente por mi pueblo, Belalcázar, y hoy me confiere la Academia mayor honor, me exige mayor responsabilidad confiere, con este nombramiento, un motivo más a mi agradecimiento.

Sustituyo a una persona que está viva en la memoria de todos, a un hombre que se ganó el cariño de todo el mundo, a un extraordinario pedagogo, que dejó la huella de su enseñanza en muchas generaciones, a Juan Morales Rojas, un poeta de verso limpio y sencillo que cantó de forma natural lo más hondo de sus tradiciones. Quede aquí el testimonio de mi recuerdo y que sea el tema de mi discurso, porque voy a hablar de poesía, un homenaje a su memoria de poeta.

He escogido como materia de mi discurso un tema cordobés que hunde sus raíces en el pasado más antiguo. Entre las obras de Góngora, la más enigmática de sus composiciones largas es, sin duda, junto con el Panegírico al Duque de Lerma, la Fábula de Píramo y Tisbe (1), fábula "tan decantada por los poetas", como dijo Cervantes en el Quijote (2).

La historia la recogía Góngora de Ovidio (43 a.C.-17/18 d.C.) (3) que había dado forma narrativa a un mito anterior. Ovidio fue una de las grandes fuentes del barroco europeo. Las Metamorfosis eran libro de cabecera de poetas y artistas (4). Pero las metamorfosis ovidiana recogen tradiciones anteriores. Ovidio va a sistematizar una teogonía en un corpus estético, sin preocupaciones éticas o religiosas, pero sus historias, desgajadas de su conjunto o agrupadas con otras intenciones, van a correr por la Edad Media que va a leerlas como historias evemenciales, como en el caso de Alfonso el Sabio, o como mitos que hay que moralizar para poder utilizarlos religiosamente.

---

(1) Para el conjunto de la fábula mitológica en la literatura española, José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe (Madrid, 1952). Para este tema en concreto, p. 517-537.

(2) Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXIV.

(3) *Metamorphoseos*, IV, 55-166.

(4) H. Bardon, "Ovide et le baroque". N.I. Herescu (ed.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*. Société d'Édition "Les Belles Lettres". (Paris, 1958), 75-101.

No intento establecer un capítulo de la literatura comparada, ni un estudio de la fortuna de Ovidio en Occidente y en España en concreto (5), ni de la pervivencia de la mitología clásica en el mundo occidental. Cuando Seneca escribió *La supervivencia de los antiguos dioses* (6) y un poco antes Curtius en su *Literatura Europea y Edad Media latina* (7), se señalaba, en el primero, que los dioses no tuvieron que renacer en el siglo XVI porque nunca habían muerto, en el segundo, la continuidad de los temas clásicos en la literatura occidental, que gracias a ello la literatura de occidente tenía una unidad, por encima de variaciones lingüísticas o avatares políticos. Pero ambos olvidaban que lo importante no eran la pervivencia del mundo clásico, sino el modo diferente como había sido utilizados. No era una cuestión de pervivencia de contenido, sino la forma que se daba a los contenidos para que pudieran realizar su supervivencia.

Al estudiar la fábula de Píramo y Tisbe de D. Luis de Góngora, me interesa más cómo la fábula se va leyendo de forma diferente a lo largo de la historia. Es posible que pretenda hacer un análisis en la línea de la crítica de la recepción pero entendida en un sentido de profundidad, y no como algunos la practican con superficialidad o simplemente porque es novedosa. La estética de la recepción no se define ni sólo, ni exclusivamente por el descubrimiento del papel del lector y de su importancia en la constitución de la obra literaria. Eso ya lo habían hecho otros mejor o peor. Lo que interesa a una crítica de la recepción fundamentalmente es dejar de clasificar las varias interpretaciones de un texto como verdaderas o falsas, desinteresarse del autor y del proceso de la producción, para tener fundamentalmente en cuenta la necesidad de comprender la diferencia de las sucesivas exégesis y el punto de vista de aquellos que las sustentan (8). Con este punto de vista crítico pretendo encontrar un camino para poder entender mejor lo que significa en el conjunto de la obra de Góngora y comprender así la reacción del público coetáneo ante ese poema.

En el conjunto de *Metamorfosis* de Ovidio (9), sin demasiada unidad con la totalidad de narración, se inscribe la historia amorosa de dos adolescentes, Píramo y Tisbe.

Píramo, joven asirio se enamoró profundamente de Tisbe joven bellísima. Los padres estorbaron los amores. Para realizar su amor decidieron escaparse a tierras lejanas. Se citaron a las afueras de la ciudad, junto a un moral y una fuente. Tisbe llegó primero. Un león bebía junto a la fuente. Tisbe se asustó y corrió huyendo y dejó escapar el manto en la huída. El león lo desgarró y lo dejó manchado de la sangre de su última presa. Cuando Píramo llega y ve el manto destrozado cree que la fiera ha devorado a Tisbe. Saca la espada y se da muerte. Acude Tisbe y junto al moribundo se mata y así se unen en el amor para siempre. El moral, que tenía los frutos blancos, los cambia en el color de la sangre de los amantes, como hasta ahora.

Apoyándose en los nombres se ha interpretado la historia como una fábula del amor de un dios fluvial de la Cilicia por una ninfa, Tisbe, cuyo nombre se documenta en Beocia. Se trataría originariamente de un mito étnico y naturalístico.

Ovidio parece ser que usaría una fuente helenística. Así dice (v. 53) "vulgaris fábula non est", es decir no se trata de una historia popular y conocida y coloca en Babilonia este suceso.

(5) Para España en concreto, aunque superdo en detalles, como conjunto, sigue siendo utilísimo el libro de Rudolph Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*. University of California Press (Berkeley, 1913).

(6) Jean Senec, *La survivance des dieux antiques*. Wartburg Institute (Londres, 1940).

(7) E. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. [1948], Fondo de Cultura Económica (México, 1955).

(8) Hans Ulrich Gumbrecht, en Luiz Costa Lima (ed), *A literatura e o leitor. textos de estética da recepção*, Paz e Terra (Rio de Janeiro), 1976.

(9) G.A. Elliot, "Ovid's *Metamorphoses*: A Bibliography 1968-78". *Classical World*, 73 (1979-80) 385-412.

H. Hormann, "Ovids 'Metamorphosen' in der Forschung der letzten 30 Jahre (1950-1979)". H. Temporini y W. Haase (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. II.31.4:2161-2273. (Berlin, 1981).

Nonnus atestigua esta versión ovidiana en su *Dionysiaca* (10), y añade otra versión diferente en la que los amantes son transformados en agua (11). (XII, 84 y ss.).

Otra versión atestiguada por Nicolao, *Progimn.*, II,9, dice que Tisbe se suicida por su inminente maternidad y se transforman en una fuente y en un arroyo.

Si se niega como ha hecho Perdrizet (12) el valor originario de los topónimos, la opinión, por el tipo de mito, es que se trataría de una leyenda hittita, recogida en una tradición helenística y el nombre de Babilonia no sería casual.

Sea cual fuere su origen remoto lo cierto es que la fábula, que no pertenecía al acervo popular común - "vulgaris fábula non est" - y en la forma que le había dado Ovidio, se convirtió para la Edad Media en una historia amorosa fundamental, en la que se acentúa el sentido narrativo que tenía evidentemente el texto ovidiano, en un lugar común de referencia de amores desgraciados y se hace a Píramo y Tisbe, prototipo de verdaderos amantes.

Por el testimonio de San Agustín sabemos que reescribir la fábula ovidiana fue un trabajo usual en las escuelas de Retórica. Así dice a uno de sus amigos en uno de sus libros juveniles, *De ordine*: "Siento verte andar cantando y lamentando en pos de tus versos de todo metro, que levantan en ti y la verdad un muro más grueso que el que separaba a los amantes de la fábula que cantas, pues ellos se comunicaban por una delgada hendidura. Estaba poetizando sobre los amores de Píramo" (13).

"Aunque me tengas por un curioso impertinente, y ciertamente debo serlo para ti por haber interrumpido tu coloquio con Píramo y Tisbe, insistiré en proponerte algunas cuestiones" (14).

Estos ejercicios retóricos tuvieron que mantenerse en la práctica de las escuelas (15) y nos han quedado algunos de estos ejercicios en forma de poemas latinos escolares sobre Píramo y Tisbe. En un comentario a las *Bucólicas* de Virgilio en un códice del s. IX, se narra la historia (16) y Hugo de Trimberg la rehace en verso latino hacia 1280 (17).

Basten estos dos datos. Pero lo interesante es que se introduce en la literatura popular románica, que hacen referencia al mito clásico como a algo conocido por todos.

La primera referencia románica extensa al poema la encontramos en la literatura española.

En 1965 publicaba el judío sefardí Moshé Lazar, un texto hispano primitivo con el título de *La Fazienda de Ultra Mar* (18). Se trata de un itinerario de los sitios (19) bíblicos al que se añaden texto del Antiguo Testamento y del Nuevo utilizando traducciones judías al hebreo y traducciones del Nuevo Testamento, hechas sobre la

(10) Nonnus, *Dionysiaca*, VI, v. 347, 351, 355. Ed. de Ludwic. Teubneriana (Leipzig, 1909) vol. I.

(11) *Ibid.* XII, v-84-96.

(12) J. Perdrizet, "Légendes babyloniennes dans les "Métamorphoses" d'Ovide". *Revue de l'Histoire des Religions*, CV (1932) 191-228. cfr. G. Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leur modèles grecs*. F. Alcan (Paris 1904). Reimpresión Hildesheim (New York, 1971)

(13) *De Ordine*, IV, 8: "Irritor, inquam, abs te versus istos tuos omni metrorum genere cantando et ululando insectari, qui inter te atque veritatem immaniolem murum quan inter amantes tuos conantur erigere".

(14) *De Ordine*, V, 12: "Cui ego: Licet, inquam, me odiosum percontatorem voces; vix enim possum non esse, qui expugnavi ne cum Pyramo et Thisbe colloqueris".

(15) J. de Ghelinck, *L'Essor de la littérature latine au XII<sup>e</sup> siècle*. (Paris, 1946), v.II, p. 213.

(16) P. Legendre, *Études Tironniennes*. H. Champion (Paris, 1907) p. 10-11.

(17) J. Huemmer, *Das Registrum multorum auctorem des Hugo von Trimberg. Ein Quellenbuch sur lateinischen Literaturgeschichte des Mittelalter*. Sitz. der kaiserl. Akademie (Viena. 1888) p. 186.

(18) Almerich, *La Fazienda de Ultra Mar. Biblia Romanceada et Itinerario Biblique en prose castillane du XII<sup>e</sup> siècle*. Introduction, édition, notes et glossaire par Moshé Lazar. Filosofía y Letras (Salamanca, 1965).

(19) Cfr. los textos de itinerarios publicados por T. Tobler, *Palestinae Descriptiones ex saeculo IV, V, et VI*. (Dt. Gallen, 1869). *Descriptiones Terrae Sanctae ex saeculo VIII, IX XII et XV* (Leipzig, 1874).

*Vulgata*, que ya existían. Lazar supone que el texto es de 1153 (20), aunque su datación no ha sido uniformemente aceptada (21) Almerich, el autor de *La Fazienda de Ultra Mar* recoge una tradición local de los sepulcros de Píramo y Tisbe sacado de alguno de los itinerarios bíblicos:

“Al sol ponient de Antiochya, es la Licha e ovo nombre Melyda, e es en la ribera de la grant mar. Allí iazen .ii. paganos, Piramus e Tisbe, que se amaron mucho. Aquel amor tornos a mal. Acodaronse que salyessen fueras de las villa e fue el [la] adelant e trobo -i. leon, e ella fluxo e entros en una cueva. E fincó el palyo que cubrie ueras e presolo el leon e ensuziolo e ensangrentolo e rompiolo todo. Quando vino Piramus, cuedo que era muerta su amyga e ovo grande duelo; e echos sobre su espada e murio a cabo de pieça. Salyo Tisbe e vio su amigo muerto e fizo grande duelo e priso el espada e metiol a tierra e la punta al coraçon; e dexos caer sobrella, e murio por duelo de su amygo. Estos paganos fueron soterrados en la Melyda” (22).

Este texto, testimonio primero de la influencia de la Fábula de Píramo y Tisbe de Ovidio, quedó aislado en la literatura española. El mito renacerá cuando se vuelva a conocer el texto ovidiano directamente.

En la literatura francesa medieval hay abundantes testimonios de la pervivencia del mito.

Chrétien de Troyes (23) en el *Conte de la Charrette* (24) dice: “Donc le duc Lancelot bien feire, -Qui plus ama que Piramus- S'onques nus hon pot amer plus.

Giraut de Cabreira, “Ni sabs d'Ytis -Ni de Biblis- Ni de Caumus nuilla faisson; -De Piramus- qui for los murs- Sofri por Tisbes passion” (25).

En el poema *Tristan* de Thomas se nos cuenta que Tristan estaba en el castillo de Tintagel. Los barones escuchan narraciones y canciones. “Pero el rey escuchaba un lai que hacía un harpista maestro en su arte y este harpista era un galo. Entonces Tristan tomó el harpa y después de dos melodías “comenzó otra, que canto en acordando su voz al instrumento (qu'il chanta en accordant sa voix à l'instrument) Les barons le prièrent encore et Tristan joua una troisième mélodie, de si avenante façon que tous en furent ravis. C'était le lai de la courtoise Thisbé de l'ancienne Babylone” (26).

Del ciclo de Chretien de Troyes, pero un poco más tardío, existe un poema anónimo, de época no determinada, pero que debe ser de finales del siglo XII, o del siglo XIII lo más tarde, el poema *Piramus et Tisbé* (27).

Se trata de un largo poema de 940 versos de una curiosa estructura. La primera mitad narra la historia con referencia a la fuente ovidiana: habla de Babilonia y de la existencia de los dos jóvenes y añade, “Q'Ovides en son livre nome” (v. 10).

(20) La datación se basa en dos hechos, la conquista de Ascalona por los francos y la toma de Jerusalem por los musulmanes. Estos hechos no se citan en el texto cuando habla de estos lugares. Por lo tanto el texto tiene que ser anterior a 1153 o 1158. Las características del léxico lo hacen contemporáneo del Cid. Puede ser que la fuente donde se inspira el autor sean anterior a 1153, pero que el texto hispano pudiera ser más tardío.

(21) Rafael Lapesa supone que el texto “original [latino] perdido hubo de componerse antes de 1152”, “pero la versión castellana no parece anterior al primer tercio del siglo XII”. “El castellano de la versión conservada no parece anterior a 1152 sino más bien hacia 1220”. Pero, a pesar de estos argumentos no demasiado convincentes, dice que su lengua “es muy arcaica”. R. Lapesa, *Historia de la Lengua Española*. 8ª ed. Gredos (Madrid, 1980) p. 233 y nota 40.

(22) *La Fazienda*, ed. cit. pag. 119.

(23) Para los problemas bibliográficos de los autores de la “materia de Bretona”, R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen Age*. (Melun, 1951).

(24) vv. 3820-2.

(25) *Denmäler der prov. Literatur*, hgg. von K. Bartsch, (Stuttgart, 1856, p. 92, vv. 26-31).

(26) *Le roman de Tristan par Thomas, poème du XII<sup>e</sup> siècle, publié par J. Bedier* (S.A.T.F. Paris, 1902-1905) vol. I, p. 51-2). (C. de Boer, “Le ‘lai de Thisbé’, et le Tristan de Thomas” en *Romania*. 43 (1914) 238-241.

(27) *Piramus et Tisbé, poème du XII<sup>e</sup>*, éd. par C. De Boer, Champion (Paris, 1921).

Ed. de F. Franciforti, *Piramus et Tisbé. Introduzione, Testo critico, Traduzione e note*. Leo S. Olschki ed. (Florencia, 1959).

La segunda parte, con variación de la métrica, es una consideración afectiva sobre la historia:

“Nuiz de dolour, nuz de torment,  
 Moriers, arbres de plorement  
 Prez, qui du sanc estes sanglent  
 Fontaine  
 Que ne m’avez rendue saine  
 Cele cui sanc gist en l’araine!  
 Con soudement este fete vaine  
 M’entente,  
 M’esperance, m’amour, m’atente! (vv. 717-725)

No creo que este poema llegara a la literatura española. Su tradición manuscrita es exclusivamente italiana y copiado en texto de algún ovidio moralizado sólo se encuentra en manuscritos franceses e italianos.

En la Edad Media española, la fábula de Píramo y Tiste se conoce menos, porque el conocimiento de las Metamorfosis es menos directo que el de otras obras ovidianas. La gran fuente del conocimiento de la mitología de Ovidio no es directa, sino a través del *Eusebio de los tiempos* y las *Cuestiones morales propuestas al Tostado* de Alonso de Madrigal. Como hemos demostrado en otro lugar, el Tostado adopta el *De Genealogia Deorum* de Boccaccio (28). Como en Boccaccio no aparecen los nombres de Píramo y Tisbe no se introducen tanto en la literatura medieval española. Pero se conocía el resumen del mito que hace Boccaccio en su *De claris mulieribus*, traducida al español y publicada en Zaragoza en 1494 (29).

Para el conocimiento directo de Ovidio que pudieran tener no tenemos muchos datos. El Marqués de Santillana parece ser que poseía una traducción de las Metamorfosis en su biblioteca, a no ser que se tratara sólo de un Ovidio moralizado (30). Gómez Manrique poseía las Metamorfosis de Ovidio, según aparece en el catálogo de su biblioteca, pero no se puede decir que fuera el texto latino o una traducción (31).

Ovidio, también se introduce en la Edad Media a través de una moralización alegórica. Era una forma de convertir una obra moralmente neutra en un libro fervientemente cristiano. El *Ovide moralise* (32) es un extenso poema de cerca de 72.000 versos compuesto por un fraile menor anónimo muy probablemente entre 1316 y 1328 (33). De ese largo poema se hizo una versión en prosa (34). De esa versión en prosa o quizás imitando esa obra, porque todavía no tenemos una opinión segura, tenemos un trabajo que hemos podido encontrar y que no se había tenido nunca en cuenta para trazar la influencia de Ovidio en la literatura española. Se trata de un extenso manuscrito inédito de la Biblioteca Nacional de Madrid (35), con el título al margen del primer folio de “morales de Ovidio”. El autor dice que su intención es puramente alegórica:

“non quiero si non de tarde en tarde traer el entendimiento literal de las fablas mas sola mente çerca la exposiçion moral. E la allegoria trabaja siguiendo conviene saber el libro de ovidio que se dize methamorfoseos onde derechamente se veen por manera de tabla quai todas las fabulas ayuntadas” (f. 2v).

(28) En esto creo que hay que rectificar a Schevill. Cfr. F. Delgado, “El problema de las fuentes de la mitología de Mena”. *Alfinge*, I (1980) 67-69.

(29) Píramo y Tisbe en ps. XVII-XIX. Ed. facsimilar de la Real Academia Española (Madrid, 1951).

(30) Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*. Bibliothèque de l’Ecole des Hautes Etudes (Paris, 1905) p. 84 y ss.

(31) Antonio Paz y Meliá, *Cancionero de Gómez Manrique* (Madrid, 1885) II, p. 332 y ss.

(32) *Ovide moralisé, poème du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle*. Ed. de C. De Boer (Amsterdam, 1920).

(33) Gaston Paris, *Chrétien de Troyes et autres imitateurs d’Ovide* en la *Historia Littéraire de la France*, vol. XXIX (1885) II, p. 455-525.

(34) J. Engels, *Etude sur l’Ovide Moralisé*. (Groningen-Batavia, 1945).

(35) Madrid, Nacional. mss. 40144.

Como cuando llega a la historia de Píramo y Tisbe se encuentra que no se trata de la historia de unos dioses, sino de una historia de amor, y de la historia mítica de un fruto, explicación que no debía extrañar a una mentalidad medieval, tiene que narrar la historia antes de establecer el plano de interpretación alegórico moral y lo hace de esta manera:

“Aqueste es el quarto libro de Ovidio, onde se pone la estoria de Pramo e Tisbe, lo qual mas parece ser çierta recontacion que composicion de fablilla.

Dizese ende que Piramo era un mançebo mucho fermoso e Tisbe una mançebilla mucho fermosa que en la çibdat de Babilonia en vezinas e conjuntas casas moravan e amaronse maravillosa mente e por la fendedura o raedura de la pared el uno al otro fablavan e por que se pudiesen amos ayuntar dixieron entre si que de las casas de sus padres de noche salissen e fuera de la çibdat e selva sola quel un arbol de moral estava conviniessen e que çerca de la fuente que ende estava el negoçio de su amor compliessen. Pues la moça encendida en amor primeramente vino a la fuente e como viesse una leona sedienta viniente a la fuente de su miedo fuyo e se escondió e su toca o alfarda cayó, la qual fallada por la leona con su boca sangrienta la ensangrentó después que bevió. E después desto vino Píramo a la fuente so el moral e la toca o alfarda de Tisbe ensangrentada que falló examinó por ella ser tragada Tisbe de bestia fiera e así por ocasión de su amor muerta e consumida. Doliéndose e llanteando con su mesma espada se firió e sus lados con su espada traspasó e así que a sangre del que se moría saltando el fruto del moral que primera mente era blanco en negrura segun que supone la fablilla trasmutó, e así desde entonçes su fruto el moral negro e colorado llevó. E después tisbe quitado el temor de la leona que ya avia venido a la fuente, del fruto del moral mudarse en negro se maravilló, e después fallando a Píramo que se traspasasse con su mesma espada a esto aver seido por su amor, aviendo compassión, con la mesma espada se mató e por meytad del espada se alançó e así su vida con su amigo terminó.

Los dioses revelándolo aquesto fue conocido así que sus padres los cuerpos de amor quemaron juntamente e las cenizas de amos en un monumento pusieron (ff.80v-81r).

A continuación realiza una moralización alegórica de la historia:

“Esta estoria se puede alegar de la passion e encarnación de Jesu Cristo. Píramo es el fijo de Dios, Tisbe el alma humana que del comienzo mucho se amaron por caridad, e por amor ser ayuntados amos dos ddelibraron. Empero en caso que así fuessen, quia de consemejante natura, por quanto a la imaginación de Dios fecho es el hombre. Empero una pared, que es el pecado de Adam, la conjunción empachava e el uno del otro desayuntava. Ellos empero por los profetas fablantes muchas vezes se ayuntaron e convinieron en uno por la encarnación. E así fue que aquesta moça que es el alma por el leon que es diablo a la fuente de la graçia non pudo yr mas la venida de su amigo, que es el fijo de Dios, so silencio en caso que tardança fiziesse, esperó ca verná a e non tardará, pues aqueste çerca de lo ordenado finalmente vino e so el arbol que es amor de la cruz Tisbe que es el amor del alma se aparejo a la muerte. Así el árbol de la cruz con su propia sangre ensangrentó en su color enegreguesçió Tisbe que es el fijo fiel cuya alma se deve por composición de compassión con su espada traspasar. Ese essa mesma pena mental mente sostener porque sean en un monumento que es en una gloria del çielo perpetuamente en uno”. (ff.81r-81v).

Sería interesante analizar la forma de la alegorización. No se establece un sistema de semejanzas para construir el plano real y el plano alegorizado. Se opera sobre un universo de relaciones formales. Se le quita la substancia concreta de la relación de los términos para quedarse en la pura estructura de la relación. Con eso se puede llenar la misma relación con otra substancia concreta. Lo que une el plano real con el alegorizado no es un proceso de semejanza, sino el de la pura identidad de la relación

formalizada. Estamos aquí en el límite de un formalismo y sin querer nos hace recordar los últimos trabajos de Barthes, cuando establecía por ejemplo la identidad estructural de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola y las *Noches de Sodoma* del Marqués de Sade (36).

Este procedimiento se presta a la multiplicidad de representaciones y el autor de este Ovidio Moralizado nos hace otra lectura:

"O dirás que esta es la bienaventurada virgen a la que el hijo de Dios por encarnación e so el árbol de la cruz el morir se avisó. A la qual en su pasión por compassión con su mesma espada se traspasó, onde dize Sant Lucas en el segundo capítulo: tu mesma alma foradó el cuchillo" (f. 81v).

De la memoria popular de la fábula de Píramo y Tisbe nos quedan romances novelescos que se cantaban en Portugal y en España. Pero a partir del siglo XVI el texto ovidiano influye directamente. Al no estar en la *Filosofía Secreta* de Juan Pérez de Moya (37), que es la fuente de los temas mitológicos del barroco, necesariamente tiene que entrar a través de texto de Ovidio, directamente, o través de una traducción de las *Metamorfosis*.

Para quienes no pudieran tener acceso directo al texto latino, aparece la traducción de Jorge de Bustamante, *Libro del metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filosofo Ovidio*, sin año, pero de la primera mitad del siglo XVI. Parece ser que existe una reimpresión hecha en Amberes en 1545 (38). Se reedita en 1546. *Libro del Metamorphoseos y fábulas del excelente poeta y filosofo Ovidio*, noble cavallero patricio Romano: traduzido del latín en romanze. Agora nuevamente corregido y añadido en esta segunda impresión. Hay una impresión sevillana de 1550 y una reedición de la traducción de Bustamante, hecha en Amberes por Juan Steelsio en 1601. La traducción de Bustamante no era propiamente una traducción. Era una popularización en la que se intentaba transmitir el contenido narrativo de Ovidio. Esto explica la popularidad del texto, que aunque infiel a la verdad del texto latino ovidiano, hizo que sus historias se convirtieran en patrimonio popular. No contamos las versiones hechas en verso, como la del Licenciado Pedro Sánchez Viana, publicada en 1589 (39). De Píramo y Tisbe hay una adaptación hecha por Cristoval de Castillejo, *Historia de los dos leales amadores Piramo y Tisbe*, en Alcalá 1614 (40). Ni tampoco comentamos poemas más cercanos a Góngora como la *Historia de Píramo y Tisbe* de Antonio de Villegas (41). Añádase, que la fábula es el tema de la *Tragedia de Mirrha* del Bachiller Villalón (42). Prescindimos de su influencia en otros autores europeos, incluida la parodia extraordinaria de Shakespeare, aunque de diverso sentido que la de Góngora.

Sin intenciones bibliográficas consignamos estos datos para establecer que existía un conocimiento general del texto entre las personas medianamente cultas y lectoras de poesía, porque de ese conocimiento generalizado dependerán modalidades estilísticas del poema de Góngora.

El tema de Píramo y Tisbe en Góngora aparece en una alusión, en un romance no terminado y en lo que conocemos como Fábula de Píramo y Tisbe.

En 1581 escribe Góngora una letrilla con el estribillo popular de "ríase la gente" e introduce así el mito de Píramo y Tisbe:

(36) R. Barthes, *Sade, Loyola, Fourier*. Seuil (Paris, 1971).

(37) Juan Pérez de Moya, *Philosofía Secreta donde sebxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos los estudios*. Francisco Sánchez (Madrid, 1635).

(38) Graesse, *Trésor de livres*, 5, p. 85.

(39) R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*. University of California Press (Berkeley, 1913) p. 143-163.

(40) *Obras*. Ed. de J. Domínguez Bordona, Clásicos Castellanos (Madrid, 1927) II, p. 148-166.

(41) *Inventario*. ed. de F. López Estrada. Col Joyas Bibliográficas (Madrid, 1956).

(42) Bachiller Villalón, *Tragedia de Mirrha*. (Medina del Campo, 1536). Reedición de Foulché-Delbosc, *Revue Hispanique*, V (1922) 159-196.

Pues amor es tan cruel  
 que de Píramo y su amada  
 hace tálamo una espada,  
 do se junten ella y él,  
 sea mi Tisbe un pastel  
 y la espada sea mi diente  
 y ríase la gente (96).

De 1604 no queda un romance inacabado que comienza, "De Tisbe y Píramo quiero". Chacón, en su manuscrito preparado para la edición de la obra del poeta nos dice: "No pasó adelante en este romance. Y pidiéndole después el año de 618, algunos amigos suyos que el continuase, gustó más de hacer el que sigue", [la Fábula de Píramo y Tisbe].

El testimonio de Chacón es ambiguo. ¿Qué amigos conocían un poema no terminado? Sabemos que Chacón prepara su edición agrupando las poesías de Góngora por géneros y dentro de cada género por temas. Posiblemente poseía entre los romances el texto de la composición no terminada que coloca junto al texto terminado de la Fábula de Píramo y Tisbe y justifica la inclusión creando esa historia.

De ese primer intento de reescritura de la fábula de Ovidio han pasado a la nueva versión dos elementos: el primer lugar una introducción (vv. 1-3) y el describir largamente a los protagonistas, aunque en el caso del romance inacabado sólo se describe a Tisbe. Hay sin embargo un elemento que no aparecerá en la Fábula: la intención moralizante: quiere cantar la historia "ejemplo de firmeza y de desgracia" (v. 4).

En 1618 vuelve sobre el tema olvidado y escribe un largo romance de 508 versos. ¿Qué título tenemos que darle a este romance?

En el manuscrito de Chacón aparece sin título alguno. En la edición de Vicuña (43) se le da el nombre de *La Tisbe*.

José Pellicer de Salas y Tovar en sus *Lecciones solemnes* dice: "Entre las obras que más estimó en su vida don Luis de Góngora, según el me dijo muchas veces; fue la principal el romance de Píramo y Tisbe: y así he determinado que vayan en este tomo primero de sus obras, con algunas observaciones mías". Y en el texto dice: "Lecciones de don Joseph Pellicer a la Tisbe de don Luis de Góngora" (44).

Christoval de Salazar Mardones es quien creo que establece el título con el que hoy comunmente se cita, cuando publica su *Ilustración y Defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* (Madrid, 1536).

La dignificación del título hay que explicarlo por el interés que suscita en los contemporáneos. No se trata de un romance cualquiera. Para Pellicer este poema estaba "entre las obras que más estimó en su vida don Luis de Góngora, según el me dixo muchas veces" (45).

Cristoval de Salazar Mardones escribe su comentario como una "ilustración" y, sobre todo, como "defensa" de la fábula. "diome ocasión [para escribir la obra] entonces lo licencioso de una copla que se divulgó contra esta obra (con ser la que mas lima costó a su autor, y de la que hacía mayores estimaciones" (46). Fernando Lázaro (47) estima que la copla a que se refiere es la que recoge D. Adolfo de Castro (48), que dice:

(43) *Obras en verso del Homero Español que recogió Juan López de Vicuña* (Madrid, 1627). fol. 152v.

(44) José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a la obras de Don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, 1630) p. 775.

(45) J. Pellicer y Salas., p. 775.

(46) Salazar, Dedicatoria a D. Francisco de los Cobos.

(47) F. Lázaro Carreter, "Situación de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora. En *Estilo barroco y personalidad creadora*. Anaya (Madrid, 1966), p. 65.

(48) BAE, 32, 525a.



“Este romance compuso  
el poeta Soledad,  
en lo largo la ciudad,  
Babilonia en lo confuso”

Respecto al texto del poema lo tenemos en ms. Chacón, que es el que reproduce Foulché-Delbosc (49) y que pasa casi exactamente a la edición de Millé (50) y Cossio (51). Utilizando la impresión de Vicuña, edita el poema Antonio Carreño (52). El texto que aparece en la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe* de Salazar Mardones es superior al texto de Chacón, como demostró Wilson (53). La mejor edición hasta la fecha es la realizada por R. Jammes (54). Toma como base el ms. 4269 de la Biblioteca Nacional de Madrid y establece una edición no crítica, cosa por ahora imposible, pero sí con variantes. La edición de A. Rumeau se basa en el texto de Salazar Mardones que reproduce con extractos del comentario de este y del de José Pellicer (55). El texto de Jammes, sin variantes, lo reproduce David Garrison en su edición (56).

La crítica sobre este poema no ha sido excesivamente extensa ni en el número de los artículos, ni en la variedad de los tópicos. Se puede decir que los temas de la crítica actual ya los apuntaron los coetáneos, y la crítica actual ha tomado partido frente a esos juicios. El comentarista del poema, Cristoval Salazar Mardones dice que el “intento del texto fue satisfacer el gusto de la plebe con burlas y entretenimientos, y así mezcló en esta fábula el estilo serio con el jocoso, para que entretuviese y deleitase los oídos vulgares” (57). Rara explicación, porque el poema se iba a dirigir a un círculo de poetas, que eran quienes podían conocer su poesía, que iba a circular manuscrito y que sólo con un largo conocimiento poético podrían captar sus posibles burlas. Por eso más adelante dice que “no solamente lo serio y grave, mas la parte que tiene de jocosa y de burlas es tan dificultosa, que aún a los cultos y eruditos les puede dar en qué entender” (58).

La opinión de Dámaso Alonso es la misma, aunque expresada con más elementos amplificativos. La Fábula representa “un tema serio tratado de un modo que es serio y humorístico al mismo tiempo, composición con todas las complejidades de las *Soledades* y el *Polifemo*, mas los donosos realces de romances y letrillas, o romance arreado con todos los recargamientos del *Polifemo* y el *Panegírico*” (59).

Para Dámaso Alonso representa la Fábula de Píramo y Tisbe la culminación y síntesis en un solo poema de esos dos Góngora, que la crítica moderna, Dámaso incluido, se han esforzado en negar. Y una prueba máxima de que no existen esas dos épocas diferenciadas es que hay un poema en donde se conjuntan esos dos posibles Góngora, el “ángel de la luz” y el “ángel de las tinieblas”, elemento útil de una crítica facilitona, porque así podían retener a Góngora en el panteón literario a costa de alabar a un Góngora y condenar al otro.

(49) R. Foulché-Delbosc, *Obras poéticas de D. Lus de Góngora*. Hispanic Society of America (New York, 1921).

(50) J. y I. Millé Giménez, *Obras Completas*. Aguilar (Madrid, 1972)

(51) José M<sup>a</sup> de Cossío, *Romances de Góngora* (Madrid, 1927).

(52) Antonio Carreño, *Romances de Góngora*. Cátedra (Madrid, 1982). Nº 74, pgs. 384-420.

(53) E.M. Wilson, “El texto de la Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora” “*RFE*, XXII (1935) 291-298.

(54) R. James “Notes sur la Fabula de Píramo y Tisbe de Gongora” *Les Langues Néo-Latines*, 55-1961) 1-47.

(55) A. Rumeau, *La Fábula de Píramo y Tisbe* (Paris, 1961).

(56) D. Garrison, *Fábula de Píramo y Tisbe*. Edición, introducción y notas de. José Esteban ed. (Madrid, 1985).

(57) Salazar Mardones, f.11r.

(58) Salazar Mardones, f.11r.

(59) D. Alonso, *Estudios y Ensayos gongorinos*. Gredos (Madrid, 1955). p. 308.

Por eso era importante la clasificación del poema. ¿Pertenece o no al género burlesco? En segundo lugar explicar la mezcla de lo serio con lo burlesco. En tercer lugar justificar el empleo de términos y metáforas que desdican de la altura del asunto. Fernando Lázaro ha expuesto el estado de la crítica en 1961 (60). Los trabajos posteriores y algunos que él no cita de Waley (61) (1961), Testa (1964) (62), Ball / 1977) (63) y Garrison (1979 y 1983) (64) no varían este planteamiento general.

Vamos a examinar el poema en sí mismo y la relación que hay que establecer entre el poema y Góngora en el momento que lo compone y la relación del poema con los que lo reciben en el momento de su producción.

Como pone escuetamente D. José de Pellicer de Salas y Tovar en el gravado que aparece en sus *Lecciones solemnes a las obras de D. Luis de Góngora*, "nació Don Luis de Góngora, jueves 11 de julio de 1561 en Córdoba. Murió D. Luis de Góngora, lunes a 23 de Mayo de 1627 en Córdoba. Vivió 65 años, diez meses y trece días".

Nace en plena lucha de reforma y contrarreforma europea. Son años de hegemonía española y de luchas políticas y religiosas. Cuando él tiene tres años, por ejemplo (1563) asesinan en Francia a Francisco de Guisa. Cuando él muere se está creando un nuevo equilibrio europeo. El edicto de nantes es de 1626. Europa comienza a crecer en la convivencia de las religiones en lugar de la idea de implantar cada uno por la fuerza la que cree que es verdadera. España no va a participar de ese nuevo espíritu. Un Pascal, por ejemplo, que es la forma de pensar en esa situación nueva, es totalmente ajeno a la cultura española. América es ya una realidad y un dato en las disputas europeas.

Entre ese 1561 de su nacimiento y el 1627 de su muerte, grandes figuras llenan la cultura europea. La vida de Shakespeare corre de 1564 a 1616 y la de Galileo de 1564 a 1642. En el espacio de su vida van a aparecer impresos los ensayos de Montaigne (1580) y D. Quijote de Cervantes (1605). La prosa europea, desde ese momento, no va a poder ser la misma.

Vive en una Córdoba en la que su lejanísimo esplendor es sólo un recuerdo. Una Córdoba despoblada y empobrecida. En un soneto atribuido a Villamediana se describe así la ciudad:

"Gran plaza, angostas calles, muchos callos,  
obispo rico, pobres mercaderes.

.....  
un vulgo necio, un Góngora discreto" (65).

Su vida en Córdoba es bien conocida. Intenta escalar la Corte y llega a ella con poca fortuna. Sus dos patronos, de los que esperaba encumbramiento, uno el Duque de Lerma pierde su poderío en 1618 y el otro, don Rodrigo Calderón, es ejecutado en 1621.

Desengañado de la Corte, sueña con lo que siempre ha tenido en Córdoba: "Córdoba y tres mil ducados de renta, y mi patinejo, mis fuentes, mi breviario, mi barbero y mi mula".

Poco tenía. Su única riqueza era la palabra.

(60) F. Lázaro, "Situación de la Fábula de Píramo y Tisbe" [1961], en *Estilo Barroco y Personalidad Creadora*. anaya (Madrid, 1961) *Estilo*.

(61) P. Waley, "Enfoque y medios humorísticos de la "Fábula de Píramo y tisbe" *RFE*, 44(1961) 385-398.

(62) D.P. Testa, "Kinds of Obscurity in Gongora's "Fábula de Píramo y Tisbe". *Modern Language Notes*, 79 (1964) 153-168.

(63) R. Ball, "Imitación y parodia en la poesía de Góngora". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas. Toronto, 22-26 de Agosto de 1977*. University of Toronto (Toronto, 1980) 90-93.

(64) D. Garrison, "The Linguistic Mixture of Gongora's "Fábula de Píramo y Tisbe". *Romance Notes*, XX (1979) 108-113.

(65) Juan de Tasis, Conde de Villamediana, *Antología Poética*. Editora Nacional (Madrid, 1944), p. 132.

Cuando vuelve a Córdoba en 1603, después de su visita a la corte en Valladolid de Felipe III, escribe entre 1612 y 1613 la *Fábula de Polifemo y Galatea* y la primera de las *Soledades*.

Entre 1613 y 1618 se desarrolla la polémica en torno a las *Soledades*: la célebre "Carta a un amigo", amarga crítica feroz contra la obra de Góngora, y las *Advertencias* para la inteligencia de las "Soledades" de Andrés Almansa y Mendoza (66).

En ese ambiente de polémica va a producir una obra intensa, prodigio de condensación de estilo y de ironía, que lanza como un manifiesto y una respuesta a la crítica.

La *Fábula de Píramo y Tisbe* es una recreación y una burla. Pero el objeto de la recreación es afirmar su propio estilo poético y el objeto de la burla, no es la fábula como en otros autores renacentistas (67), sino el estilo mismo del autor. Ahí está la genialidad del poema. Góngora eleva sus presupuestos estéticos hasta su límite y los deconstruye delante de nuestros ojos, para emplear una palabra de la crítica actual.

Es necesario leer con atención los primeros versos del poema. Dice en los primeros versos introductorios:

La Ciudad de Babilonia  
famosa, no por sus muros  
(fuessen de tierra cozidos,  
o fuessen de tierra crudos),

si por los dos amantes,  
desdichados hijos suios,  
que muertos, i en un estoque,  
han peregrinado el mundo,

Citarista dulce hija  
de el Archipoeta rubio,  
si al braço de mi instrumento  
le solicitas el pulso,

digno sujeto será  
de las orejas de el vulgo:  
popular apluso quiero,  
perdonenme sus tribunos.

Que en prosa, dice lo siguiente: Citarista, dulce hija de Apolo, si solicitas el pulso al brazo del instrumento, (podré cantar) a la ciudad de Babilonia, famosa, no por sus muros, ya fueran de ladrillos o de adoves, sino por dos amantes, Píramo y Tisbe, hijos suyos desdichados, cuya muerte se sabe en todo el mundo, que unidos por una misma arma, su memoria ha recorrido el mundo. Será sujeto digno de los oídos del vulgo, porque más quiero el aplauso popular que no el de sus tribunos.

Estos dos últimos versos muestran la ambigua ironía de Góngora. Contrapone el vulgo a sus tribunos. Posiblemente los tribunos son los que con falsa sabiduría le han atacado. El vulgo no puede ser simplemente la gente inculta. Góngora escribe para otros poetas de su mismo ambiente cultural. La literatura de este siglo circulaba en manuscritos y ocasional y tardíamente se publicaba. Va a escoger del vulgo las

(66) Cfr. E. Orozco, "La polémica de las Soledades a la luz de nuevos textos". *RFE*, XLIV (1961) 36-51.

(67) Guillermo Araya, "Shakespeare y Góngora parodian la fábula de Píramo y Tisbe". *Estudios Filológicos en Homenaje a Eleazar Huerta*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Austral de Chile (Santiago de Chile, 1964) 19-40.

palabras más usuales, no digo vulgares, porque la única palabra vulgar es la que se emplea en expresiones hechas y vacías, y les va a dar el más intenso valor significativo. Escoge un tema grandioso. Elige su mismo estilo de siempre, pero más acerado y lo va a realizar con los términos más usuales.

Esta ambivalencia es la que desconcertó y desconcierta todavía a los lectores. Cristóbal de Salazar Mardones señalaba ya mezcla de estilo "jocosos y de burlas" (68). Lázaro Carreter lo llama "difícil y enigmático" (69). Arthur Terry ha estudiado el poema desde los puntos de vista de la retórica barroca para demostrar que la mezcla de elementos no rompe con el decoro del estilo poético (70). La justificación sirve para los lectores actuales que llegan detrás del puritanismo expresivo del neoclasicismo. A cualquier lector de literatura clásica, del mismo Ovidio, por ejemplo, y sobre todo de Horacio, la mezcla no le resultaba extraña. Que compare una edición de la Teubneriana de Horacio con las omisiones o dulcificaciones de algunas expresiones en las ediciones "ad usum Delphinii".

Góngora no pretende hacer un poema jocoso, como veremos. Pretende hacer un poema intenso con las expresiones más usuales, empleadas de la forma más inusual y devolver de esta forma su creación a los críticos con la ironía de su respuesta.

Góngora no quiere hacer un poema moral. Ovidio es posible que sólo quisiera narrar una historia en relación con una transformación vegetal. J.B. Solodow, por ejemplo define las *Metamorfosis* como "narrativa sin moralidad" (71).

La Edad Media, o lo cristianizó moralizándolo, o lo banalizó convirtiendo el mito en puro relato amoroso desdichado.

Góngora, aunque tenga alguna poesía ocasional religiosa, no es un poeta religioso ni es un poeta moralizador. No entro en sus sentimientos personales, que no me interesan de un punto de vista crítico. Me refiero a su obra, que no es irreligiosa, pero que construye un universo de símbolos, fuera de toda doctrina concreta y de toda situación histórica determinada. La poesía andaluza no ha sido ni moral ni religiosa y Góngora está dentro de esa tendencia.

La estética de Góngora se inscribe en las corrientes europeas neo-petrarquistas. Dentro de esta tendencia va a llevar sus presupuestos a los últimos límites expresivos posibles.

Se ha hablado del código petrarquista como de un conjunto de reglas, de convenciones, de principios, que definen la actividad poética y que constituyen un conjunto de imposiciones que limitan la libertad del poeta (72). Cuando un poeta barroco como Góngora elige un mito clásico lo interpone entre su yo creador y el lector de su obra. Construye un enunciado impersonal. El poeta no es un autor propiamente dicho. Quien escucha su poema ve en él un intérprete de algo que ha sido dicho antes (73).

Cuando Góngora escribe su poema lo dirige a quienes saben de qué se trata. Hay una complicidad entre el autor y el lector. No tiene que contar, tiene que sugerir. Quien lo lee no espera aprender nada nuevo, va a ver cómo se le dice lo antiguo. Cuando hoy editamos el poema o lo explicamos comenzamos explicando el mito originario. Los lectores potenciales contemporáneos de Góngora no lo necesitaban. De ahí surge la forma de la narración. El proceso de los hechos se centra en los momentos esenciales. El decurso se convierte en cristalizaciones sucesivas de los acacimientos significativos. Es lo que hará, por ejemplo, García Lorca en el *Romancero Gitano* en el que los sucesos, el acontecer de una historia, se fija en los momentos más esenciales.

(68) *Ilustración y Defensa* p. 10.

(69) *Estilo Barroco*, p. 63.

(70) A. Terry, "An interpretation of Gongora's *Fábula de Píramo y Tisbe*". *BHS*, 33(1956) 202-217.

(71) J.B. Solodow, *the World of Ovid's Metamorphoses*. The University of North Carolina Press (Chapel Hill, 1988), p. 157-168.

(72) Gisèle Matieu-Castellani, *Mythes del'eros baroque*. PUF (Paris, 1981 p. 13.

(73) Cfr. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*. Seuil (Paris, 1972) p. 42.

En la *Fábula de Píramo y Tisbe* hay una referencia directa a la fuente de la narración. En la *Fábula de Polifemo y Galatea*, se sobrentiende la fuente, aquí se explicita:

“Pyramo fueron i Tisbe  
los que en verso hiço culto  
el licenciado Nasón  
(bien romo o bien narigudo). (vv. 17-20).

Según Dámaso Alonso, Góngora le da el título de licenciado a Ovidio por haber sido juez y por haber abogado por algunos reos (74). Creo que aquí se trata más de una broma, por una parte, en relación con el epíteto de culto dado al verso de Ovidio, por otra en relación con el juego con el cognomen de Naso de Ovidio.

El comienzo del poema, como hemos visto, dice:

“La Ciudad de Baylonia,  
famosa, no por sus muros  
(fuessen de tierra cocidos,  
o fuesen de tierra crudos,  
sino por los dos amantes... (vv. 1.5)

recuerda la fuente ovidiana. La historia se centra en Babilonia. Babilonia era famosa por sus muros de ladrillo:

...”ubi dicitur altam  
coctilibus muris, cinxisse Semiramis urben” (met. IV, 57-58)

Mena había hablado en el *Laberinto de fortuna* de los muros de tierra cocida:

“La gran Babilonia que ovo cercado  
la madre de Nino de tierra cocida”.

Góngora trata sin respeto documental a su fuente. La va a utilizar, va a partir de Ovidio, pero afirma su intención de libertad irónica sobre el texto.

En estas dos citas está clara la intención de su propósito.

Precisamente, por tratarse de una historia que todos conocen, la forma de la narración se centra en los momentos que él cree esenciales en la fuente narrativa ovidiana.

El esquema del poema de Góngora podría ser el siguiente:

1. Invocación a la Musa (vv. 1-16).
2. Referencia a la fuente ovidiana y enunciación del tema (vv. 17-28).
3. Desarrollo de los amores
  - 3.1. Nacieron en casa vecinas (vv. 29-40)
  - 3.2. Descripción de Tisbe (vv. 41-100)
  - 3.3. Descripción de Píramo (vv. 101-125)
  - 3.4. Desarrollo del mutuo amor
  - 3.5. Intervención de la criada o su descripción (vv. 133-221)
  - 3.6. Comunicación a través del muro y decisión de escaparse (vv. 222-280)

(74) D. Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*. 5ª ed. 3 vols. (Madrid, 1957) II, p. 60. Está tomado de Salazar Mardones, *Ilustración y Defensa*, f. 12v: “Por el licenciado Nason entiende a Ovidio jocosamente, aunque fundándose en que todo Avogado o hombre que trata de leyes le llamamos en este tiempo licenciado Y como Ovidio fue juez y avogó por algunos reos, con justa razón le dio este grado”.

## 4. Escapada y mutua confusión (vv. 281-411)

## 4.1. Muerte (vv. 412-480)

Poema demasiado largo para ser una simple broma de la mitología. Araya ha querido poner en relación las bromas mitológicas de Shakespeare y las posibles burlas de esta fábula (75). Eso sería cierto con algunas otras alusiones mitológicas, pero no con la intención total de este poema. Es lo mismo que hace Jammes al clasificarlos entre las obras burlescas (76). Lo esencial del poema no son los posibles elementos aislados de casual lectura burlesca, sino lo que realiza con ellos, con esos elementos. La burla no es un fin, es una técnica.

En este poema Góngora ejecuta un distanciamiento de su tema afectivo, igual que realiza un distanciamiento moral y ejemplar de su historia. Eso lo realiza con la máxima condensación expresiva posible. Son característicos los vv. 133-156 del poema (77). El texto dice así:

Intimado el entredicho  
de un ladrillo i otr duro,  
llorando Pyramo estaba  
apartamientos conjuntos,

quando fatal caravela.  
émula (mas no) del humo  
(en los corsos repetidos),  
afferró puerto seguro:

familiar tapeteada,  
que, aun a pesar de lo adusto,  
Alva fue, i Alva a quien debe  
tanto solares anuncios.

Calificarle sus pasas  
a fuer de Aurora propuso;  
los críticos me perdonen  
si dixere con lygustros.

Abraçóle sobarcada  
(i no de clavos Malucos),  
en nombre de la açucena,  
desmentidora del tufo,

siendo aphorismo aguileño  
que matar basta a un difunto  
qualquier olor de costado,  
o sea morcillo o rucio.

(75) G. Araya, "Shakespeare y Góngora parodian la fábula de Píramo y Tisbe". *Estudios Filológicos en Homenaje a Eleazar Huerta*, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Austral de Chile (Santiago de Chile, 1964) p. 19-40.

(76) R. Jammes, *Etude sur l'oeuvre poetique de Don Luis de Góngora y Argote*. Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux (Toulouse, 1967), p. 159-1163. También en "Notes sur la Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora". *Les langues néolatines*, 156 (1961) 145-222, nota 11.

(77) Fernando Lázaro le ha dedicado un artículo a algunas de las dificultades de este texto, "Dificultades en la Fábula de Píramo y Tisbe". *Estilo Barroco y Personalidad Creadora*. Anaya (Madrid, 1961), p. 97-108.

(Estaba Píramo maldiciendo el entredicho de una pared y llorando el tener a Tisbe tan cercanamente separada, cuando vino una mulata que hacía de tercera, a traerle un recado, que con ser ella de color adusto, fue para él alba, pue le traía noticias del sol que tanto amaba. Como reacción quiere coronar de flores blancas la cabeza de la negra, que tenía cabellos negros y arracimados como pasas y como fue aurora para él la corona de flores blancas. La mulata le abraza con olor de su sobaco, que no era precisamente de olor de clavos, que engañaba a quien lo había hecho en nombre de una azucena, como era Tisbe, siendo aforismo de narices aguileñas, que cualquier dolor de costado, ya sea de blancos o de negros, puede matar a un difunto).

Esta es la interpretación de conjunto que da Salazar Mardones, pero cada expresión presupone un conocimiento exacto de la realidad del poema y de un mundo común, entre escritura y lector para poder captar la totalidad de lo implicado en cada una de las expresiones.

A Píramo y Tisbe les separa una pared. Para expresar que la separación era mutua, se nos dice: "apartamientos conjuntos". Con un sólo adjetivo se nos niega el sustantivo, a la vez que se reafirma más fuertemente su significado fundamental. El "entredicho" es palabra de código romano. Poner en entredicho es prohibir una cosa. Píramo intimaba, es decir lanzaba una protesta contra la separación de la pared, que no es separación material, sino una ley impuesta a los amantes.

La mulata es un navío, porque trae noticias, fatal, porque va a producir la muerte y su color, se expresa diciendo que no era émula del humo, porque era más negra que el humo. Algo así como las expresiones populares de "sí, pero no". Es imposible seguir por obligaciones de espacio, pero esta breve consideración da idea de que existe una condensación expresiva en lo que se ha llamado culteranismo y que parecía un logro único del conceptismo. Se había pensado siempre que el estilo culterano estaba lleno de ampliaciones innecesarias. Ésto lo hemos apuntado en alguna parte y tenemos en prensa un largo artículo sobre el tema.

Lo extraño del estilo en este poema no reside en el juego ideológico de popular o culto, de refinado o vulgar. Lo extraño está en el puro contraste verbal, de los términos que empleas y el universo ideal que construye. Así por ejemplo, mirando sólo los primeros versos nos encontramos con las expresiones de, "Archipoeta rubio" (v.10), "orejas del vulgo" (v.14), "romo o narigudo" (v.20), "casquilucios" (v.24), pinceles de un ganso (v.43), "blanco almendruco" (v.60), "proporcionado cañuto" (v.66), "las pechugas (v.69), "el etcaetera" (v.73), "Palas por velloza y por zamba Juno" (vv.79-80), "chuzo" (v.122), o modismos tomados del lenguaje judicial: "y fue condenado... en raíces" (v.27) o del lenguaje de germanía: "se hizo rajas (v.40). Pero todo eso se transmuta en un ejercicio de transposiciones metafóricas que condensan el elemento referencial del mensaje y lo expresa con referencia a un universo de cualidades ideales.

Escojamos, por ejemplo la descripción de Tisbe. Se trata de una prosopografía clásica, que comienza por la frente y llega a sus partes más íntimamente inferiores. La frente de Tisbe es

"terso marfil su esplendor  
no sin modestia, interpuso,  
entre la ondas de un sol  
i la luz de dos carbunclos" (vv.45-48)

(Esplendor de terso marfil y en medio, no atrevidamente, tiene la luz de dos carbunclos, que son sus ojos entre las ondas de un sol que es su cabello).

"Libertad dice llorada  
el corvo süave iugo  
de unas cejas, cuios arcos  
no perdonaron diluvios" (vv.49-52)

(Las cejas forman un arqueado y corvo yugo, que ata a los amantes, y, forman un arco, que no fue signo del final de un diluvio, que aquí lo fue de lágrimas)

“Luciente crystal lascivo  
(la tez digo de su vulto)  
vaso era de claveles  
i de jazmines confusos” (vv.53-56)

(La tez de su rostro era clara como un cristal lleno de vida, como un vaso donde se confundían lo blanco y lo rojo).

“Arbitro de tantas flores  
lugar el olfato obtuvo  
en forma, no de nariz  
sino de blanco almendruco” (vv.57-60)

(El olfato, entre tantas flores, no tuvo forma de nariz, sino de una almendra sin granar, blanca y tierna)

“Un rubí concede o niega  
según alternar le plugo,  
entre veinte perlas netas  
doce aljófares menudos” (vv.61-64)

(Su boca, roja de rubí, se abría o cerraba según su gusto y mostraba una dentadura de perlas y unos dientes de aljofar).

“De plata bruñida era  
proporcionado cañuto  
el órgano de la voz,  
la cervatana del gusto”. (vv.65-68)

(Su cuello, el órgano de la voz y que captura el gusto como quien consigue una pieza con una cervatana, era un tuvo de plata bruñida).

“Las pechugas, si hubo Phénix,  
suias son; si no lo hubo,  
de los jardines de Venus  
pomos eran no maduros”. (vv.69-72)

(Si existió un ave Fénix, los pechos de Tisbe eran de la carne más perfecta, si no existió, sus pechos son manzanas no maduras del jardín de Venus).

El *et coetera* es de marmol,  
cuios relieves occutos  
ultraje mórbido hicieran  
a los divinos desnudos,  
la vez que se vistió Paris  
la garnacha de Lycurgo,  
quando Palas por vellosa  
i por zamba perdió Juno”.

El “*et coetera*” viene del mismo Ovidio (Amores, I,5)

(Los demás miembros, que no quiero nombrar eran de mármol, cuyos relieves ocultos hicieran ultraje mórbido a las tres diosas Venus, Pallas y Juno, cuando Paris fue quien juzgó quien era la más hermosa y Juno perdió por hermosa [juego de palabras con bello y BELLUM. Juno era diosa de la guerra] y Juno por zamba”.

En la descripción no ahorró un sólo tópico: frente de blancura de marfil, cabellos de oro, tez de cristal, mejillas blancas y rosadas, labios de rubí, cejas negras como arcos, metáfora que ya venía de Ariosto cuando describe en Alcina (Canto 7), “Sotto duo negri, e stilissimi archi” (78). Esos arcos de las cejas eran en Ariosto los que arrojaban

(78) Manuel de Faria e Sousa en su comentario a Camoes, *Rimas Varias [...] comentadas por*. T. III, y V, (Lisboa, 1689), p. 14 dice que “el ser pretas las cejas (que es negras) es importantísimo” y en T. I y II (Lisboa, 1685), p.70, dice que el color de las cejas “no siendo negro falta a la perfección”.



flechas de amor. En Góngora el arco forma un yugo que a su vez quita amorosamente la libertad de los amantes. Cuello de plata. El universo metafórico le venía de lejos. Lo que hace Góngora el llevar ese universo a su extremo significativo, colocando las palabras en la vertiente más expresiva por su poder de crear una nueva realidad y por su poder de relacionar y evocar lo que no está presente, pero al que se alude.

En los vv.57-60 recoge dos tópicos lejanos. Utilizar el cristal para expresar la cualidad de la tez, venía ya de Camoes: "o colho de cristal" escribió el poeta hispano en la Canción I, (Estancia I, v.4). La belleza del rostro tenía que ser blanca y roja ("o púrpura nevada o nieve roja"). Pero aquí la metáfora de cristal nos lleva por contigüidad a "vaso" y vaso nos introduce en otra metáfora donde la blancura del rostro es jazmín y el rojo de sus mejillas clavel.

Desde Petrarca la poesía europea había venido cultivando el uso de términos que describen la naturaleza o la mujer en términos de gran belleza objetiva, nobleza, perfección. Góngora recoge ese material suntuario y lo aplica a las cosas y a las personas de forma, no ya comparativa, sino asimilativa. Tisbe en jazmín, oro y plata. Este proceso indica la unificación de todo lo real, un destruir lo genérico y diferenciador en busca de un universal común.

La poesía de Góngora es poesía de sentidos, pero no sensorial. Es absolutamente platonizante. Parte de lo sensible, para construir el universo de lo inteligible, donde las realidades son comprensibles, no porque se haga referencia a la experiencia que podamos tener de ellas, sino al mundo de relaciones que se constituyen entre ellas dentro del mismo poema. No hay en Góngora un "eludir el nombre cotidiano de las cosas" para sustituirlas por otras realidades. Góngora no pretende escamotear la realidad. Pretende afirmar esa realidad en una forma de existencia superior, en su arquetipo. Brillo, cabello rubio, luz, todo se convierte en sol. Todo lo aparential se convierte en el arquetipo del que cada cosa concreta participa. Góngora lleva a su máximo un ideal renacentista. El mundo de las apariencias se convierte en un mundo puramente inteligible (79).

Basándose en esta realidad de la metáfora barroco es como puede ser sistematizada en el libro fundamental de teoría de la poética de estos años, que es el *Cannochiale Aristotelico* de Emanuele Tesauro (80).

La realidad se resuelve en su arquetipo como en el *Polifemo* o en *Las Soledades*, sólo que aquí realizó eso mismo con la palabra más usual.

En este poema Góngora se mira a sí mismo y a sus críticos.

Cuando dice:

"los críticos me perdonen  
si dijere con ligustros" (vv.146-147).

Se refiere a la alheña, que con la forma de ligustro aparece en el *Lapidario* de D. Alfonso el Sabio. El término latino lo emplea Virgilio:

"Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur" (Georg. II, 326).

Le habían criticado sus latinismos y sus defensores aducían el ejemplo de Juan de Mena. Góngora podrían haberlo empleado con tranquilidad, pero tenía que hacer esa alusión irónica al latinismo.

Dice en el poema que Tisbe un día encontró casualmente una raja en el muro que le separaba de Píramo, por donde pudo comunicarse:

"halló en el desván acaso  
una rima que compuso

(79) F. Delgado "Góngora: Soledades", en Antonio Narbona (Coordinador), *Textos hispánicos Comentados*. Univ. de Córdoba (Córdoba, 1984), p. 125-126. Para el platonismo de Góngora, R. O. Jones, "Neoplatonism and the Soledades" y "Góngora and Neoplatonism again". *Bulletin of Spanish Studies*, 40 (1963 1-16; 43 (1966) 117-30.

(80) Emanuele Tesauro, *Il Cannochiale Aristotelico* Sinibaldo (Turín, 1654). Baglioni (Venecia, 1655).

la pared sin ser poeta  
 más clara que la de alguno”.

Llama a la rima, por lo que comunica y enseguida lanza la consideración irónica sobre la obscuridad de la poesía.

La crítica se ha dividido en la interpretación de esta alusión. El verso puede referirse a D. Luis mismo o a Lope de Vega. En una u otra interpretación el efecto es el mismo. Si lo que pondera es la claridad de los versos de Lope de Vega hace una profesión de fe en su obscuridad. Si habla de él mismo está refiriéndose irónicamente a la cualidad pretendidamente oscura de su estilo.

Se trata de una melancólica e irónica meditación sobre sus propios logros, al mismo tiempo que comunica con esos medios lo esencial de su mensaje.

No hay un Góngora popular y otro culto; uno fácil y otro complicado. Pero, a partir de su desilusión cortesana, el verso de Góngora se hace más denso en su expresión, porque es más densa su visión del mundo y de su obra misma (81).

Reduciendo la historia a lo esencial. Reduciendo el estilo a los elementos más significativos, la Fábula se convierte en puro símbolo.

Hay unos versos esenciales para descubrir su intención.

Al principio del poema se nos dice que Babilonia es famosa “por dos amantes desdichados”. El amor es una pasión que nos hace salir de nosotros mismos para encontrar la persona que se ama. Es una fuerza que lleva a la unidad. Esa unidad se realiza con la muerte. Han peregrinado por el mundo de la fama unidos por la misma espada: “que muertos i en un estoque/ han peregrinado el mundo”.

El amor se conjuga simbólicamente con la muerte. Todo lo que luego se nos narra es innecesario. Sólo sirve para acentuar lo inevitable del desenlace.

El amor es una necesidad y una imposibilidad. Es una necesidad porque el hombre es un animal esencialmente social. El hombre es un ser que se va haciendo y esencialmente se hace con los demás. Un hombre aislado de los otros hombres no puede realizar su ser de hombre. Cuando se habla del hombre con un cuerpo material y un alma racional, tendríamos que especificar que se trata de un cuerpo que no puede desarrollarse y vivir por sí mismo, como tantos otros cuerpos del universo, y de un alma que tiene capacidad racional, pero que no desarrolla esa racionalidad sino en contacto con otras racionalidades. El hombre sale de sí, encuentra al otro y quiere llegar a la unión absoluta de su tendencia. La unidad total. Por eso es una imposibilidad, porque uno y otro no llegarán a la unión total, porque dejarían de ser ellos mismos. El hombre está esencialmente obligado a salir de sí y está condenado a quedarse en sí mismo. El amor es su grandeza y su imposibilidad. El símbolo de esta realidad es colocar la consumación en lo imposible, en la muerte.

Por eso el epitafio es el verso más intensamente amoroso de nuestra literatura. El amor no los ha convertido en una sola cosa; pero siendo dos, son una cosa misma por el amor. La paradoja se expresa de la forma más enjuta y más intensa:

...”Aquí iacen  
 individualmente juntos,  
 a pesar de el Amor, dos,  
 a pesar de el número, uno”.

(81) F. Delgado, *Poesía cordobesa*. Monte de Piedad (Córdoba, 1982) p. 282.