

## SITUACIÓN DE LA FÁBULA DE PÍRAMO Y TISBE

Según informa Chacón, Góngora compuso la *Fábula de Píramo y Tisbe*, en 1618, instado por unos amigos a que rematase el romance “De Tisbe y Píramo quiero”, comenzado por él catorce años antes, y abandonado tras escribir los primeros cuarenta y ocho versos<sup>1</sup>.

Esta fábula, de extensión semejante a la del *Polifemo* —si bien en romance octosilábico—, iba a ser la última obra de envergadura que saliese de su pluma, y también la que mereció su mayor aprecio. Los testimonios de tal predilección son concluyentes. Pellicer afirma: “Entre las obras que más estimó en su vida D. Luis de Góngora, según él me dijo muchas veces, fue la principal el romance de *Píramo y Tisbe*”<sup>2</sup>. Pocos años después, otro amigo del poeta, Cristóbal de Salazar Mardones, decide escribir una *Defensa e ilustración* de la misma (1636) y, en la dedicatoria al Conde de Riela, asegura que la obra defendida e ilustrada fue “la que más lima costó a su autor, y de la que hacía mayores estimaciones”. En otro lugar (fol. 8 rº), nos informa de que don Luis “repetía infinitas veces. . . de memoria este romance”. Y el prologuista del libro, Antonio Cabrerías (si bien su testimonio parece de segunda mano), repite: “[Esta obra], en la estimación de su dueño, fue la que le llevó envuelta en su buen gusto la admiración”<sup>3</sup>.

Tal preferencia no ha sido considerada por la crítica —aparte el esfuerzo de Salazar Mardones— hasta fecha reciente. Lucien-Paul Thomas resumía así su juicio sobre el poema: “Je ne puis que regretter qu'un auteur dont le génie est incontestable n'ait su tirer

<sup>1</sup> “No pasó adelante con este romance [«De Tisbe y Píramo quiero»]. Y pidiéndole después, el año de 618, algunos amigos suyos que le continuase, gustó más de hacer el que se sigue [«La ciudad de Babilonia»]” (ed. Foulché-Delbosc, t. 1, p. 245).

<sup>2</sup> *Lecciones solemnes*, 1630, col. 775.

<sup>3</sup> R. JAMMES, en sus importantes “Notes sur la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora”, *LNL*, 55 (1961), núm. 1, pp. 1-47, se muestra reservado sobre el valor de esta preferencia, dado que, en un manuscrito, al margen de un romance gongorino de 1620, ha escrito un contemporáneo: “Este Romance fue por quien dixo Don Luis de Góngora (preguntándole cuál era el mexor Romance que auía hecho): —¡Victor Haçén!” (p. 41). Sin embargo, la preferencia por esta fábula burlesca —aparte la calidad de los testimonios que la abonan— halla plausible apoyo en otras razones, como veremos.

de cette touchante histoire qu'un rébus ridicule et absolument grotesque"<sup>4</sup>. Fue Dámaso Alonso el primero en plantearse como problema el porqué de aquella extraña preferencia: "¿Sería por ver en ella la fórmula completa de su propio estilo? Porque esa fábula es precisamente el punto de la poesía de Góngora donde se cortan más claramente los dos planos; 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*, más los donosos realces de romances y letrillas, o romance arreado con todos los recargamientos del *Polifemo* y el *Panegírico*"<sup>5</sup>. En términos parecidos se ha expresado después otro gongorista eminente, Emilio Orozco<sup>6</sup>. Por último, José María de Cossío, en su extraordinario libro sobre las *Fábulas mitológicas en España* (1952), afirma con resolución que la gongorina de Píramo y Tisbe es "la composición más representativa del poeta cordobés"; y comenta que "frente a este texto, el del *Polifemo* parece llano y sencillo".

El difícil y enigmático poema ha sido estudiado por Arthur Terry, en su artículo "An interpretation of Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe*" (*BHS*, 33, 1956, 202-217), lleno de penetrantes sugerencias que incitan, a veces, a la discusión. Su esfuerzo se conduce a centrar la fábula en las intenciones del autor, refiriéndolas, sobre todo, a la doctrina vigente sobre los estilos, para resolver que Góngora no intenta una mera yuxtaposición de rasgos nobles y bajos, sino que tiene una conciencia muy nítida de lo que el decoro poético exige en cada caso. Nuestra interpretación seguirá, como veremos, otros derroteros, pero consideramos sumamente valiosa esta inserción de la contradictoria fábula en la retórica de los estilos. Terry percibe con claridad la importancia de éste, al concluir: "The number of Góngora's poems which receive regular study is still regrettably small and seems every reason why the *Píramo y Tisbe* should receive more general consideration".

Como respondiendo a esta incitación, ha acudido últimamente Robert Jammes con un importante trabajo sobre el poema, que citamos en la nota 3. Ofrece en él un texto muy autorizado de la fábula, con variantes de otros manuscritos e impresos, acompañado de una traducción en prosa francesa y de muy inteligentes notas, que desenmarañan buena parte de las dificultades que ofrece la obra. Cierran el trabajo unas breves pero enjundiosas reflexiones sobre el

<sup>4</sup> L. P. THOMAS, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Halle-Paris, 1909, p. 149.

<sup>5</sup> "Temas gongorinos", *RFE*, 14 (1927), p. 366; recogido ahora en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, p. 308. Véase igualmente *Góngora y el "Polifemo"*, 3ª ed., Madrid, 1960, p. 97.

<sup>6</sup> *Góngora*, Madrid, 1953, pp. 204 ss. (La redacción del libro es anterior a 1950).

sentido y el valor del romance. Particularmente aguda nos parece la demostración de su originalidad, bien alejada de la parodia. Más débil encontramos la explicación de la mezcla de estilos, plausiblemente interpretada por Terry en el plano retórico; Jammes escribe, en efecto, que "si don Luis évoque dans ses vers tant d'éléments non poétiques, ou antipoétiques aux yeux des théoriciens de son temps, c'est que pour lui ces éléments étaient en réalité poétiques, ou pouvaient le devenir, et qu'il fallait leur donner droit de cité dans la poésie la plus raffinée".

Estos dos trabajos, pues, junto con las alusiones y valoraciones anteriormente citadas, rompen felizmente el silencio que se mantuvo, en las polémicas gongorinas del xvii, en torno a la fábula. Tal descuido se debe, indudablemente, a que sólo se consideró como exponente fundamental del estilo de don Luis la línea señalada por los poemas "mayores". El comentario que Pellicer le dedicó es más leve que el reservado a las restantes obras, y hasta parece escrito de compromiso<sup>7</sup>. En cuanto a Salazar Mardones, cuya anotación ocupa casi cuatrocientas páginas, escribe movido, según confiesa, por la cólera que le produjo una copla denigradora de la fábula<sup>8</sup>; quizá hubiera preferido enfrentarse con las *Soledades*: lástima que se le adelantaran Salcedo y Pellicer<sup>9</sup>. De igual modo, la reivindicación de don Luis en nuestro siglo se ha centrado casi exclusivamente en los poemas correspondientes a su estilo noble, por ser los más combatidos, pero que distan de ofrecer la "fórmula completa" del gran lírico. Como Ortega y Gasset dijo, "el culto Góngora tenía un alma inculta, rústica, bárbara"<sup>10</sup>, y hay que atender a esta dualidad, máxime si, como he expuesto en otro lugar<sup>11</sup>, inclinaciones caracterológicas le hacían moverse con mayor satisfacción en la vertiente grotesca o satírica de su arte. Su alma, atraída simultáneamente por las más remotas cumbres y por las llanezas más triviales, se realizó a la perfección en la *Fábula de Píramo y Tisbe*; ni una palabra hay que modificar en la precisa valoración que de ella hizo Dámaso Alonso.

Sin embargo, la predilección del poeta, el hecho de que su redacción siga a la de los poemas "mayores", la extraña fórmula que

<sup>7</sup> Consta de 86 columnas, frente a las 350 que glosan el *Polifemo*. Tras el testimonio aludido más arriba, añade: "Y así, he determinado que vaya en este tomo primero de sus obras, con algunas observaciones mías" (col. 775). El poema gongorino que estimaba más Pellicer era el *Panegirico* (cf. cols. 616-617).

<sup>8</sup> Tal vez la que recoge Adolfo de Castro, *BAE*, t. 32, p. 525a: "Este romance compuso / el poeta Soledad, / en lo largo la ciudad, / Babilonia en lo confuso".

<sup>9</sup> Véanse las acusaciones de Salazar contra Pellicer, en ALFONSO REYES, "Pellicer en las cartas de sus contemporáneos" (1919), recogido en *Obras completas*, t. 7, México, 1958, pp. 141 y 143-144.

<sup>10</sup> "Góngora. 1627-1927", en sus *Obras completas*, t. 3, 1950, p. 584.

<sup>11</sup> "Para una etopeya de Góngora", en el volumen de homenaje al profesor Manuel García Blanco, que actualmente imprime la Universidad de Salamanca.

ofrece y, especialmente, el que Góngora desdeñase los cuarenta y ocho versos escritos sobre el tema en 1604 para empeñarse en una obra de nueva planta, son cuestiones enormemente atractivas, cuyo pleno desarrollo habría de ocupar más espacio del disponible aquí. Habremos de ceñirnos a un esbozo de lo que, en su día, puede constituir un estudio de más amplias bases.

Don Luis es el primer poeta español que expone burlescamente una fábula mitológica<sup>12</sup>. Se trata de una innovación, entre las múltiples que acometió y, muchas veces, logró: el destello de sus grandes poemas nos está impidiendo ver la infinita gama de sus tentativas poéticas, que esperan todavía inventario y valoración. Concretamente, esta novedad pasó por ensayos sucesivos, a partir de una muy temprana inclinación de Góngora a la visión chusca de los mitos, sobre todo si describían grandes pasiones de amor. A los veinte años alude con gestos de sumo desdén a Píramo y Leandro<sup>13</sup>: era completamente incapaz de sentir simpatía, y menos admiración, por sus proezas amatorias.

Por lo demás, tal incompreensión se inscribe en un amplio movimiento cultural, el Barroco, que representa casi siempre la destrucción o la más deformante refracción de los supuestos y prestigios renacentistas. La imagen habitual del barroquismo como remate fatal y culminación de las grandes líneas estéticas y culturales del Renacimiento puede, quizá, ser mantenida si se refiere a los elementos materiales de las nuevas construcciones; pero ni su combinatoria ni, por tanto, los ideales que la dictan responden a los estímulos que fueron eficaces a mediados del siglo xvi. Es verdad que no existe una frontera impenetrable entre ambas edades; pero, sin duda, sus zonas de mayor espesura comienzan precisamente en la obra gongorina. Hay poemas de don Luis, como el *Polifemo*, que acarrear una gran carga de materia renacentista; pero su barroquismo dista de ser sólo una cuestión de forma; obedece a una actitud mental nueva, originariamente idéntica a la que preside una creación tan extraña como la *Fábula de Píramo y Tisbe*. Podemos definirla como una objetivación del mito, como un señoreo absoluto del tema sin que éste enajene al autor, el cual lo convierte en pretexto para ejercitar

<sup>12</sup> Cf. Cossío, *op. cit.*, pp. 517 ss. TERRY, art. cit., pp. 203-204, matiza esta afirmación de Cossío, sin quitarle por eso valor. Aduce luego el hecho de que este tipo de deformaciones era frecuente en la poesía inglesa del xvn, lo cual privaría a este hecho de su carácter típicamente barroco español (*culterano*, dice él). Si la interpretación de un fenómeno es posible sin rebasar los supuestos ideológicos de una cultura dada —como creemos que acontece con esta y las restantes innovaciones gongorinas—, resulta peligroso ponerlo en contacto con otros fenómenos alejados, que sólo a título de ilustración —como seguramente hace Terry— pueden aducirse.

<sup>13</sup> Recuérdense sus mordaces alusiones en “Ándeme yo caliente” (1581) y en “Llegó a una venta Cupido” (a. 1588).

sobre él una emoción de segundo grado, exclusivamente estética. Góngora fue el adalid de esta empresa destructora, desmixtificadora, de todo cuanto, medio siglo antes, enajenaba al artista desde una fascinante lejanía; él realiza la ruptura sentimental con los prestigios antes dominantes, lo cual le permite emplearlos, a la vez, como mero adorno o como cebo para el sarcasmo.

Ilustrará cuanto decimos una rápida ojeada por varios momentos del tratamiento de la fábula de Tisbe y Píramo en nuestra literatura. Sea el primero la traducción del *De claris mulieribus* de Boccaccio, publicada en 1494; la exposición de la trágica historia concluye con un largo epifonema:

¡Quién dexará de se adollescer e hauer manzilla de la tan cruel,  
tan sin sazón, tan descuidada e llamentable muerte destos donzeles!  
¡Qué priessa de se atrauessar la leona entre tales dos moços e aco-  
meter la desdicha de engañar tales ánimos e atreuerse el cuchillo  
a derramar sangre tan limpia e de su mesmo señor!... ¡Quán lezne  
resuala el que pone los pies en el camino del infierno! ¡quán dulce  
que sabe la mortal poçoña de amor, si no fuesse buelta con resalgar  
e veneno! ¡quán presto que da con vos en infierno...!<sup>14</sup>

Reconocemos en esta toma de postura, en las imprecaciones y reflexiones éticas, una actitud bien medieval. La mirada del autor carece de perspectiva; los hechos le cercan y, sin embargo, no lo incorporan: entre la tragedia y sus propios sentimientos interpone un prisma que selecciona los aspectos morales de la fábula, con lo cual se libera de los patéticos estímulos que de ella emanan.

Las moralidades han desaparecido de la primera versión poética castellana de esta leyenda: *La historia de Píramo y Tisbe*, original de Cristóbal de Castillejo (1528). Tal hecho sirve a Cossío (*op. cit.*, p. 111) para negar el carácter medieval de esta versión: "Estamos... ante el primer ensayo de una sensibilidad realista y de un gusto tradicional frente a un tema mitológico, sentido ya con sentido distinto del medieval, alegórico y moralizador. Lo esencial del nuevo estilo o, por mejor decir, de la sensibilidad renacentista, es sentir la belleza e interés de la fábula sin más razón que su belleza y su interés sustantivos, y a sabiendas de que el relato es indigno de crédito... Este paso dado por Castillejo... es capital". Por nuestra parte, no nos atreveríamos a afirmar tan resueltamente el carácter renacentista de esta obra, ante la cual adopta el poeta posturas distintas en el *remate* de la misma y en la dedicatoria a Anna von Schaumburg. Efectivamente, al escribir la fábula, el castizo poeta no parece haber salido de lo que podríamos llamar una mentalidad de cancionero. Hay, en el hecho mismo de tratar el mito en su totalidad, un signo

<sup>14</sup> *De las ilustres mujeres*, Zaragoza, 1494, pp. xvii-xix. Cito por la ed. facsímil de la Real Academia Española, Madrid, 1951.

de nueva época que nadie puede discutir. Pero la seducción de su belleza no justifica enteramente el interés de Castillejo por la fábula, según se desprende del aludido *remate*:

*No hay temor  
que no le prive el amor.  
El peligro de la vida,  
y a veces el de la fama,  
al que bien de veras ama  
a más osar le convida.  
Si la llama está encendida  
del amor,  
también se quema el temor*<sup>15</sup>.

No es ya el grave e imprecatorio epifonema que cierra la traducción castellana de Boccaccio, sino una conclusión que expone el viejo tópico cancioneril de cuánta sea la fuerza del amor. Son, pues, ojos nuevos los que han contemplado la bella historia de Píramo y Tisbe, pero la han reducido en seguida a un sistema ideológico y estético cuatrocentista. Castillejo trató muchas veces el tópico; así escribe, dirigiéndose al Amor:

Tórnome siervo y vasallo  
de tu querer y poder  
sin darte que agradescer,  
pues aunque busco, no hallo  
otra cosa qu'escoger.  
Poner a tus demasías  
reparo ni defensión  
son ya muy vanas porfías,  
pues tengo visto que son  
tus fuerças sobre las mías. . .  
Y lo que recelo más  
y me pone turbación,  
porque sé tu condición,  
es que no me tomarás  
a muerte, sino a prisión.  
Mas haz tú lo que quisieres,  
que yo a merced te me doy  
y he de querer lo que quieres.  
No mío, mas tuyo soy  
y he de ser lo que tú fueres<sup>16</sup>.

Pero, a la vez, no vacila en arremeter contra el abuso de tales hipér-

<sup>15</sup> Ed. de J. Domínguez Bordona, *Clás. cast.*, t. 2, 1927, p. 203.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 14 y 15. En este entregarse sin resistencia al amor ha hallado RAFAEL LAPESA, precisamente, una nota distintiva de nuestra poesía de cancionero, frente al petrarquismo; véase *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948, p. 18.

boles, en su poema *Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores*, mostrando así un gusto contradictorio; él quiere burlarse, dice (ed. cit., pp. 221 y 223), "de las trovas españolas",

y de aquellos estremados  
que por estilo perfeto  
sacan del pecho secreto  
hondos amores penados.  
Son del cuento  
Garcí-Sánchez y otros ciento  
muy gentiles caballeros,  
que por esos cancioneros  
echan sospiros al viento...

Y de aquí debe venir  
que, contando sus pasiones,  
las más más comparaciones  
van a parar en morir;  
van de suerte  
que nunca salen de muerte  
o de perderse la vida;  
quitaldes esta guarida:  
no habrá copla que se acierte.

Este tono de displicencia, de insatisfacción ante lo que él mismo cultivó, dicta la dedicatoria de la fábula, en que comenta socarronamente: "Simples fueron, a mi parecer, [Píramo y Tisbe] en matarse así con el calor del amor y de la edad; porque pudieran esperar a resfriarse y envejecerse, especialmente si vinieran a palacio y a Alemania, como yo; pero quisieron perder la vida a trueco de la fama" (*ibid.*, p. 183). Era un argumento manido contra el ardimiento del amor; en su nombre, urgirá Sempronio a la vieja el cumplimiento de sus planes (*Celestina*, acto III): "Ninguna llaga tanto se sintió que por luengo tiempo no aflojase su tormento...; todo es así, todo pasa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás. Pues así será este amor de mi amo". Castillejo admira unas veces, y sonríe escéptico otras; pero se guarda bien de perder el respeto a las "locuras de amor" —así las llama—, como hará noventa años después Góngora. Es la suya una obra de encrucijada, en la cual los estímulos mitológicos del Renacimiento se insertan en una conciencia que aún no ha salido del sistema de valores vigente a fines del siglo xv. Quizá acontezca otro tanto con Jorge de Montemayor. Cossío (*op. cit.*, p. 221) vacila en situar su *Píramo y Tisbe* en la confluencia de una línea tradicional y de una corriente italiana. Sin embargo, emergiendo de un claro sustrato cancioneril, parece que su nuevo espíritu se declara en las quintillas finales, donde el poeta identifica sus propios sentimientos con los de Píramo, hasta el punto de que envi-

dia su muerte, y estaría dispuesto a trocar su destino por el de los infelices amantes:

Ved qué amada y qué amador,  
qué llaneza y desengaño:  
no sé cuál fue más extraño,  
o aquel principio de amor  
o este fin de tanto daño:  
mas viendo cómo mostraron  
lo mucho que se quisieron,  
yo tomara, según fueron,  
por amar como se amaron  
el morir como murieron.

La historia no es, pues, un *exemplum* como para Castillejo, sino que se incorpora simpáticamente al sentir del poeta, el cual canta enajenado aquellos preclaros sentimientos, sin interponer otros fines. En esto hallamos el principal síntoma renacentista: el mundo clásico deja de aludirse como documento, para ser realmente habitado por los artistas; el poeta no refiere o compara al modo trovadoresco (todavía Santillana, en el *Soneto XIX*, escribía: "E si muriere, muera por su amor; / murió Leandro en el mar por Ero: / partido es dulce al afflicto muerte"), sino que compadece con los héroes del mito o la leyenda. Llega a más: fuerza o inventa los datos de su propia circunstancia a la medida de ilustres situaciones; Garcilaso, al encontrar —¿imaginativamente?— recuerdos de la amada muerta, no canta "como" Dido el hallazgo de las *dulces exuuiae*, sino que se apropia literalmente la voz de la heroína para entonar su propio canto.

Es ésta la situación característica a lo largo del quinientos, que hará saltar la pluma barroca de Góngora, con métodos sólo aparentemente irreductibles: la conversión de lo antes vivido en objeto ornamental —*Polifemo*—, o en pretexto cómico —"Arrojóse el mancebito"—; por ambos caminos, el gran poeta de la nueva edad procede a un desenajenamiento, esto es, a una ruptura absolutamente revolucionaria con los supuestos mentales y sentimentales del xvi. Góngora se sale de la órbita renacentista para dar lugar a un nuevo sistema poético, cuya originalidad, insisto, es algo mucho más profundo que la mera complicación de la forma.

Desde esta nueva conciencia —estimulada, según hemos dicho, por su incapacidad amatoria—, don Luis se enfrenta, en 1589, con la fábula de Hero y Leandro. El romance, de 96 versos, se inscribe en lo que ha solido llamarse el estilo "fácil" del cordobés; las alusiones cultas son mínimas ("el griego de los embustes", el ejército de Jerjes, "ninfa de Vesta", Venus, Amor, Marte), y todo resulta transparente y claro. El poeta que no ha dejado en pie ninguna de las míticas excelencias, ha querido llevar su osadía al extremo de la



máxima llaneza, haciendo accesibles, divulgándolas podríamos decir, las circunstancias de la antes remota y sublime historia. Claro que los únicos destinatarios posibles eran los doctos, a quienes entregaba la fábula absolutamente degradada (el *mancebito*, el *charco de los atunes*, las *pedorreras azules*, el *candil*, la tormenta vista como un cólico de la noche...), y en una forma trivial de romance, bien alejada de la estructura sublime con que, en la inmediata tradición poética, venían adobados tales temas.

A los quince años de haber puesto en solfa la "romántica" tragedia de Leandro y Hero, se dispone a hacer lo mismo con otra ilustre pareja: la formada por los babilonios Píramo y Tisbe; pero se desanimó don Luis cuando sólo llevaba escritos 48 octosílabos, y no había hecho más que describir someramente a la bella, con alguna alusión a sus padres ("dulce, pero simple gente, / conserva de calabaza"). ¿Por qué abandonó el poeta su iniciado proyecto? Aunque son siempre peligrosas estas preguntas que abocan a una hipótesis, podemos imaginar que el breve camino recorrido no le dejaba satisfecho. Como en su primera fábula burlesca, el estilo carece de escollos; sin embargo, el tratamiento del tema perdía ahora desgarró y ganaba en respeto y atildamiento formal. Góngora escribe su romance para cantarlo al son de una guitarra, y, tras un rasgueo zumbón ("No sé quién fueron sus padres, / mas bien sé cuál fue su patria; / todos sabéis lo que yo, / y para introducción basta"), comienza el retrato de Tisbe, conforme a los tópicos consagrados por él en el estilo noble:

Era Tisbe una pintura  
hecha en lámina de plata,  
un brinco de oro y cristal,  
de un rubí y dos esmeraldas...

Esta simple enumeración de metáforas se desarrolla después en versos que "informan" más cumplidamente sobre el cabello, la frente, los ojos, los labios, el cutis, los dientes de la hermosa. Cuando parece que ha perdido el sendero de lo cómico, el poeta lo recobra en los veinte últimos versos, pero su tono es mesurado, nada semejante a los destructores zarpazos con que se ensañaba en el mito de Hero y Leandro.

Lo breve del romance abandonado no permite juzgar con seguridad, pero se vislumbra la indecisión del poeta, que no alcanza a materializar su intención. Si no yerro, ésta consistía, fundamentalmente, en tratar la fábula con sus habituales rasgos seductores, pero dentro de un marco hilarante. En la de 1589, había cargado la mano en lo chocarrero; ahora va a intentar un ponderado equilibrio de especias suaves y ásperas, pero el pulso le falla. Lo que va obteniendo

resulta poco intenso: una docena de coplas transparentes, ni cómicas ni graves, sólo pálidamente ingeniosas. Góngora alzó la pluma, y dejó su intento para mejor ocasión.

Tras un lapso de veintiún años, en 1610, el poeta vuelve a interesarse por los desventurados amores de Hero y Leandro. Había ciertos aspectos de su leyenda, previos a la catástrofe y no desarrollados en el romance de 1589, que se propone tratar. Chacón informa: "Es el romance [«Arrojóse el mancebito»] segunda parte del pasado [«Aunque entiendo poco griego»]. Y aunque hizo D. Luis aquél tanto después, fue para que éste se pudiese continuar con él". Efectivamente, a pesar del cambio de rima, el engarce de ambos poemas es perfecto: Leandro ha visto lucir el farol de Hero, y exclama enardecido:

[1610] "A tus rayos me encomiendo,  
que si me ayudan tus rayos,  
mal podrá un brazo de mar  
contrastar a mis dos brazos".  
Esto dijo, y repitiendo  
"Hero y Amor", cual villano  
que a la carrera ligero  
solicita el rojo palio,

[1589] *arrojóse el mancebito  
al charco de los atunes,  
como si fuera el estrecho  
poco más de medio azumbre...*

Pero, si el tránsito argumental se realiza tan normalmente, asistimos a un cambio radical en la resolución del tema. Continúa, sí, la visión degradante, pero ahora se entremezcla con descripciones exaltadas: en Hero,

crepúsculo era el cabello  
del día, entre oscuro y claro,  
rayos de una blanca frente,  
si hay marfil con negros rayos...  
En los labios dividido  
se ríe un clavel rosado,  
guarda-joyas de unas perlas  
que envidiaba el Mar Indiano.

Góngora vuelca su prodigiosa cornucopia, a la vez que abre la gatera de las malicias; y presenta la mezcla con las más sorprendentes formas de su sabiduría conceptista. El conjunto es difícil e intenso; hay fragmentos de extraordinaria complicación y de deslumbrante ingenio. El gran cordobés parece haber hallado lo que andaba buscando: una fórmula satisfactoria para resolver el problema de la

fábula mitológica burlesca. Es, ni más ni menos, la fórmula que habrá de ultimar y consagrar definitivamente con su obra más querida, el *Píramo y Tisbe* de 1618.

Los hechos, tal como han quedado expuestos, plantean inexorablemente la cuestión del proceso evolutivo que experimenta la poesía gongorina. El punto de observación es aquí especialmente favorable: un tema idéntico —dos momentos de una misma narración— abordado por don Luis a los veintiocho y a los cuarenta y nueve años. Las diferencias son enormes; la sencillez del primer tratamiento deja paso a una extremada complejidad en el segundo. ¿No nos hallamos ante el famoso y secular problema de las "dos épocas" de Góngora?

Recordemos sus términos. Al difundirse las *Soledades* y el *Poli-femo*, un importante grupo de escritores y humanistas disiente del abigarrado estilo de ambas obras, que les parece apartarse de la trayectoria mantenida hasta entonces por el poeta; esta disensión se expresa, por unos, en términos discretos y hasta alentadores para el artista; otros, al contrario, la manifiestan abierta y agriamente. Pero todos —en vida de Góngora o después de su muerte— dedican grandes elogios a la producción anterior, para apoyar en ellos los dardos que lanzan contra los poemas mayores. De esta manera, en los orígenes mismos de la polémica, se inserta, como pieza dialéctica fundamental, la oposición entre dos estilos o épocas en el quehacer literario del cordobés. Pedro de Valencia habla de su "antiguo estilo"; Cascales, de sus dos "principados"; Faría y Sousa, de "lo que escribió antes de aquel capricho", etc. Entre los defensores de Góngora se sintió la necesidad de neutralizar este argumento, ya que, a sus ojos, resultaba imposible negarlo. Dijeron, por ejemplo, que don Luis, "juzgando que la opinión que tenía en todas las naciones era por obras no dignas por sí solas de venia tanta... , quiso añadirse reputación más sólida y fama más elevada, buscando un rumbo nuevo para la inmortalidad" (Pellicer)<sup>17</sup>. Era una significativa explicación, que conviene mucho retener. La hallamos también en Vázquez Siruela: "Mas como su espíritu fuese tan generoso, no pudiéndose contener en aquellos estrechos márgenes [los versos líricos de cantidad corta], después de larga y profunda meditación rompió los cancelos que él mismo se había impuesto, y salió con aquellos partos heroicos que, como admiraron a unos, así en otros causaron notable turbación... y, como defendiendo su posesión antigua, volvieron las lenguas y las plumas contra el estilo nuevo de don Luis, desacreditándolo con el vulgo"; pero Vázquez Siruela da un paso más, que ha de tener, en nuestra época, importante resonancia en la polémica: "Cotejadas las unas y las otras [las obras de ambos estilos], apenas

<sup>17</sup> *Vida mayor*, en la ed. Foulché-Delbosc, t. 3, pp. 300-301.

hay más diferencia que la que se concibe entre el arroyo que con las pocas aguas que bebió en su fuente, mientras está vecino a ella, corre apacible y claro, dejándose vadear de todos; y el mismo, cuando ya con caudal de río y acrecentado de fuerzas, *feruet, immensus-que ruit*, como cantaba Horacio de Píndaro"<sup>18</sup>.

La división en dos épocas halló amplio eco hasta bien entrado nuestro siglo, y se buscaron diversas claves para interpretarla, que tenían en común el situar el supuesto cambio fuera de una evolución interna y progresiva del arte gongorino: influjo de Carrillo, imitación de poetas latinos e italianos, demencia del poeta, etc. La acción rehabilitadora del gran lírico se presentó con una nota importante: en vez de justificar, como en el xvn, la dualidad de la poesía de Góngora, los críticos se lanzaron, sencillamente, a negarla. Alfonso Reyes escribe, en 1920, que la supuesta segunda manera "tiene tan lejanos comienzos, que acaso se confunda con los primeros desarrollos interesantes de su poesía"<sup>19</sup>; Miguel Artigas, en 1925, dictamina con firmeza: "No se habla ya, por fortuna, entre los críticos discretos, del tópico ritual de las dos épocas... No hay dos épocas"<sup>20</sup>; José María de Cossío, tras apoyar su disidencia en Cañete, exclama: "Este afán simplista de artistas Janos, propia de críticos hemipléjicos, no puede prevalecer"<sup>21</sup>; y Dámaso Alonso, con su libro, ya clásico, sobre la lengua de Góngora, fundamenta científicamente estas opiniones. Sus conclusiones son tajantes: la frontera entre el estilo claro y el oscuro no es un punto cronológicamente preciso; hay cultismos y dificultades antes de 1613, como hay transparencia y sencillez después de esa fecha; la única división aceptable sería la de una vertiente "escéptica" y otra "entusiasta" en su producción, y ambas estarían afectadas de oscuridad y claridad. Su demostración es contundente: Góngora construye los poemas mayores con elementos formales que están ampliamente documentados desde su lírica más temprana. De este modo, en su obra no habría tránsito; a lo más —y aun esto se concede con dificultad— una gradación: "La división cronológica no existe, lo más que se puede admitir es una gradación, aunque más exacto es pensar que las obras más características y censuradas (*Soledades*, *Polifemo*, *Panegírico*...) emergen de todas las otras, de las primeras y de las últimas, como la espuma de un mar común"<sup>22</sup>. Todas las

<sup>18</sup> *Discurso sobre el estilo de D. Luis de Góngora*, publ. por MIGUEL ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1925, pp. 384-385.

<sup>19</sup> "Necesidad de volver a los comentaristas", *Obras completas*, t. 7, p. 150.

<sup>20</sup> *Don Luis de Góngora y Argote*, op. cit., p. 228.

<sup>21</sup> Prólogo a *Romances de Góngora*, Madrid, 1927, p. 8.

<sup>22</sup> *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935, p. 40. Sin embargo, la idea de una posible gradación no la desecha nunca Dámaso Alonso: "Un estudio pormenorizado prueba que esos elementos [mitología, cultismos, hipérbatos...] se van acumulando a lo largo de su vida y llegan al máximo hacia el momento del *Polifemo* y las *Soledades*. Ese hecho y la longitud de esos poemas (que

pruebas vienen a coincidir, pues, en el hecho de que el poeta, en ningún momento de su vida, cambió súbitamente de orientación. De esta manera, el maestro da sólido asiento a la antigua apreciación de Vázquez Siruela ("apenas hay más diferencia que la que se concibe entre el arroyo...", etc.).

Y sin embargo, quizá merezcan alguna atención tanto los amigos como los adversarios de don Luis que hablan de un "rumbo nuevo" en su arte, y lo sitúan en el tiempo a la altura de 1613; unos lo interpretan como aspiración a más altas empresas; otros, como errada ambición. En cualquier caso, la seguridad de que algo extraño se estaba produciendo en la lírica gongorina fue unánime. Pienso que este hecho es por sí solo suficiente para no arrumbar por completo la vieja idea de las dos "maneras".

Al testimonio de los contemporáneos debe añadirse el del propio poeta, que parece perfectamente consciente de la importante novedad que alumbra; la "segunda época" no fue un ardid dialéctico, sino un hecho presente en el espíritu de Góngora. Lo prueba el cuidado, propagandístico diríamos hoy, con que rodeó la difusión de sus grandes poemas, confiándolos en Madrid a un corredor de prestigios —el famoso Andrés Mendoza— y poniéndolos en manos ilustres; y sobre todo, varias afirmaciones que contiene la célebre carta de 1613 o 1614, las cuales proclaman la radical innovación en que se halla comprometido: "Caso que fuera error [el estilo de las *Soledades*], me holgara de haber dado principio a algo [...]. En dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida de los doctos, causarme ha auctoridad [...]. Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes". Estas palabras anuncian, sin lugar a dudas, la decisión de un nuevo empeño, quizá tras una lenta revisión de sus propios hallazgos ("después de larga y profunda meditación..."), vivida por él con perfecta lucidez. Lo cual parece un suceso normal en cualquier artista de larga vida productiva. Hay, primero, un penoso proceso de tanteos, de afirmación paulatina tanto de lo que no se es como de lo que se anhela ser; y hay, quizá inexorable, otro momento en que los tanteos —posiblemente nimbados ya por la perfección— cuajan en un sistema definitivo, al que el poeta se adhiere, y del que dará constante testimonio.

La "segunda manera", si nuestra interpretación es cierta, resultaría de la seguridad que Góngora va adquiriendo en la eficacia estética de sus hallazgos e invenciones. Tanto los temas como los procedimientos expresivos ya existentes en su poesía anterior se someten a un tratamiento mucho más consciente e intenso. Puede

aumenta el efecto acumulativo) es lo que ha ocasionado la idea falsa de dos épocas netamente divididas, y de un cambio súbito de Góngora al empezar la segunda" (*Góngora y el "Polifemo"*, ed. cit., p. 92).

situarse esta etapa de transición en un extenso período que va, aproximadamente, de 1604 (fecha en que comienza y abandona el romance "De Tisbe y Píramo quiero") a 1610 (año al que corresponde el romance "Aunque entiendo poco griego", cuyo estilo tanto difiere del de la primera fábula de Hero y Leandro). Por esta época, entra Góngora en una plenitud cuyo primer testimonio definitivo será la oda *De la toma de Larache* (1610), aunque la explosión de ataques y defensas sea desencadenada por el *Polifemo* y las *Soledades*, en 1613.

Hay otro hecho que denuncia inequívocamente el "rumbo nuevo"; ahora don Luis realiza un esfuerzo ingente por alcanzar la gloria del poema amplio y majestuoso; lo notaron tanto sus adversarios como sus devotos. A los fragmentos de Pellicer y Vázquez Siruela antes citados, añádanse éstos: "Mucho tiempo ha que estimo... todas las cosas de v.m., juzgando de sus poesías que se aventajan con exceso a todo lo mejor... Este mismo sentimiento tengo en las poesías de argumentos más graves en que v. m. ha querido hacer prueba estos días" (Pedro de Valencia)<sup>23</sup>; "El estilo del señor don Luis de Góngora en estas últimas obras... ha parecido nuevo en nuestra edad" (Díaz de Rivas)<sup>24</sup>; "Digno es v.m. de gran culpa, pues habiendo experimentado en tantos años cuán bien se le daban las burlas, quiso pasarse a otra facultad tanto más difícil y contraria a su naturaleza, donde ha perdido gran parte de la opinión que los *jugueteres* le adquirieron" (Jáuregui)<sup>25</sup>, etc. La índole de su fama—Pellicer lo explicó muy bien—tenía insatisfecho a don Luis, pero estaba dominado por su inactividad caracterológica, de la que sólo conseguía fácil evasión a través de los versos lozanos y mordaces. Frente a Lope, glorioso en todos los géneros, él se sentía insignificante, y se sabía superior; cuando acabó de leer la *Dragontea* (1598), su pluma dio testimonio de ambas cosas (ed. Millé, son. LI, p. 553):

¡Oh planeta gentil, del mundo Apeles,  
rompe mis ocios, por que el mundo vea  
que el Betis sabe usar de tus pinceles!

Y estaba seguro de que su enemigo mayor era la pereza: "Aquí—decía en Madrid—me incitan motivos para trabajar, y a dejar el ocio con que Córdoba me persuade" (*Escrutinio*, ed. Millé, p. 1294). Halló, por fin, fuerzas en su madurez para mostrarlas y extenderlas, no sólo al poema heroico sino —y con poco éxito— al teatro: notemos

<sup>23</sup> En la ed. Millé, p. 1140.

<sup>24</sup> *Discursos apologéticos*, ed. EUNICE JOINER GATES, *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, 1960, pp. 177-178.

<sup>25</sup> *Antidoto*, en JORDÁN DE URRÍES, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899, pp. 177-178.

que *Las firmezas de Isabela* fue escrita en la significativa fecha de 1610.

Existe, pues, en la actividad literaria de Góngora un largo trecho caracterizado por una reelaboración intensificadora de temas y procedimientos muchas veces ya tratados por él; desde el punto de vista del estilo, se advierte en esta etapa cómo los rasgos más llamativos, que en la etapa anterior aparecían con densidad variable, pasan a hacerse típicos por su concentración mayor y más frecuente. Se caracteriza igualmente este "nuevo rumbo" por la extensión del interés de Góngora a nuevos géneros. En suma, el poeta somete ahora todas sus potencias a una exigencia mayor. Sin embargo, no todo lo que sale de su pluma, tras la experiencia decisiva de los grandes poemas, posee idéntico grado de dificultad; a veces, ni dificultad existe. Pero sí se advierte en tales poemas cómo Góngora escribe con mayor cautela y vigilancia. Su espíritu crítico se ha habituado a dominar continuamente y sin desmayos el torrente de la elocuencia "inspirada"; lo que antes era esporádico, se hace ahora norma. Los poemas no presentan nada que se haya escapado a su vigilancia; no serán siempre difíciles, pero llevarán siempre la huella de su nacimiento difícil y laborioso.

El reconocimiento de esta "segunda manera" dista, según creemos, de ser una cuestión bizantina. Su negación acarrea el peligro de ofrecer una imagen inmóvil del arte gongorino, animada sólo por la riqueza de los elementos que esgrime y su portentosa aptitud combinatoria. Con el temor que me produce disentir de eximios gongoristas, pienso que satisface más esta interpretación evolutiva. En cualquier caso, el hecho de que el propio poeta y sus lectores contemporáneos coincidan en que se ha producido un cambio (progreso o regresión), no puede ser absolutamente desdeñado.

La *Fábula de Píramo y Tisbe* reúne todos los caracteres que definen la época plena de Góngora. A la luz de nuestra interpretación, podemos comprender fácilmente por qué don Luis, incitado por algunos amigos a continuar el romance "De Tisbe y Píramo quiero", prefiriera volver a empezar. Posee ahora unos medios expresivos y un sistema organizador de los mismos de que, literalmente, carecía en 1604; tras el romance "Aunque entiendo poco griego", que muestra ya a aquéllos en franca definición, ha pasado por la experiencia de los poemas heroicos. La trágica historia de los amantes babilonios sigue, por otra parte, haciéndole guiños maliciosos, y siente, con seguridad, la tentación de ensayar en ella su "manera" definitiva, conjugando el impulso de ancho aliento que aplicó al *Polifemo*, con su tendencia genial a abatir prestigios. Góngora emprende, pues, su última obra extensa.

Muy escasos rastros del plan antiguo hallamos en la obra definitiva. El más visible es el mismo deseo de narrar por completo el

mito; pero lo que es ahora logro fue entonces mero propósito. En cambio, los realces y primores, que dominaban en 1604, se funden con bestiales zarpazos en mezcla hilarante; así el retrato de la bella, lindo en el romance primitivo, es, en "La ciudad de Babilonia", un prodigio de belleza y sarcasmo. El primer poema constaba de una introducción de ocho versos, que pasa a tener dieciséis en el último; seguidamente, aquél iniciaba el citado retrato, mientras que, en la fábula de 1618, antes de empezarlo, se alude, en 28 versos, a Ovidio, al perpetuo luto del moral, a la fatídica pared... En el estilo, el cambio es igualmente completo. El tono desvaído de 1604 deja paso a ese alarde de concentración que es la versión definitiva. Los rasgos conceptistas, tenues antes, se hacen complicados y densos, hasta dificultar gravemente, muchas veces, la intelección de "La ciudad de Babilonia". He aquí enfrentados algunos pasajes homólogos:

[1604]

Su cabello eran sortijas,  
memorias de oro y del alma;  
su frente, el color bruñido  
que da el sol hiriendo el nácar;  
la alegría eran sus ojos,  
si no eran la esperanza  
que viste la primavera  
el día de mayor gala.  
Sus labios, la grana fina,  
sus dientes, las perlas blancas,  
porque, como el oro en paño,  
guarden las perlas la grana.

[1618]

Terso marfil su esplendor,  
no sin modestia, interpuso  
entre las ondas de un sol  
y la luz de dos carbunclos.

Un rubí concede o niega,  
según alternar le plugo,  
entre veinte perlas netas,  
doce aljófares menudos<sup>26</sup>.

La pequeña Tisbe, conforme al tópico habitual en Góngora, era la niña de los ojos de sus padres:

Mas ¿qué mucho, si es la niña,  
como quien no dice nada,  
alma de sus cuatro ojos,  
los ojos de sus dos almas?

En 1618 se ha borrado la alusión a los padres; y Tisbe, ápice conceptista, es la niña de los ojos de un ciego:

Ésta, pues, desde el glorioso  
umbral de su primer lustro,  
niña la estimó el Amor  
de los ojos que no tuvo.

<sup>26</sup> Adopto en esta estrofa la lectura de Salazar Mardones, mejor que la de Chacón. Cf. E. M. WILSON, "El texto de la *Fábula de Piramo y Tisbe*, de Góngora", *RFE*, 22 (1935), p. 294.



Mayor extensión, mayor concentración y, por tanto, aumentada dificultad, definen sin lugar a dudas una concepción estética distinta en el poeta. Se ha borrado el camino que, desde el romance de 1604, podía conducir al de 1618; en cambio, el *Hero y Leandro* de 1610 presenta un aire más familiar con éste. Por lo pronto, uno de los mayores aciertos cómicos, la renuncia a todo intento arqueológico y la reducción de los héroes y sus circunstancias a un nivel costumbrista contemporáneo, que en 1589 no se producían, y que en 1604 apuntan con levísimos toques ("pocos años en *chapines* / con *reverendas de dama*"; "regalaban a *Tisbica*"), se dan, en "Aunque entiendo poco griego" y, por supuesto, en "La ciudad de Babilonia", con toda decisión. Leandro es un "virote de Amor", y Píramo será un "chuzo" de Cupido (en 1613, Acis había sido definido, a lo noble, como un "venablo de Cupido"). Ambos son vistos como dos galanctes audaces, presumidos y algo jaques. La densidad de conceptos es muy superior en la fábula de 1618, aunque en la de 1610 hallamos ya alguna experiencia que, en *Píramo y Tisbe*, será llevada a colmo; véanse, por ejemplo, cuatro aves, tomadas en una como término de comparación, y cuatro clases de seda adoptadas como metáforas sucesivas en la otra:

[1610]

Pióla cual gorrión,  
cacareóla cual gallo,  
arrullóla cual palomo,  
hízola rueda cual pavo.

[1618]

Su copetazo pelusa,  
si tafetán su testuzo,  
sus mejillas mucho raso,  
su bozo poco velludo.

Pero ya sabemos que "La ciudad de Babilonia" representa un extremo terminal de una línea que pasa, sí, por el romance de 1610, mas también por el *Polifemo*. Tanto en este poema como en aquél, Góngora acomete la fábula mitológica extensamente desarrollada, desde los supuestos estilísticos de la "segunda manera". Quiere ello decir que *Píramo y Tisbe* se ofrece al lector como el resultado de un trabajo tenaz, sin vacíos de atención, dominada en todas sus partes, en todas sus palabras, por la voluntad consciente del autor, el cual, en los moldes estrechos del octosílabo y de una rima nada fácil, acumula dilogías, equívocos, saberes, hermosuras y bellaquerías. El cuadro, amplísimo, aparece rebosante de sustancia, sin los espacios descuidados o poco relevantes que se advierten en las fábulas burlescas anteriores. Góngora no es ya sólo el escultor que imprime a la materia unos rasgos definidores, sino también el orfebre que trabaja concienzudamente, en toda su extensión, la enorme masa. Como las *Soledades*, como el *Polifemo*, no es la *Fábula de Píramo y Tisbe* una obra que pueda ser vista con una mirada totalizadora, sino con ojos escrutadores y minuciosos; una obra que, como Gracián quería,

ofrece amplia posibilidad a que “se engolfe la atención”, a que tenga en qué cebarse la “comprehensión”.

Don Luis lanzó su *Píramo* —y Salazar Mardones no reparó en ello—, con un gesto de reto, al centro de las disputas sobre su nuevo estilo. Se le acusaba por entonces, como hemos dicho, de haber abandonado sus temas ligeros y burlescos, en los que nadie le discutía mérito, para abrazar la oscuridad. Góngora va a aliar ahora lo culto y lo cómico, y va a echar el difícil hueso a que lo roan sus enemigos. Apenas abierto el poema, escribe:

La ciudad de Babilonia...  
digno sujeto será  
de las orejas del vulgo;  
popular aplauso quiero:  
perdónenme sus tribuneros.

Salazar, ingenuo contumaz ante las intenciones de don Luis, asegura que el autor “no ignoró contenía dificultad aun para los eruditos, pero que, con esta ironía y cautela, quiso engañar al vulgo, para que le aplaudiesen en lo dificultoso como en lo fácil” (fol. 11 rº). No ha entendido el sarcasmo de erigir Babilonia —símbolo de todo lo vituperable y confuso— en tema digno del vulgo, y de solicitar disculpa a cuantos se amparan en él para combatirlo. Ahora va a dejarles inermes, va a disputarse con ellos el aplauso popular... con un poema tan difícil como las *Soledades*. Tampoco entiende el erudito comentarista la malicia de la tirada siguiente:

Píramo fueron y Tisbe  
los que en verso hizo culto  
el licenciado Nasón...  
dejar el dulce candor  
lastimosamente oscuro  
al que tûmulo de seda  
fue de los dos casquilucios  
moral que los hospedó.

No fue sólo, por tanto, la sangre de los amantes la culpable del ennegrecimiento de las moras, sino también el verso culto —y oscuro— con que Ovidio narró la fábula. (No olvidemos que Góngora apoyaba su propia oscuridad en el ejemplo de las *Metamorfosis*).

Tras hablar de la niñez de Tisbe, y para dar tiempo a que la bella crezca, don Luis anuncia provocativamente que va a retratar a los enamorados:

En el ínterin nos digan  
los mal formados rasguños  
de los pinceles de un ganso  
sus dos hermosos dibujos.

Nueva desorientación de Salazar: "Dijo *pinceles de ganso*, prosiguiendo con su humildad. . ." (fol. 25 rº). ¿Humilde, Góngora? Cualquier docto recordaba la broma de Virgilio (*Égl. IX*, 35-36):

*nam neque adhuc Vario uideor nec dicere Cinna  
digna, sed argutos inter strepere anser olores;*

*Anser* era también el nombre de un mal poeta, rival suyo. Pero tan "ganso" era Góngora como Virgilio. Y el andaluz, a quien se acusa de pésimo escritor por sus poemas recientes, se dispone a "demostrarlo" con una acumulación de sus notas típicas:

Libertad dice llorada  
el corvo suave luto  
de unas cejas, cuyos arcos  
no serenaron diluvios.  
Luciente cristal lascivo,  
la tez digo de su vulto,  
vaso era de claveles  
y de jazmines confusos.  
Árbitro de tantas flores  
lugar el olfato obtuvo  
en forma, no de nariz,  
sino de un blanco almendruco. . .  
Creció deidad, creció invidia  
de un sexo y otro. ¿Qué mucho  
que la fe erigiese aras  
a quien la emulación culto?

Don Luis sigue atento a que no pase inadvertida su intención a sus censores, y cuando la mulata visita a Píramo con noticias de su amada, escribe que el mancebo

calificarle sus pasas  
a fuer de aurora propuso,  
los críticos me perdonen  
si dijere con ligustros.

Se trata de una de las estrofas más difíciles de la fábula; si la aduzco es sólo como testimonio de esa actitud refleja con que Góngora escribe *Píramo y Tisbe*; no es que el poeta se burle de sus propios procedimientos; al contrario, se afirma en ellos, mofándose ahora de cuantos le acriminaban por su latinización del léxico. Tras *ligustros*, seguirán *rima* 'grieta', *diuturno*, *coluro*, *coturno*, *cleoneo*, *constituto*, *cuadрупedales*, *esculpto*, *tradujo* 'atravesó, introdujo', *amatuntos*, *palor*, *venusto*, *áulico*, *inclusos*, o metáforas tan recónditas como la de llamar a la yerba *esmeraldas de Muso*, incomprensible para el eruditísimo Pellicer<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Véase ALFONSO REYES, "Necesidad. . .", *loc. cit.*, p. 147.

Hemos examinado, con rapidez suma, algunos puntos capitales en el tratamiento literario de la fábula de Píramo y Tisbe: medievalismo, de enfoque moral en la traducción castellana de Boccaccio, o de estirpe cuatrocentista en Castillejo, espíritu renacentista en Montemayor, y violenta ruptura, característicamente barroca, en Góngora, que convierte el mito en pretexto para el adorno o la burla, con un gesto de señoreo sobre los prestigios intangibles del período anterior. Hemos visto, igualmente, cómo la actitud humorística del cordobés ante los temas mitológicos va evolucionando a lo largo de su vida, ya que no en lo fundamental —la desmitificación—, sí en su concepción estética. Parece como si, en 1610, con el romance “Aunque entiendo poco griego”, se manifestase en el poeta el “rumbo nuevo” que, tres años más tarde, se haría público entre sus lectores.

Sini fuerzas para rematar las *Soledades* —es el típico vencimiento del nervioso ante el esfuerzo augusto, como he explicado en otro lugar—, las posee, en cambio, para acometer un poema burlesco de enorme amplitud, en el que aúna su reciente decisión de afrontar géneros extensos, con su ingénita proclividad a lo chusco. Ha pasado, además, por el decisivo ejercicio de ultimar su estilo, de afirmarse en él. Lo conceptista “llano” se mezcla con su hallazgo de lo conceptista “culto”, y lo vulgar —voces triviales y rudas— se alia con quintaesencias léxicas, en turbadora y cómica confusión. Ya no hay versos de tránsito: en todos ellos ha actuado una misma atención, un idéntico y penetrante cuidado. La *Fábula de Píramo y Tisbe* acudía así a dar satisfacción plena a sus sentimientos, a sus instintos y a sus ideales de artista, precisamente cuando éstos sufrían violentos ataques; era, por todo ello, “su obra”, el parto más querido de su pluma.

FERNANDO LÁZARO CARRETER

Universidad de Salamanca.