

## ENFOQUE Y MEDIOS HUMORISTICOS DE LA «FABULA DE PIRAMO Y TISBE»

De Góngora, Sebastián de Herrera refiere que cuando un amigo le mostró cierto comentario que había escrito sobre una obra suya, don Luis «se rio mucho y no se le dio nada»<sup>1</sup>. Esta risa debiera servir como admonición, especialmente a quien se atreve a investigar el humor del poeta. Pero, puesto que estamos acostumbrados a aquellos retratos algo tétricos y melancólicos de las portadas, en esta ocasión prefiero considerar el Góngora de quien sabemos que «habiendo dicho un no sé qué de sutileza, comenzó a reir mucho Don Luis, de tal forma que se le saltaron las lágrimas»<sup>2</sup>. Este es el poeta de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de 1618, obra predilecta de su madurez y «la que más lima costó a su Autor»<sup>3</sup>. El objeto del presente artículo es estudiar hasta qué punto quiso hacer de la conocida historia trágica un poema cómico y cómo intentó conseguir esta transformación.

Es evidente que el poeta no concibió la historia de modo trágico. Ya en 1581 (*Andeme yo caliente*), Píramo y su amada le habían sugerido pensamientos frívolos, comparaciones jocosas<sup>4</sup>. No puedo coincidir con la opinión del gongorista francés Robert Jammes cuando halla «une contradiction entre le style plaisant du poème et son contenu tragique; ces deux amoureux si beaux, si jeunes, dont les aventures sont racontées sur un ton souvent sympathique, comment ne pas s'attendrir... au moment de leur mort»<sup>5</sup>. El contenido, sin embargo, no es trágico para Góngora, ni siquiera la muerte de los amantes, tan jóvenes y tan

<sup>1</sup> En M. ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1925, p. 232.

<sup>2</sup> *Obras completas* de GÓNGORA, ed. MILLÉ, Madrid, 1951, p. 1223.

<sup>3</sup> SALAZAR MARDONES, *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe*, Madrid, 1636. Dedicación.

<sup>4</sup> Es verdad que en el año siguiente, 1582, cuando escribió el soneto a una «piadosa pared» se acordó de la de Píramo y Tisbe con una metáfora poética y sugestiva, pero en mi opinión éste no es un soneto de los más sinceros, sino un concepto inspirado por la misma pared de los amantes; el concepto está elaborado en la *Fábula* de treinta y seis años más tarde.

<sup>5</sup> ROBERT JAMMES, *Notes sur la «Fábula de Píramo y Tisbe» de Góngora*, en *Les Langues Néo-Latines*, enero de 1961, núm. 156, pp. 41-42.

hermosos. Examinemos esta hermosura. El poeta emplea, en la descripción de Tisbe, todos los hipérboles esperados, los ingredientes tradicionales: es un compuesto de *terso marfil*, de *las ondas de un sol*, de carbunclos, de arcos, de cristal, claveles, jazmines, un rubí, perlas —y aljófares— y plata<sup>1</sup>. Y entre tantas metáforas, en los treinta y cuatro versos del retrato, las cejas son las únicas facciones que reciben su nombre ordinario. Estas cejas son materia para un chiste muy conceptuoso: en luto (por su color) los arcos (de las cejas) no serenaron diluvios (¿posiblemente un juego de palabras con varios sentidos de «serenar»?); y, en efecto, vemos a Tisbe llorando más de una vez; la perfección de sus cejas no tiene la significación feliz del arco iris; amenazan aflicción, no impiden las lágrimas futuras y lloran la libertad perdida por amor. La nariz, que no es nariz, sino *lugar del olfato*, tiene forma de almendra, y sabemos que está situada justamente en medio del rostro porque merece la designación de *árbitro* entre las flores de las mejillas, que, desde luego, son flores perfumadas. El cuello no es solamente de plata, sino de plata bruñida —encarecimiento algo extremado—, y es llamado *órgano de la voz* —admisible e indiscutible— y *cerbatana del gusto* —grotesco—. Góngora se permite un latinismo al llamar el cuerpo de Tisbe *el etcoetera*; nos informa Salazar Mardones que aquí sigue a Ovidio en *Amores*, I, v, y *Fasti*, II, pero *coetera*, pronombre plural, que es lo que dice el poeta latino, no es lo mismo que *el etcoetera*, sustantivo singular, probablemente inventado por Góngora. Aun sin estas y otras jocosidades, una descripción hecha casi únicamente con una serie de perífrasis adquiere un matiz de caricatura y tiene quizá un elemento de autocrítica. Podemos comparar éste con otro retrato de la misma heroína escrito por el mismo poeta catorce años antes. Claro está que en el romance *De Tisbe y Píramo quiero* Góngora no intentó escribir una obra seria ni otro *Angélica y Medoro*, pero la descripción de Tisbe que encontramos allí está hecha con simpatía y carece de los elementos burlescos de la que hemos estudiado. Tiene cabellos, frente, ojos, labios, dientes verdaderos<sup>2</sup> y no metafóricos, y quedamos convencidos de

<sup>1</sup> Prefiero el texto de SALAZAR MARDONES por las razones señaladas por E. M. WILSON, *RFE*, XXII, 1935, pp. 291-298. Sigo aquí, sin embargo, el texto de MILLÉ, por estar modernizado y ser más accesible.

<sup>2</sup> El número de los dientes de Tisbe ha suscitado mucho interés, y Salazar cita varias autoridades que quieren negar a las mujeres igualdad con los hombres en esto. Supongo que Góngora sabía cuántos tenía él mismo y se imaginaba que Tisbe tendría el mismo número, sin incomodarse con la opinión de Aristóteles. De las perlas y los aljófares, me sorprende que no sean éstos las muelas, por su forma irregular.

su hermosura. El contraste entre los dos retratos hace resaltar claramente la intención humorística del poeta en el segundo.

La misma intención encontramos cuando describe a Píramo: sus orejas, dice, están *en las jaulas de dos tujos*, así que tenemos que imaginarnos estas orejas asomándose como pajaritos entre las rejillas de los cabellos desgreñados. Tiene cejas como negras espadas *a lo dulcemente rufo* (¡qué manera de comunicar el vigor y la gentileza propios de su protagonista!), y el resto sugiere una tienda de pañero, con pelusa, tafetán, raso y velludo. A pesar, o además de eso, es otro Narciso, otro Adonis, parangones usuales de la hermosura varonil. Estas descripciones no son nada heroicas, ni lo son los epítetos que Góngora aplica a sus protagonistas. Les presenta, al principio, como celebrados por sus muertes desdichadas, pero en seguida les llama *casquilucios*, cascos lucios; Tisbe es *la boba*; Píramo, *el tardón, protonecio, el señor Pirami-burro*.

La *Fábula* no carece de momentos dramáticos, pero aun en éstos el poeta nunca se deja conmover ante el hecho trágico. Vemos a Tisbe que sale de su casa a medianoche, acompañada por una serie de presagios siniestros: los ladridos de los perros, el lechuzo, el rayo imprevisto que, en un silencio ominoso, hiende el viejo olmo; la luna que se esconde y la leona que se acerca rugiendo. La atmósfera, tan cargada de indicios de desastre, nos arrebató hasta casi hacernos olvidar el carácter burlesco de lo que hemos leído hasta aquí, pero no completamente. Los amenazadores perros adquieren un matiz ridículo, por ser Tisbe *de no pocos endecheda|caniculares aullos* (donde hasta el ligero hipébaton añade su átomo). En la fuente, *tres o cuatro siglos ha|que está escupiendo Neptuno*; el olmo, personificado satíricamente, *en jóvenes hojas|disimula años adultos* (como tantos viejos con pelos postizos, castigados en otras poesías), y, después de fulminado, domésticamente *a cien leñas|dió ceniza*. A cada momento el poeta nos muestra la escena, potencialmente tan dramática, como a través de una lente achicadora y que le confiere una coloración inesperada de comicidad. Algo de lo mismo ocurre cuando Píramo halla la vela ensangrentada de Tisbe y cree que se ha muerto. En este momento, sumamente trágico para él, son sus emociones lo que debiera interesarnos, mas el poeta nos ofrece su aspecto físico reducido a un término risible, que le quita incontinenti toda dignidad trágica: queda *pendiente en un pie a lo grullo*. Luego imagina los bellos miembros de su amada despedazados por la fiera, una idea espantosa que el poeta hace cómica por su propia fingida irresolución: *¿ebúrneos diré o divinos?*

Cuando hablan, sin embargo, Píramo y Tisbe adquieren una huma-

nidad simpática y aun cierta dignidad. A cada uno Góngora les proporciona un discurso que no hubiera sido disonante en un poema serio, y que aquí se destaca por la escasez de elementos humorísticos. En el de Tisbe, de veintinueve versos, ella interpreta la hendidura en la pared como una herida que había recibido en un sueño e intenta alejar de sí los presentimientos de desastre que le inspira, diciéndose que es obra de amor y no presagio de desgracias. No carece de elementos conceptuosos, por ser de su autor, pero sí de elementos burlescos. El discurso de Píramo elabora la antigua metáfora de la *barca de vistas* de 1582, y también aquí el poeta humorístico permite asomarse al poeta serio. El hecho de que estos discursos pudieran pertenecer a otro género de poesía sugiere una ambigüedad en la actitud de Góngora hacia sus personajes. En sí mismos los amantes no son cómicos, no son necesariamente risibles, sino que son seres con emociones, anhelos, recelos humanos. Pero se comportan de una manera que el poeta condena como tonta —por eso llama a Tisbe *boba*, a Píramo *protonecio*—: se matan por amor, por el que no vale la pena matarse. «¿Tan mal te olía la vida?», exclama Góngora, y éste es el momento crucial para el sentido del poemita<sup>1</sup>. Así merecen el castigo del ridículo, que no les abandona ni siquiera en el momento de la muerte.

La importancia de estas muertes estriba en la diferencia que hay entre la versión de Góngora y la de Ovidio, seguramente su fuente principal. Ahora bien, Ovidio explica muy claramente que Píramo, con un último esfuerzo, arrancó la espada de su propio cuerpo moribundo:

demisit in ilia ferrum,  
nec mora, ferventi moriens e vulnere traxit<sup>2</sup>.

Así, la espada yace libre y pronta para su Tisbe, que se inmola de una manera mucho más decorosa de la que le permite Góngora. Porque,

---

<sup>1</sup> Nótese que la otra pareja de amantes cuya historia trágica es narrada burlescamente por Góngora, Hero y Leandro, incurre en la misma pena de ridículo por haberse entregado neciamente al amor hasta perder la vida. El bueno de Salazar infiere aquí que «Con la pregunta que D. L. haze en este verso a Píramo, da a entender la estimación que se deue hazer de los buenos olores, y de la duración de la vida: y así es necesario averiguar si el oler bien es cosa aprouada y sin sospecha de vicio, o torpeza, y luego si las comodidades de la vida son tales que se deua desear larga...» Y prosigue con una multitud de autoridades.

<sup>2</sup> OVIDIO, *Metamorphoses*, IV, 55-166.

ya en 1581, nuestro poeta había preferido imaginar a los amantes juntos en una misma espada:

Pues Amor es tan cruel  
que de Píramo y su amada  
hace tálamo una espada  
do se juntan ella y él... <sup>1</sup>.

Y también en la *Fábula* hace que Píramo muera atravesado por la espada y que Tisbe se junte con su amado en ella.

Se caló en la espada  
aquella vez que le cupo.

Esto es mucho menos trágico que la misma escena en Ovidio y en otros autores <sup>2</sup>. Además de recordarnos que apenas caben dos cuerpos en una espada, la imagen sugiere al poeta otros cuerpecitos traspasados por otro hierro y le proporciona un concepto al que vuelve varias veces en el curso del poema. Con una referencia al héroe romano que se quemó la mano en el fuego, o, como dice Góngora, *asó intrépido la mano* <sup>3</sup>, prepara la perífrasis con que llama *asador* a la espada que Píramo usa contra sí. Y prosigue con una serie de metáforas culinarias apropiadas:

¡O tantas veces insulso  
cuantas vueltas a tu yerro  
los siglos darán futuros!

El adjetivo *insulso* vale dos veces: en el sentido de «tonto, necio», califica el proceder del joven, y como «insípido» lo califica en la transformación gastronómica. Y las *vueltas* igualmente son los giros del asador (*yerro-hierro*), más las reiteraciones futuras de su historia. Volvemos a la cocina cuatro estrofas más tarde, cuando Tisbe halla a su Píramo, todavía en el asador,

donde el cuitado  
en su postrimero turno  
desperdiciaba la sangre  
que recibió por embudo.

<sup>1</sup> *Andeme yo caliente*, MILLÉ, 96. También de Hero y Leandro se burla en esta poesía.

<sup>2</sup> Otra versión de la historia seguramente conocida de Góngora es la del italiano G. B. Marino, en *La Sampogna*, publicada con fecha de 1620, pero indicada por Salazar Mardones como fuente de varios detalles en el poema de Góngora. Esta versión es en gran parte imitada y traducida de la de Montemayor, que se publicó en cada edición de la *Diana* hasta 1795.

<sup>3</sup> El mismo cinismo con que Góngora niega implícitamente que la devoción de los amantes tenga un elemento de heroísmo parece inspirar la aplicación de la idea de 'asar' a la valentía de Mucio Scevola.

Este embudo, puesto que vamos en busca de metáforas gastronómicas, me permito interpretarlo como *embutido* (ambas palabras derivan del latino *imbutum*, y puede contar como cultismo); así que Píramo se nos aparece como un género de morcilla<sup>1</sup>. Otra vez en la cocina encontramos a Tisbe *confitándole disgustos* a Píramo con sus besos. Me atrevo a añadir a esta serie de metáforas, por lo menos en un aspecto de su múltiple significación, los dos versos que Salazar Mardones deja inexplicados como «una malicia de don Luis que quédese en malicia, sin que le demos explicación», es decir, *las delicias desplumadas/del pájaro de Catulo*<sup>2</sup>. De estos cuerpos en el asador-espada, el de Píramo ya ha sido comparado a un grullo; el de Tisbe, a una alondra. Con una bella comparación, y nada burlesca, el poeta representa a la moza temerosa de la leona así:

Alondra no con la tierra  
se cosió al menor barrunto  
de esmerjón, como la triste  
con el tronco de un sauco.

Y en otra, la desdichada corre hacia Píramo moribundo

cual engañada avecilla  
del cautivo contrapunto  
a implicarse desalada  
en la hermana del engrudo

para acabar en el asador.

A pesar, pues, de los discursos sin burlas, de las comparaciones poéticas, de la historia trágica, en los momentos de mayor dramatismo, como en el triste final, Píramo y Tisbe resultan blancos del humor de Góngora. Como lo había hecho Shakespeare veinte años antes en su comedia más celebrada<sup>3</sup>, el poeta cordobés prefiere rechazar las posibilidades trágicas, explotadas tantas veces por otros poetas, en favor de una versión completamente burlesca. Para conseguir esto emplea muchos y diversos medios, pero son medios típicos del estilo gongorino

<sup>1</sup> La explicación de SALAZAR es la siguiente: «Da a entender que de los alimentos con que el hombre se sustenta, se cría la sangre en el cuerpo, pues dize, que desperdiciava la que recibió por embudo; esto es, por el de la garganta, de adonde va al estomago.» *Ilustración*, fo. 163 v.

<sup>2</sup> Véase la nota en MILLÉ, p. III2. También PELLICER prefiere dejarlo sin explicación (*Lecciones solemnes*, Madrid, 1630). ADOLFO DE CASTRO, en *B. A. E.*, XXXII, p. 527, indica las relaciones nada cordiales entre Góngora y el traductor de Catulo, Villegas, como responsables para este pasaje.

<sup>3</sup> *Sueño de una noche de San Juan*, V, i.

que en otras obras suyas se dirigen a fines puramente poéticos.

Muy poderoso entre estos medios es el uso de metáforas para mostrar cosas, personajes, hechos en su aspecto más ridículo, y apenas si hay estrofa de este poema sin tal metáfora. Cosa notable aquí es el uso de series de metáforas, como las culinarias de la muerte de Píramo, en que una sucesión de términos de comparación, relacionados entre sí, se aplica a un elemento determinado de la historia. La más evidente es la serie de términos forenses empleados a lo largo de la *Fábula* para describir las relaciones entre los amantes. Entre éstos, la pared es llamada *entredicho de un ladrillo y otro duro* (con dos sentidos de *entredicho*: «por estorbar esta pared la comunicación más próxima destes amantes», y el sentido jurídico y eclesiástico de prohibición); la cita de los amantes es *el infausto abocamiento futuro* (¿indica también la boca de la leona?); y la tercera negra, *citando la otra parte/sus mismos auctos repuso*; el lugar de la cita, *el término constituto*; los besos frustrados a través de la pared, *lo atentado/lo revocaron por nulo*; y en la escena fatal, las huellas de la leona, el velo ensangrentado, son *los testigos/del proceso ya concluso,/que publicar mandó el hado,/cual más, cual menos perjuro*. Nada más burlesco que el tratar de cosas de amor en términos legales, los más fríos e impersonales posibles. Y por la reiteración, esta unión incongruente amor-foro adquiere un tono cómico cada vez más fuerte. Otra serie representa a Tisbe como ser sagrado. Cuando crece, *creció deidad*; cuando es admirada por todos, *¿Qué mucho/que la se erigiese aras/a quien la emulación culta?*; cuando está encerrada en su casa, su madre *las reliquias de Tisbica/engastó en lo más recluso de su retrete*; y su velo es para Píramo *el velo de su retablo*. La serie de metáforas náuticas para la esclava negra, *fatal carabela*, que sirve para unir a los amantes, continúa aplicada a la pared cuando usurpa esta función, en un concepto prolongado. En estas series, las metáforas individuales no son siempre cómicas por sí, y si la relación de una comparación con su objeto comienza por ser poéticamente legítima y acaba adquiriendo un matiz de comicidad, es efecto de esta acumulación premeditada. La abundancia de metáforas e imágenes alusivas, tan típicas de Góngora, no es aplicada exclusivamente a fines cómicos, y como es de esperar en el poeta cordobés, constituyen una gran parte de lo que es puramente poético al lado de lo burlesco.

«En él el poeta serio y el humorístico no están separados, sino que son sólo dos apariencias externas nutridas de la misma sustancia y entre las cuales hay profundas concomitancias e intercambios»<sup>1</sup>. Así,

<sup>1</sup> *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955, p. 308.

Dámaso Alonso; y con seguir su acertada clasificación de los elementos de «la lengua poética de Góngora», vemos cómo el poeta emplea estos elementos para conseguir fines humorísticos. No menos que en las obras serias hay numerosísimos vocablos cultos —*terso, carbunclo, lascivo, aljófar, pomo, lustro, diluvio, aspid*— y otros muchos de las listas de Dámaso Alonso, incluso esdrújulos como *interin, árbitro, tálamo, aúlico, purpúreo, ebúrneo, auténtico*, con su aura de latinidad. Y con éstos consigue efectos cómicos. Ya vimos cómo hace de la nariz de Tisbe *árbitro* de las flores de su tez y cómo confiere una dignidad absurda a los perros de Babilonia con sus *caniculares aúllos*. La incongruencia de la palabra culta es un arma muy eficaz del poeta burlesco. Otras veces emplea palabras cultas para expresarse con una concisión alusiva, donde el ingenio no es refrenado por las exigencias del decoro de una obra seria, tal como *el incrédulo repulgo* del aya de Tisbe aconsejándole no creer en los presagios; o *el vocal sepulcro* en que compendia la historia de Egeo; o *el ultraje mórbido* del triunfo de Tisbe sobre las diosas; *el aforismo aguileño*, que es la opinión vulgar de cierto olor; los *temores velloríes* que describen el color y la contextura de las nubes que esconden amenazadoramente la luna. Que Góngora se propone hacer reír con sus cultismos en este poema se ve claramente cuando se excusa ante sus críticos de haberlos empleado: *Los críticos me perdonen / si dijere con ligustros*. Y otra vez, cuando explica un cultismo, que finge sea palabra extranjera, por otro: *su huesa / que el sirio llama sepulcro*. Gusta mucho de las palabras compuestas, sean formaciones auténticas o sean invenciones propias: *cuadrupedales, plenilunio, casquilucio, abrenuncio, protonecio*.

Mezcladas con estas palabras latinizantes y sonoras hay muchos vocablos vulgares, que Salazar Mardones piensa debe excusar. «Para deleytar y divertir al lector son necesarias las gracias, y burlas del Texto. Y en orden a esto aplica las voces humildes, Romo, Narigudo, Cañuto, Cerbatana, Zamba, Testuzo, Tapetada, Sobarcada, Repulgo, Desvan, Trato, Machucho. Y que estas sean a propósito, dizelo Ludovico Valentiniano, libro segundo de Ratione dicendi, § detendendo auditore. *Faciunt ad risum & lusum, verba absurde composita*. Y poco mas abaxo. *Quin vilis, et tabernaria*»<sup>1</sup>. Claro está que a Góngora no le hacen falta los consejos de un teorizante; todo lo sabía ya por instinto. Cada palabra es escogida por sus asociaciones inherentes, sean literales, sean alusivas, sean de sonido. Quizá el aspecto del genio del poeta que contribuye más al éxito de esta *Fábula* es el modo en que maneja su vocabulario

<sup>1</sup> *Ilustración*, fols. 85 v-86.

inagotable, la elección acertada entre las infinitas posibilidades de expresión que permite su intrépido dominio de la lengua.

Desde luego, los juegos de palabras abundan en esta obrita. Comienza con un complejo de ellos sobre el apellido de Ovidio: *el licenciado Nasón/ bien romo o bien narigudo*. Además del conocido procedimiento burlesco de tratar lo antiguo en términos modernos —el *licenciado*— queda en el título un eco de la notoria *licencia*, impudicia, de algunas obras suyas. *Nasón* inevitablemente sugiere consideraciones sobre el tamaño de la nariz, y *romo* indica suficientemente *Roma* y *romano*. Mucho más sencilla es la calificación de Tisbe *niña la estimó el Amor/ de los ojos que no tuvo*. La pared proporciona otros equívocos. Los últimos versos del discurso de Píramo, en que imagina la pared como una barca que le une con la amada, son éstos:

Tus bordes beso, piloto,  
ya que no tu quillo buzo,  
si revocando mi voz  
favorecieras mi asumpto.

Podemos entender *buzo* como «doy un beso de reverencia» y como «trabajo como buzo»; *revocar*, con referencia al revoque de las paredes (recuérdese *el polvo del conducto*) o al revoco de las palabras. Otro equívoco más sutil es el de la leona *en un próximo cebado, / no sé si merino o burdo*. La nota de Salazar explica: «Fácil está de ver lo jocosos que contiene esta copla llamando próximo del león al carnero»<sup>1</sup>. Quizá lo jocosos es algo más que esto, cuando *merino* puede tener el sentido más elevado de oficial de la Mesta, y aún más, de juez real, y *burdo*, el de borde, ilegítimo. Por eso, y con una cortesía hacia Esopo, Góngora confiere dignidad humana al carnero. El equívoco supremo es el de los *Apartamientos conjuntos* de los amantes, que resiste al análisis.

Otra característica del estilo gongorino es la repetición de fórmulas sintácticas. Algunas de éstas son empleadas en esta poesía, pero las más discutidas, del tipo «A, si no B», «no B, sino A», etcétera, añaden muy poco a la comicidad de este poema. Dámaso Alonso observa que «este giro (A, si no B) aparece, antes de 1600, sólo en las composiciones cómicas del poeta, para producir una chistosa contraposición entre términos ligados por un juego de palabras o una picante malicia»<sup>2</sup>. Pero ahora esta fórmula ha sido asimilada en el estilo de las poesías serias y su utilidad estriba en intensificar hipérboles, ofrecer metáforas

<sup>1</sup> *Ilustración*, fol. 131 v.

<sup>2</sup> *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 309 n.

alternativas poéticas y no necesariamente chistosas, y aquí es cómico tan sólo el ejemplo señalado por Dámaso Alonso, el de las pechugas del Fénix. En este romance, sin embargo, predominan otros giros que podemos llamar fórmulas, empleadas sistemáticamente hasta ser una estilización sintáctica. Observa Cossío que «el metro breve le lleva (a Góngora) a una gimnasia de concisión, a una economía sintáctica y una rapidez expresiva»<sup>1</sup>. Es verdad que éstas son calidades también de tantas obras suyas, aun de arte mayor, pero el metro breve se presta a una especie de fórmula que combina estas calidades. Góngora escoge los vocablos poco comunes porque tienen un sentido neto, no enervado por el uso familiar; y los usa en combinaciones chocantes por la expresión alusiva y concisa que permiten. En la concisión laten siempre posibilidades de humorismo («Brevity is the soul of wit», dice Polonio), y si el poeta no las reconoce ni las evita siempre en las poesías serias, aquí las explota deliberadamente por medio de una multitud de tales combinaciones. Las hay de sustantivo-adjetivo, de adverbio-adjetivo, de participio-objeto, tales como *lastimoso trasumpto*, *huellas cuadrupedales*, *sabrosos granates*, *cleoneo triunfo*, *coronado abrenuncio*, *aúlico disimulo*, *dulcemente rufo*, *torpemente rubicundo*, *lastimosamente obscuro*, *indignamente estragados*, *humedeciendo discursos*, *proporcionado cañuto*. Góngora saborea estas combinaciones rumbosas que, a primera vista, parecen asociaciones entre lo inconexo, pero en seguida se reconoce la sutileza del ingenio que las ideó. Y además permiten al poeta llenar el verso breve del romance con sólo dos palabras, que así quedan destacadas para que su aislamiento subraye la concisión, que encanta por la novedad así como contenta por lo ingenioso.

Otra fórmula predilecta de nuestro poeta es la llamada bimetración. Tratando de los chistes en *Angélica y Medoro*, Dámaso Alonso dice que «Góngora producía estos chistes conceptuales al por mayor y como usando una receta manierista»<sup>2</sup>. La bimetración es el ingrediente principal de esta receta y, por consiguiente, en esta poesía, chistosa por excelencia, encontramos unos treinta ejemplos de esta construcción, algunos de los cuales son hasta trimembrados. La pared oyó a las cunas los tumbos, / a los niños los gorjeos, / a las amas los arrullos. No todos son humorísticos: la sangre que salpicó dulce hielo, / que tiñó palor venusto, el rayo si tremendo en el castigo, / portentoso en el indulto, no lo son; pero los más, sí, de diversos modos. Algunos ofrecen un contraste entre las dos partes, una poética, otra cómica: *entre veinte perlas*

<sup>1</sup> J. M. DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, p. 527.

<sup>2</sup> *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1961, p. 28.

*netas / doce aljófares menudos; Mas, ¡ay, que taladró niño lo que dilatara astuto!; a pesar del Amor, dos, / a pesar del número, uno; o con un tercero elemento: medio hombre / medio fiero, y todo mulo; el siempre Araxes flechero, / cuando parto y cuando turco. Y usa esta construcción con la aliteración, conocido medio humorístico, para conseguir efectos cómicos de sonido: con más colas que cometas, / con más pendientes que pulpos. Y*

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

Puede contar también como fórmula el uso frecuente del artículo neutro con un adjetivo en casos como *niño en lo flaco, a pesar de lo adusto*, y, sobre todo, en *gemidora a lo viudo, en un pie a lo grullo, a lo dulcemente rufo*, donde es evidente que el poeta apunta a fines cómicos. Y junto con esta construcción algo vulgar, coloquial, hay las acostumbradas construcciones cultas, muchos ablativos absolutos —*intimado el entredicho, velas hecha tu lastre, sombra hecha de sí mismo*—, pero éstos son parte integral del estilo gongorino y no son explotados para conseguir comicidad en esta obra. El único ejemplo de acusativo griego —seguramente el poeta no pudo omitir este cultismo sintáctico en una poesía que hasta cierto punto parodia sus propias idiosincrasias— es chistoso.

Llegó en esta la morena  
los talares de Mercurio  
calzada, en la diligencia  
de diez argentados puntos.

Es chistoso por el tamaño algo gigantesco de los talares divinos, por la manera de sugerir el soborno de plata y porque para Góngora los zapatos argentados tenían un encanto especial<sup>1</sup>.

Un rasgo de gongorismo nos falta, sin embargo, en la *Fábula*, y es la sintaxis complicada. Hay muy pocos ejemplos de hipébaton y éstos son ligerísimos: *el de las flores pompa, dos espadas eran negras, noble ya edificio*. Si nos sorprenden es precisamente porque son tan ordinarios. Algunos añaden su pizca de comicidad —*de su alma la mitad*, donde la división de la frase común parece desdecir su sentido—, pero no hay indicio de un uso sistemático de hipébaton para

<sup>1</sup> Véase A. REYES, *Lo popular en Góngora*, en *Trazos de historia literaria*, Buenos Aires, 1951, pp. 116-117. Cita entre otros ejemplos *el pie argenta de plata al Lilíbeo*, y el perro que *alzando la pierna... / me argentó de plata / los zapatos nuevos*.

fines cómicos. Hay una excepción en la introducción a la historia, donde podemos ver cómo una parodia intencional del propio estilo más complicado se destaca mucho del resto, con una proliferación de aposiciones, frases absolutas interpuestas, paréntesis que rompen la continuidad del sentido, en que cada palabra está calificada por otra; en resumen, un ejemplo de hipérbaton extremado<sup>1</sup>.

Con toda trasposición de lo solemne a lo familiar, de la expresión natural o tradicional de una idea a otro tono hay ya un elemento cómico, una especie de irreverencia que choca y divierte (o irrita)<sup>2</sup>. Esta historia de Píramo y Tisbe participa de aquella aura de poesía que poseen las cosas de la antigüedad clásica y, comparando la versión que nos da Góngora con la del poeta latino, se ve cómo el cordobés la hace burlesca con rechazar la poesía que tenía de suyo. Además del modo de tratar los amantes, la escena nocturna, la muerte, los detalles de la narrativa contribuyen al humorismo del poema. Si se pone la pared de Góngora al lado de la latina, mientras ésta aparece ligeramente personificada por el sentimiento de los amantes (*invidet paries, quid amantibus obstas...*), aquélla adquiere vida propia, siente y recuerda a los amantes niños y años después se hizo rajás en servicio suyo. Las palabras de Ovidio, *fissus erat tenui rima*, proporcionan otro chiste: *una rima que compuso la pared sin ser poeta*; cuando dice *murmure blanditiae minimo transire solebant*, Góngora añade cínicamente el detalle realista y poco romántico del polvo: *se bebían las palabras / en el polvo del conducto*<sup>3</sup>. Tantos chistes emanan de esta pared que es como el gracioso del drama, con éxito mucho mayor que el de la esclava negra, el cuarto personaje del drama y otra novedad de Góngora.

Las alusiones clásicas, elementos tan familiares en su obra, ofrecen otros ejemplos de esta irreverencia chistosa. Uno de éstos es el juicio de París, entre una diosa vellosa y otra zamba, alusión muy erudita, nos explica Salazar, porque las mujeres valientes, como Palas, son vellosas, y las estériles, como Juno, son zambas. El poeta invoca a su Musa, hija o hermana de Apolo, con una referencia a la doble función de éste, dios de la poesía y de la medicina: *si al brazo de mi instrumento /*

<sup>1</sup> *Fábula de Píramo y Tisbe*, versos 1-28.

<sup>2</sup> H. BERGSON, *Le Rire*, París, 1947, pp. 94 y ss. Estoy muy obligada a este estudio.

<sup>3</sup> Divertida es la nota de SALAZAR: «Otro que muy enojado contra el Autor deste Texto vino a mi casa a preguntarme, si las palabras eran materia líquida para beberse, a quien respondi... que por necesitar de la respiración para hablarse se podían dezir líquidas, y en consecuencia potables, y que se podían beber, con que se satisfizo». *Ilustración*, fols. 105 v-106.

*solicitas el pulso*, y un juego de palabras sobre el doble sentido de *pulso*. Así como en las poesías serias usa las alusiones mitológicas para dar a su expresión una nueva dimensión poética, así también las usa en la *Fábula* para conseguir una dimensión de comicidad, especialmente en la forma de perífrasis o de hipérboles. Para alcanzar la hendidura en la pared Píramo tiene que apartar unas telarañas en el desván de su casa: *telares rompió inmundos / que la émula de Palas / dio a los divinos insultos*. La historia compendiada de Aracne es una perífrasis desproporcionadamente pomposa, y por eso divertida, y tal vez es otro ejemplo de una ligera autoparodia. Sabido es cómo a Góngora le gustan las perífrasis astronómicas para la hora del día y la estación del año. Con *Febo* y *Diana* indica el día y la noche; para indicar el sol rechaza el carro tradicional en favor de un buque contemporáneo para atravesar los océanos, *el Bucentoro diurno*, e invierte el proceso usual cuando llama a la leona *rugiente pompa de julio*. Con otras perífrasis, la madre de Tisbe queda casi irreconocible como *quien la vistió / de terciopelo de tripa*; la liga para coger las aves, *la hermana del engrudo*. Debemos confesar que son desesperados algunos de estos esfuerzos para dar un relieve cómico aun a las cosas más comunes, evitando darles su nombre propio; sin embargo, no hay duda ninguna de que referencias de este tipo confieren mucho de su aura predominante de humorismo chistoso al poema. Hay hipérboles de la misma clase. Por ejemplo:

Con la pestaña de un lince  
barrenando estaba el muro  
si no adormeciendo Argos  
de la suegra sustitutos.

Los términos hiperbólicos tradicionales para la vista muy aguda son, claro está, el lince y Argos. Góngora los hace cómicos fingiendo *Argos* un sustantivo en plural, muy enterado de que todos sabemos que es nombre de un personaje mitológico singular, y sustituyendo, para el ojo del lince, su pestaña, una única pestaña, pero tan aguda que vale por un taladro.

Y esto demuestra un elemento poderoso, quizá el más poderoso del armamento del Góngora humorista: la imaginación que sabe inventar una imagen incongruente y presentarla brillante y concretamente. Otro ejemplo genial es éste:

Un día que subió Tisbe,  
humedeciendo discursos,  
a enjugarlos en la cuerda  
de un inquieto columpio,  
halló en el desván acaso  
una rima...

El poema consiste en una serie de imágenes como ensartadas en el hilo de la historia trágica; unas, puramente poéticas; otras, puramente cómicas, pero yuxtapuestas de modo que las cómicas llevan matices poéticos y las poéticas reflejan algo de la comicidad de aquéllas<sup>1</sup>. Cuando el poeta narra cómo los amantes velaban para hablarse de noche, les llama *Lirones de Febo, / lechuzos de Diana*; el primer epíteto es casi una parodia del segundo, que pudiera pasar en una poesía seria, y juntamente resultan poético-cómicos. De la misma manera: *sombra hecha de sí mismo*, junto con *con facultades de bulto*, y *La Parca inexorable sonó la dura tijera con a cuyo / mortal son Piramo vuelto / de el parasismo profundo* desnudó la espada. Es que la imaginación casi traviesa, el ingenio atrevido que en las obras más serias se someten a una disciplina (aunque no siempre lo bastante como para satisfacer a Pedro de Valencia), aquí corren a rienda suelta o, más bien, la disciplina está dirigida a otros fines. Leyendo esta *Fábula* persiste el recuerdo del joven Góngora que se defiende, travieso y atrevido, contra los cargos del obispo de Córdoba en 1589: «Que he estado siempre en las Horas en tanto silencio como el que más, porque aun cuando quiera no estar con el que me manda, tengo a mis lados un sordo y uno que jamás cesa de cantar, y así callo, por no tener quien me responda»<sup>2</sup>. La calidad del humorismo es una esencia muy sutil, de las que se descomponen cuando se sacan a luz; pero un elemento esencial de todo humorismo es la incongruencia, y Góngora acierta como humorista, sobre todo por el atrevimiento con que usa de este elemento. Es incongruente el tratar un argumento señalado por su carácter trágico de una manera tan ampliamente burlesca; son sumamente incongruentes las ingeniosas asociaciones de palabras y las imágenes que retratan.

No es posible en un breve artículo dar más de unos pocos ejemplos de los medios usados por Góngora para hacer sonreír en su *Fábula* burlesca, tan rica de imaginación y de humorismo. Aunque carezca de la hermosura puramente poética del *Polifemo* y de las *Soledades*, aquí hay la misma magia de las palabras evocativas, de las imágenes poéticas, del ingenio sutil, que sirven para conseguir, en palabras de Cossío, «el acendrase de ese chiste hasta finuras de auténtica poesía»<sup>3</sup>.

PAMELA WALEY.

Westfield College, Universidad de Londres

<sup>1</sup> Esta combinación de dos estilos es asunto del interesantísimo estudio de ARTHUR TERRY en *Bulletin of Hispanic Studies* XXXIII, 1956, pp. 200-217.

<sup>2</sup> MILLÉ, p. 1212, apéndice II, doc. 136.

<sup>3</sup> Cossío, *Fábulas mitológicas*, p. 527.