

Píramo y Tisbe a través de Tirso de Molina

PEDRO CORREA RODRÍGUEZ

Universidad de Granada

Abstract: Tirso de Molina includes in an excellent work in prose his version of the story of Pyramus and Thisbe. It is written in the new ten-line stanza with the inclusion of two excellent little ballads. He uses it to show different ideas and a delicate elaboration that is in the service of ingenuity. It is likely that he took the subject after reading J. de Montemayor even though he bore in mind the Ovidian original work. The language he uses goes from classicism to the baroque style and many of his linguistic findings carry the hallmark of Calderon.

Keywords: Classical Tradition; mythology; Renaissance Spanish Poetry; love fable; Tirso de Molina.

Existen apreciables diferencias entre el tratamiento dado a los mitos por los renacentistas y como lo ven y aprovechan los escritores del barroco. Los humanistas del Renacimiento sienten los mitos como algo suyo, informadores de su propia cultura y abrevadero de motivos, temas y sugerencias. Se impone el arte de la traducción y apenas si se atreven a caminar por ellos con su propio pie; bastantes de entre nuestros propios poetas-humanistas sienten su versión como algo próximo a la traducción del original, aunque ésta sea parafrástica, y muy pocos, conforme nos adentramos en el siglo XVI, se atreven a innovar, poniendo motivos de su propia cosecha o bien amplificando aspectos culturales decisivos en su tiempo, en especial determinadas vinculaciones con los presupuestos teóricos amorosos del Renacimiento. Podrían ser los casos de G. Silvestre, y los de A. de Villegas y J. de Montemayor. El camino ha sido abierto y los barrocos lo van a ahondar, separándose del ideal clásico de lengua e incluso del de belleza.

El mito de Píramo y Tisbe afrece a estos últimos varias posibilidades; una de ellas, la burlesca, llevada a sus máximas consecuencias por L. de Góngora; otra, buscando constantes ampliaciones, sin romper del todo con la tradición del siglo XVI, la encontramos en la versión ofrecida por Tirso de

Molina en su obra *Deleytar aprovechando*. En esta última vamos a centrar nuestra atención¹.

Tirso no desdeña el esquema argumental ovidiano aunque lo reduce a la mínima expresión y lo ahoga en medio de constantes glosas, ampliaciones e incluso paráfrasis. Podemos sin apenas dificultad sacar de su versión el argumento de la fábula tal y como lo encontramos en Ovidio pero esto no nos conduciría a nada y traicionaríamos el verdadero sentido del texto desvelado en parte por el propio autor. La fábula nace a petición de Saurina y va a ser contada, para hacer menos fatigoso el camino, por su amante el Montañés, quien comunica a sus interlocutores haberla compuesto en sus años de estudiante, suponemos que en Lérica y en lengua lemosina (léase catalana) y traducida por él mismo al castellano. La titula *Fábula de Píramo y Tisbe* y reconoce que su atrevimiento es mayúsculo pues otros la habían poetizado antes que él y con gran acierto:

*Atrevimiento es (prosiguio) hijo solo de la presuncion de una montaña, que
aviendo sutilizado tantas plumas cisnes, con eloquencia conceptuosa este successo
compasivo, intente yo añadir delicadezas, y conceptos a la infinidad de perfecciones,
con que en este assumpto han tirado la varra de sus estudios los Heroes de Apolo.*

Reconoce que otros poetas han tratado el tema con sutileza, han empleado una lengua de elocuentes conceptos y que él se siente incapaz de añadir nuevas delicadezas lo que sin embargo y pese a sus protestas va a tratar de conseguir. Por eso, Saurina, una vez que la fábula ha terminado reconoce en ellas dos efectos contrarios, por un lado la "hermosa variedad de sutilezas" ha herido favorablemente sus oídos, por otro lo lastimoso del caso ha hecho acudir lágrimas a sus ojos. Hay un cierto orgullo en las palabras de la muchacha cuando pone la versión de su amante, deleitosa en sus versos y bien organizada, por encima de la de aquellos graduados en Liceos y Academias, dominadores de todas las polianteas habidas y por haber.

La primera ampliación la encontramos en el punto de partida de la fábula; nada menos que treinta versos necesita el poeta para decirnos que cuanto va a contar ocurre en la ciudad de Babilonia. La ampliación está montada mediante la enumeración de motivos históricos y legendarios

¹ TELLEZ, Fr. Gabriel (Tirso de Molina), *Deleytar aprovechando*. Madrid, Imprenta Real. A costa de Domingo Gonçalez. 1635. (La *Fábula* se encuentra en la recreación titulada *El Vandolero* y ocupa el "Martes por la mañana", 199-210).

relacionados con la ciudad en cuestión. La primera décima es una constante glosa en torno a la edificación de Babel: "presumida colonia... que osó asaltar al dios rubio... construyó el más arrogante Tipheo...", motivo que continúa en los cuatro primeros versos de la décima siguiente y se cierra con el castigo bíblico de la confusión de lenguas. Tras esta paráfrasis bíblica, continúa la enumeración amplificadora². Aparecen los consabidos jardines y murallas, sin faltar la alusión a la figura histórica más controvertida y legendaria de la antigüedad babilónica, Semíramis. En la tercera décima se alude al bíblico Nemrot, fundador de la ciudad de Nínive, para cerrarse la enumeración amplificadora con la referencia directa al motivo esencial del poema, los amantes protagonistas de la trágica historia de amor. Al mismo tiempo se adelanta la metamorfosis final, uno de los muchos presagios que aparecen en diversos momentos del poema.

Las décimas iniciales anuncian las características diferenciadoras del texto con respecto a otros del mismo motivo: una interesante amplificación meramente expositiva del lugar donde van a ocurrir los acontecimientos poetizados; algunos datos son objetivables, el autor hace referencia directa a nombres y contextos fácilmente identificables; otros han de ser deducidos a través del conocimiento erudito. Es precisamente la erudición una de las condiciones básicas de la creación literaria de la época. Herrera la consideraba indispensable y los cultistas van a insistir en ella para halagar a la minoría a la

² La complejidad de la poesía del siglo XVI es tal que cada estrofa requiere ser descifrada y analizada concienzudamente si se quiere tener idea cabal del dominio de la lengua y del tema requerido que alcanzaron nuestros clásicos. Así encontramos en la estrofa primera los siguientes campos semánticos: "La presumida colonia" = Los naturales de Babilonia, orgullosos de su poder, decidieron retar al cielo y construir una torre en la que poder acogerse si se produjera un nuevo diluvio; "primera tras el diluvio" = Según los patrones históricos bíblicos Babilonia fue la primera colectividad humana nacida tras el diluvio; "que osó asaltar al dios rubio" = El cielo está presidido por el sol y los babilonios aspiraron a que su torre llegara hasta el cielo; "y el pie besó a Macedonio" = Alejandro Magno, con la conquista del imperio persa, incorpora Babilonia a sus dominios, aunque ya no era la gran ciudad conocida por los antiguos; "construyó el más arrogante / Tipheo" = Alude a Nemrot, el valiente cazador delante del Eterno, como dice la Biblia, y héroe legendario, supuesto fundador del imperio babilónico; "contra el tonante / turquesado pavimento" = Alusión a la torre de Babel y a la presunción de sus moradores de llegar hasta el cielo; "y al bárbaro atrevimiento / labró presidio gigante" = considerados los babilonios como bárbaros frente a los pueblos clásicos; la torre fue una especie de cárcel para sus propios moradores y hasta el imperio creado una tiranía según los cánones bíblicos de autoridad y libertad. Vemos cómo la primera décima no tiene desperdicio y este tipo de análisis se puede hacer con muchas otras del centenar largo que nuestro poema ocupa.

que se dirigen. Al final encontramos la riqueza plástica tan querida de los barrocos en simbiosis de color, blanco-rojo.

En las tres décimas siguientes aparecen glosados tres datos concretos de la fábula: los nombres de ambos amantes, dechados de belleza y desgracia, la vecindad de sus respectivas casas, separadas por un muro, la igualdad en hermosura. Nuevos presagios se acumulan en los treinta versos de este apartado: la incineración final anunciada en las primeras llamas de amor, su trágico destino, el amor como causa de todos los problemas:

*Amor que tan presto empieza,
tarde o nunca se despide.*

Las seis décimas iniciales son una introducción dedicada a la poetización del lugar concreto, Babilonia, los nombres de los protagonistas de la fábula y el motivo constitutivo de la misma, el amor. A partir de este momento, entre inexpresivos datos argumentales, toda una teoría amorosa va a informar las décimas siguientes.

Seis décimas van a estar dedicadas a la niñez de los futuros amantes. El poeta deja caer, en medio de las diversiones propias de la infancia, determinadas actuaciones o actitudes anunciadoras del verdadero motivo del texto. Sírvannos de ilustración los siguientes ejemplos: si durante los juegos, uno de ellos era llamado por sus padres, sentían la ausencia impuesta, aunque dicho sentimiento no esté necesariamente ligado al amor, sino lo presagia:

*¿Cuántas veces ignorantes
(negándolos la violencia
de sus padres su frecuencia)
sin saber lo que perdían,
antes de sentir, sentían
los rigores de la ausencia?*

Si participaban en juegos con otros niños, aparecía una inexplicable envidia entre ellos anunciadora de uno de los aspectos más claros de la teoría amorosa de la época, los celos:

*¿Cuántos, rapaces develos,
si a otros niños se juntaban,
llantos con celos mezclaban,
y aún no conocían los celos?*

Si tras la ausencia volvían de nuevo a encontrarse se daban mudos abrazos, en especial cuando a la ausencia de la noche seguía el cotidiano encuentro:

*Ni el Géminis en los cielos
estrecha tantos sus lazos,
como los mudos abrazos,
sus cuellos marfil ceñían,
cuando al verse redimían,
de la noche ausentes plazos.*

Bien logrado el símil con el mito de los Géminis siempre abrazados en su recorrido estelar. Aunque no era posible que se dirigieran palabras de amor, ya que lo impedía la edad, la mutua mirada los enternecía. Era una especie de preludio de futuros acontecimientos.

El tiempo devenía; con su transcurrir inexorable, la belleza de ambos niños va cada vez más asemejándose a esos modelos imposibles e ideales a que tan propicios son los poetas. Una hermosa descripción presentada en dos décimas deja caer a través de un léxico selecto la perfección que van alcanzando; encontramos en medio de sus jugueteos, abejas, un jardín, flores, jilgueros, ruiseñores, también el oro de los cabellos y la fuente en que asomarse para remedar al mito de Narciso: iguales en belleza y perfección. Como el mismo poeta nos desvela, el amor se manifiesta rudimentariamente y va lento pero progresivamente introduciendo la llama de lo desconocido. Esto se hace cada vez más evidente porque temen la noche, la separación, y gozan con la presencia de la luz, el encuentro:

*Así amor en rudimentos,
sus llamas introducía;
y con sus años crecía
para intimar escarmientos;
siglos eran los momentos
que la noche mal lograba,
gozo que el sol les feriba
llorando sus parasismos,
hasta que en sus rayos mismos
Fenix los regocijaba.*

La naturaleza coadyuva a adelantar lo inevitable. Lo mismo puede ser un recuerdo ovidiano, que una secuela del platonismo descriptivo o un lejano eco del petrarquismo garcilasiano.

Dos nuevos datos argumentales permiten al autor constantes ampliaciones, unas referidas al aspecto puramente doctrinal amoroso, otras afectan al contenido pues añaden datos que no se encuentran en el original ovidiano. Toma del fondo común el encierro de Tisbe a cal y canto en su casa y el impedimento de las relaciones por diferencias de calidad social. Es verdad que este último aspecto no se encuentra en el poeta latino pero es presumible, lo que le permite a Tirso ciertas intenciones quizá relacionadas con su propia vida. Cuando nos dice que Píramo y Tisbe eran iguales en edad y amor, insiste en que ambos pertenecen a distintas clases sociales: no son iguales en calidad. Tisbe pertenece a un estatus superior, por su nobleza ligada a la sangre y su poder económico; Píramo es inferior en "hacienda y jerarquía". Hasta aquí no hay inconveniente alguno, pero cuando apostilla que no hay nada más noble que la hermosura y la pone por encima de la hacienda y de la clase social, está revelándonos ideas que le son propias.

Aprovecha también el aislamiento forzoso impuesto a Tisbe para dedicarla a la tarea doméstica de estar entre bastidores. La muchacha cose mientras ventanas y corredores limitan su libertad de movimientos. El día entero lo pasa encerrada en su casa. Píramo no puede gozar de su presencia. Tisbe llora mientras borda y engasta con perlas su labor. Juego de conceptos arranca al poeta el símil perla-aljófara-lágrimas así como en otra estrofa anterior el puro juego de ingenio se revela entre la plata (canas del padre anciano) y el oro (anhelo de riquezas para su hija). Es uno de los aspectos más interesantes de la fábula: asociaciones tan queridas de los barrocos evidenciadas por D. Testa en el único análisis completo que existe de nuestro poema³. La presencia de la noche, invitadora al ensueño y a la fantasía, antes aborrecida de Píramo, es ahora anhelada porque a su amparo puede dejar correr la imaginación y revelarnos a los lectores su melancólico estado de ánimo. Aprovecha el poeta esta circunstancia para exponernos una densa teoría amorosa tomada en préstamo a las diversas concepciones vigentes en la tradición literaria de su época. El amor se concibe como un inmenso bien

³ TESTA, D.P. "An Analysis of Tirso de Molina's 'Fabula de Pyramo y Tisbe'", *Studies in Philology*, Chapel Hill, LXIV (1965) 132-146; ibidem, *The Pyramus and Thisbe theme in 16th and 17th Spanish poetry* (Michigan 1962). Hay un estudio sucinto de la fábula en COSSIO, J.M. *Fábulas mitológicas en España*, ed. Espasa-Calpe (Madrid 1952) (especialmente el epígrafe "Tirso de Molina" del cap. XXIII "Corriente calderoniana", 612-621).

conducente a la posesión y a él se opone el mal engendrado en la privación, de tal manera, que impedir el bien produce la muerte por amor:

*Pasar desde el bien al mal.
y desde la posesión
sin medio a la privación,
es tormento sin igual;
amor vuelto en natural
(puesto que veneno fuera)
defraudado persevera,
¿qué mucho pues, que privado
Píramo del bien pasado
lastimosamente muera?*

En la situación concreta del protagonista encontramos dos datos reveladores: no confiar el mal o privación porque todo aquello que se publica previene a los enemigos; el llanto en secreto aumenta el deseo cuya consecuencia final podría ser inflamarlo todo con el fuego que el amor engendra.

Dos mitos son aprovechados para hacer más plástica la situación concreta de Píramo, el de Tántalo y el de Apolo contemplando impotente la transformación de Daphne. Como la hipérbole es moneda corriente en este tipo de situaciones, no debe extrañarnos que el poeta recurra al símil del incendio de Troya que desemboca en una especie de locura amorosa colindante con la pasión más desenfrenada. Las consecuencias no se dejan esperar; el insomnio se apodera de su persona,

*entre lloroso y risueño
su oriente afeitada la aurora,*

y el decaimiento físico se hace cada vez más evidente. Sólo le queda un consuelo, confiar a la naturaleza, que antes le había sido propicia, sus males.

Reclinado Píramo ante un curso de agua y recordando sus "pasadas glorias" y "penas presentes", resume ante los lectores en melancólico soliloquio la nostalgia del bien perdido. Un delicado romancillo en cuartetas asonantadas desgrana una nostálgica relación entre el curso de las aguas del Nilo y su propia situación. Destaca en el punto de partida el origen humilde del río, nace como un suspiro, sus aguas las agota un lirio, es aborto de una fuente, y sin embargo presume de su inmensidad. Poco a poco el arroyuelo se va engrandeciendo, llega a un valle sombrío, todavía es expósito, carece de nombre y ya ha de enfrentarse a una zona rocosa donde es alimentado por

varias corrientes al verlo mendigo de agua; así, usurpando raudales vecinos, se engrandece y con sudores ajenos se transforma en río. Bien conoce el Nilo sus orígenes humildes pero reafirma su orgullo precisamente ante aquellos que conocen su originaria pequeñez. Es en este momento cuando Píramo, mirándose en sus aguas ve la grandeza del río y su propia condición empequeñecida: tú estás rico y yo desvalido, dice con nostalgia, y sabe que el río orgulloso olvidará su antañona amistad, será despechado por él y huirá de su presencia como si fuera un apestado. Sin embargo el amante al verse en el cristal sabe que en él quedarán aprisionados su ansia y su mal:

*En ti me retrato,
huirás de ti mismo,
pues van con mi imagen,
mis ansias contigo.
Que son tan vehementes
mis males prolijos,
que en sombra inficionan
por sólo ser míos.*

Es la vida de Píramo como las aguas de un río caudaloso de origen incierto. Hemos de tener en cuenta que toda su vida está polarizada hacia el amor que siente por Tisbe, de ahí que el río signifique el decurso de su vivir amoroso, alimentado en el transcurso del tiempo y como él vive la zozobra del desprecio puesto que todas las circunstancias se han puesto en su contra. Conviene no olvidar que es la soledad su compañía y en ella se agudizan sus propias condiciones personales enfrentadas a una sociedad que le es hostil.

Estamos ante una expansión lírica original del poeta pero relacionada íntimamente con determinados datos oscuros de la fábula. Cuanto hace Ovidio es apuntar algunos inconvenientes desembocadores en la tragedia final. Tirso ahonda en ellos y crea toda una inmensa amplificación muy relacionada con su propia circunstancia y su condición creadora personal. Con objeto de conseguir ponderación y equilibrio, "recíprocos sentimientos", hace lo mismo con Tisbe. El narrador omnisciente compendia la pasión amorosa de la protagonista completando la teoría amorosa desarrollada en la amplificación anterior. El punto de partida es el mismo, la ausencia provoca en Tisbe un ahondamiento de las penas que "mudas al alma ahogan".

Junto a la ausencia, la soledad; bien se encarga el poeta de decirnos que la muchacha vive su tristeza en completa soledad, sin la ayuda de una amiga o

una tercera; quizá recordara la tan ponderada versión burlesca gongorina donde una negra ejerce su papel de Celestina con desenvoltura y en perfecto maridaje con el desarrollo de la fábula, eliminando así la posibilidad de un estrecho parentesco que queda reducido a la lengua. La soledad invita al pensamiento, el cual le incita a fingir para evitar males mayores y como se le adensa el amor en el alma se apodera de su soledad el insomnio. Mientras las ansias de amor quedan en lo más profundo de su conciencia, sus padres vigilan, de ahí que no tenga más remedio que intentar engañarlos fingiéndose apaciblemente dormida. Hay una lucha desigual entre el cansancio que invita al reposo y el amor, circunstancia que aprovecha el poeta para poner en la imaginación de la muchacha sus imposibles ensueños. Estas fantasías suponen la búsqueda de un equilibrio con el largo monólogo puesto en boca de Píramo versos atrás. Derrocha el poeta fantasía y recurre a los más pródigos efectos para conseguir un mundo de belleza, capaz de reflejar las "amantes melancolías", consiguiendo al final que los ensueños de ambos se sumen en perfecta armonía pero dentro de la dinámica del barroco:

*la eternidad de su ausencia,
que se amotinen procura,
en Píramo la cordura,
y en su Dama la obediencia.*

El planteamiento del drama ha sido perfectamente establecido. En medio de muy breves indicaciones externas, de origen ovidiano en su mayoría, asienta Tirso toda una teoría del amor a caballo entre la pasión arrolladora y la melancolía barroca. No ha necesitado el poeta poner en circulación una lengua nueva sino que ha echado mano de la que llevaba casi un siglo en circulación si bien amoldándola a circunstancias culturales de época. Es indudable que la segunda parte del drama se va a apartar cada vez más del original; Tirso va a actuar con más libertad, recurrirá a múltiples amplificaciones, glosará aspectos de la fábula y ampliará las posibilidades que le brinda su anterior exordio amoroso⁴.

⁴ La bibliografía sobre las doctrinas amorosas de los siglos de oro es inmensa, así como sus fuentes; disponemos de un excelente libro de conjunto: PARKER, A. A. *La filosofía del amor en la Literatura Española 1480-1680*, ed. Cátedra, Serie Crítica y Estudios Literarios (Madrid 1986).

Comienza la segunda parte con un intento de suicidio por parte de Píramo; nos encontramos con una amplificación nacida a causa de la imposibilidad de llevar a buen fin sus amores. El aislamiento a que es sometida su amada quiebra emocionalmente la entereza de Píramo y no encuentra otra solución a sus males más que recurrir a una actitud extrema. La situación que se plantea, demasiado teatral, es resuelta en última instancia por la presencia de una voz que dice "detente". Es la voz de Tisbe que conversa en una habitación contigua; la imaginación le juega una mala pasada pues al ser la voz tan nítida y próxima, cree encontrarse en presencia de su amada Tisbe y no hace más que abrazar sombras. Es una escena muy querida del hombre barroco: la noche, la soledad, el suicidio por amor, la voz del ser querido, el desengaño final. Estamos ante el ilusionismo barroco capaz de crear este tipo de extrañas alucinaciones⁵:

*Conoce a su Tisbe en ella,
y juzgándola delante,
tinieblas abraza errante
y pesares atropella;
creyendo que llega a vella,
porque gozos le dilata,
la nombra ofendido, ingrata;
pero es loca su porfía,
pues sola la fantasía
en sombras se la retrata.*

En este contexto sí aparece un léxico exclusivo de época: se abraza el aire, parece como si el amor formara monstruos con el simple afán de la burla, se crean quimeras, los sentidos se ofuscan, se entrevén sombras para encontrarse al final con una pared medianera que "niega y junta casas". Estamos frente a un alarde descriptivo de un estado de ánimo capaz de jugarnos malas pasadas; se recrea el autor entre la imaginación y la realidad para lograr un sorprendente efecto poético. Es el prelude amplificador de un motivo básico en la fábula: la existencia de un resquicio en la pared medianera a través del cual ambos amantes podrán comunicarse sus cuitas. En efecto, tres décimas dedica el poeta al descubrimiento de la falla en la pared aunque

⁵ La complejidad de la fábula y el hecho de que nos encontremos con situaciones propias de un drama escenificado no tiene por qué extrañarnos; Tirso es hombre de teatro y no es ésta la única vez que se acerca al mito de los amantes babilónicos pues en *Los balcones de Madrid* intercala un entremés sobre ellos.

todavía no es posible la comunicación, demorada en aras de una nueva ampliación con constantes glosas a motivos pequeños pero significativos en la intención del autor, Por lo pronto, el simple motivo de la contigüidad de los amantes reaviva las ansias de amor lo que permite un nuevo alarde de detalles amorosos hechos realidad a través de una selección léxica harto frecuente en los poetas de la época: junto a los gemidos, la sed, la piedra fría, la ausencia, el rebelde pedernal, las lágrimas y suspiros, el rigor; en violento contraste asoman los sentidos, la blandura, el fuego de amor, el agua ardiente, las lágrimas como diamantes capaces de perforar la peña más dura. Es este constante juego léxico antitético uno de los recursos más cómodos para conseguir ampliaciones completas y dotadas de autonomía, próximas a la recreación parafrástica.

A continuación expone el poeta una escena íntima entre Tisbe y su criada; aquí sí encontramos un recuerdo de Góngora; es en su alcoba donde Tisbe ha gritado "detente", imperativo que cae como una orden bendita en la voluntad de Píramo e impide su suicidio. La proximidad de la voz salvadora es la que ha puesto en alerta al amor y ha propiciado un largo excurso amatorio en estrofas anteriores. Es el momento del descubrimiento del resquicio y el encuentro a ambos lados del muro. Aprovecha Tirso la circunstancia para jugar con la realidad y la fantasía, poniendo en solfa los sentidos, tan engañosos en ocasiones, pero que en la presente no juegan malas pasadas. Toda la parafernalia que el lenguaje puede brindar a un poeta es puesto en servicio de este acontecimiento. Estamos en el final de la trama, demorada por el autor en aras de una serie de recursos expositivos relacionados con las teorías amorosas al uso.

En efecto, la contemplación de los seres amados produce consecuencias imprevisibles. Píramo es quien primero ve a Tisbe: sus sentidos quedan en suspenso; apenas si puede articular palabra, se le enciende la sangre, el corazón palpita desmesuradamente; son los efectos del amor: pasar de la soledad y ausencia a la presencia del ser amado, o cuando menos a la contemplación. Pero Tisbe no está sola, la acompaña su criada y cuando intenta despedirla entra su madre imperiosamente "tocando a recoger". Mientras Tisbe permanece en vela en su lecho, Píramo vuelve a vivir su soledad pegado materialmente al resquicio. La noche real se aúna con la del alma y ambas le invitan a la melancólica soledad amorosa. Pone el autor una décima a modo de lamento en la boca del enamorado; se duele de la brevedad del bien, reducido a un instante mientras las penas se cuentan por "millares". Pese a su estado de ánimo le

reconforta saber que en otro momento y a través de la fisura podrá contemplar a su amante⁶.

La posibilidad del encuentro propicia cierta movilidad al poema; en tres décimas se narra una serie de acontecimientos derivados de la línea argumental pero que no se encuentran en el original ovidiano. Son fruto de la impaciencia y ofrecen por su disponibilidad y textura un medio favorable para una densa amplificación amorosa. Una décima presenta la intuición femenina que le empuja a dirigirse de nuevo al muro; en otra se evoca el ardor amoroso de Tisbe; en la última la muchacha se hace presente a los ojos del expectante Píramo y éste se turba. La turbación propicia un inmenso monólogo adoptado por el autor que se cierra con un lamento oído por la amada.

La amplificación amorosa ocupa sesenta versos. Son fruto de un determinado estado de ánimo que queda en suspenso; a caballo entre el anhelo de la palabra y el miedo de pronunciarla, escarmentado de los fracasos anteriores. Esa es la razón por la cual el poeta termine diciéndonos que Píramo ante el resquicio parece hombre "y es piedra". Esta amplificación apenas si se diferencia de las anteriores; le permite a Tirso hilvanar, en medio de unos datos concretos, los conceptos amorosos del barroco: "el bien que goza", la fortuna, la suerte, "sin culpa encerrado", yerros, pena, tormenta, males, melancolía, prisiones, "oprimir libertades", "esferas del aire inquietas": todo un sinfín de conceptos demasiado calderonianos. Se cierra el monólogo con un planto seguido de una interrogación retórica propiciadores de una nueva amplificación puesta ésta en boca de Tisbe. El lamento hiere los oídos de la muchacha y propicia un monólogo, en esta ocasión denso y parco. Queda así completo y equilibrado el círculo temático. Como la protagonista no puede ver a causa de la oscuridad, sus palabras salen sinceramente y con total libertad. La pasión es la nota dominante. La conciencia de la proximidad empuja a Píramo a encender una yesca y con la ayuda de la pálida llama pueden contemplarse. La pasión amorosa se reaviva y permite amplificar y glosar conceptos

⁶ Si nos paramos a pensar en la situación conflictiva creada, nos damos cuenta que estamos ante una escena completa de un acto teatral: hay una conversación esquemática ahogada por la naturaleza expositiva del texto, intervienen cuatro personajes, encontramos la pareja de amantes propia de cualquier comedia o drama, la criada de la enamorada, la madre que se interpone entre los amantes, una habitación, una situación conflictiva más propia de la creación teatral que de un poema narrativo y lírico. Aparte de la condición personal del autor, al ser el teatro el género por excelencia, no debe extrañarnos encontrar en obras poéticas con narración y conflicto situaciones propias del arte dramático.

anteriormente expuestos. Toda el ansia que padecen es compendiada por el autor en una décima cerrada en densa enumeración de conceptos:

*¡Cuánta retórica, amor!
¡Cuánta nativa elocuencia!
después de una larga ausencia
le industrialian ponderador;
tanto el efecto orador,
adorna en las dos verdades
sus ansias, sus soledades,
sus querellas, sus retiros,
sus desvelos, sus suspiros,
ya entonces seguridades.*

Sin embargo la pasión es frenada por el imponderable del muro; sólo se comunican la almas mientras los cuerpos padecen la sed de amor, de ahí que estén dispuestos a concertar citas fuera de la ciudad. Entre palabras y suspiros la noche se va lentamente y se adivina el crepúsculo. Se impone la separación, pero como bien dice el autor, sólo los cuerpos se alejan pues las almas quedan prendidas en la magia del muro. El amor los ha hecho uno; ésa es la razón por la cual Tirso recurre a la paradoja de la "alegre melancolía" y al juego semántico con venganzas, rigor, esperanzas y posesión.

Estamos ante el desenlace de la tragedia. Su punto de partida se encuentra en una descripción literaria del enclave donde tendrá lugar el encuentro de los amantes. Cinco estrofas dedica el poeta a su presentación: un valle que dista dos millas de la ciudad, junto al Éufrates; lugar deleitoso para amantes donde hay rosas, delicias hibleas, donde las Dafnes esquivas y las Siringas fugitivas no tiene más remedio que rendirse al amor. En el centro del ameno valle, un moral y una fuente que lo riega:

*Aquí monarca un moral,
de tanto árbol potentado,
a todo músico alado,
sirve de atril general;
su pie retoza un cristal,
que a risa sus hojas mueve,
y mientras fuente se atreve
a calzarle de matices,
su cima por las raíces,
hidrópica se la bebe.*

El poeta nos hace ver que las moras son blancas, sus ramas verdes, juega con la esmeralda y la plata y ése es el lugar elegido por los amantes para su cita. Los datos fundamentales los encontramos en la fábula pero el autor recrea a través de su barroca fantasía todos y cada uno de los elementos a través de los cuales se puede conseguir belleza plástica.

Una décima dedica el poeta a presentarnos la decisión tomada por Tisbe de abandonar su casa y acudir al lugar de la cita. "La muerte en sombra sepulta", es decir, el sueño y la noche se apoderan de sus padres y de su hogar. Otra décima está dedicada al recorrido del sol hasta su total ocaso: un alarde de plasticidad exuberante. Y cuatro al atuendo de la muchacha. Un traje talar de seda de color grana, un especie de sayo baquero que la cubre, domina en la primera estrofa; el fatídico velo, que cubre el marfil del rostro, va de los pies a la cabeza, y el viento en su sutileza lo hace cendal; la cuarta y última se abre con el oro de sus cabellos, permitiendo al poeta un brillante juego colorista y luminoso digno del mejor Herrera:

*Esparte el oro en cabellos,
porque el viento no presuma,
que ya que la falta pluma
no puede volar con ellos;
huye la noche de vellos,
y la adulación canora
madruga y piensa que es hora
de cantar; porque parece
que en su cabeza amanece
el sol y en sus pies la Aurora.*

Tisbe sale de su casa y vuela al valle. Mientras se acumulan una serie encadenada de presagios: Átropos aplica la tijera al hilo de su vida y lo abrevia tras cada paso que da; cae dos veces en tierra, tropieza tres, su manto se enreda en un ciprés, árbol de la muerte, y el viento gime en fúnebre canción. Nada la detiene. En continuo crescendo, la imaginación del poeta finge que los riscos se ablandan para facilitar su paso, las flores se yelan presintiendo la tragedia, las tímidas violetas negras y moradas piden metafóricamente a las rosas que le presten su color. La fuente de oro y cristales no ríe a su paso, ni las hojas de los árboles que mustias se vuelven en su alocada carrera. Sólo hay un árbol alegre, el laurel, alegorizado a través del mito de Daphne, ansioso de que le ocurra a los amantes lo mismo que a ella le aconteció huyendo de Apolo:

*Sólo Daphne está festiva,
sólo alegre, que quisiera
que como ella, Tisbe fuera
a Píramo planta esquiva;
hasta en esto vengativa,
aguarda los parabienes
de sus obsequias solenes,
porque sienten sus rigores,
que Tisbe con sus amores
satirice sus desdenes.*

Estamos ante una de las amplificaciones más hermosas del texto: suntuosa en su primera mitad, descripción del atuendo de Tisbe, hermosa como una novia, ataviada como aquellas doncellas de los mitos trágicos sacrificadas a la voracidad de los dioses y del implacable destino. Fugacísima la presentación de los presagios, en perfecto maridaje con la rapidez con que Tisbe acude a la cita. Es como si una cámara cinematográfica recorriera con su visor en rápida manipulación todo el trayecto. Imprime Tirso una dinámica descriptiva más próxima al ideal manierista que al barroco. No hay delectación ni morosidad sino un continuo renovarse de la escena en comunión con el desenfrenado anhelo de Tisbe.

Una vez en el lugar de la cita, se encuentra sola y lamenta su soledad achacando a la tibieza en el amor de Píramo su ausencia, sin caer en la cuenta que ella es la culpable a causa de su precipitación. Mientras espera anhelante, llega una fiera a la fuente a saciar su sed después de copiosa comida. Volvemos a la esencialidad de la fábula. Cada dato de la misma es glosado con pequeños detalles que le permiten al autor completar una estrofa. Así en la primera hace su aparición la fiera, en la segunda ve a Tisbe pero su sed es superior a la presencia de la muchacha, en la tercera despedaza el manto abandonado mientras la doncella huye del peligro, en la cuarta, una vez saciada la sed, el león abandona el manto ensangrentado, en la quinta y última, Tisbe se esconde en una gruta a la espera de que pase el peligro. En líneas generales, todos los datos objetivos se encuentran en el original, si bien cada uno merece constante glosa por parte del poeta, provocando continuas detenciones en el progreso de la fábula. Frente a la creación ovidiana, recreación barroca.

La llegada de Píramo propicia una nueva intervención de la fantasía. Junto al moral hay un templo dedicado a Venus Astarté; Píramo entra para pedir a la diosa del amor sus favores; en el altar un "aurispice" ausculta las

entrañas a una cordera; fuera aúlla el lobo fugitivo. El sacerdote pide al muchacho que abandone su empresa para que no le ocurra lo mismo que a Orfeo, pero Píramo, acuciado por el amor, no hace caso de los presagios y abandona el templo en busca de su amada. Vuelve junto al moral, recorre el valle, se acerca a la fuente, ve la gruta, llama a su Tisbe y es el eco el que devuelve su voz, circunstancia ésta que es parafraseada en una décima, quizá recordando el mito de Narciso y la ninfa Eco. De pronto la noche se ilumina en romántico nocturno con la presencia de la luna.

Apenas se hace la luz, Píramo ve el manto despedazado y ensangrentado y cree que Tisbe ha sido devorada por una fiera. Adora, abraza y besa la prenda que yace en el suelo. Saca su espada y antes de hundirla en su pecho pone el poeta en sus labios una sentida endecha, en la línea del romancero novísimo, delicada evocación del nuevo mundo en el que vive su amada y al que aspira a llegar por medio de su sacrificio. El romance está en la línea del monólogo mantenido por Píramo con el río Nilo y muy parecido a otros que salpican el teatro de nuestro dramaturgo. Hasta el propio léxico se ha teñido de una suave fragancia; ha rehuido la brillante imaginaria barroca y ha buscado la sencillez expresiva, en la misma línea doliente del contexto poetizado. El cuerpo de la amada se ha sutilizado, todo él es espíritu, liberado del mal y de los sentidos, abraza el bien en aras de una voluntad dominada. Así la primera parte del romance está dedicada a la nueva Tisbe, toda alma inmortal, libre de las ataduras terrenas.

La segunda parte es el anhelo del amante de seguir a su amada. Pide con el corazón que la espere, no baje al sombrío mundo Estigio pues para ellos son los campos Elisios donde podrán libremente gozar del amor. La lengua sencilla pero negativa de la primera parte se torna alegre y luminosa, como la impaciencia de una espera fructífera. La endecha se cierra con dos pareados llenos de esperanza:

*Tisbe amorosa, Tisbe dueño mío,
A tu Píramo espera, ya te sigo,
tu esposo te va a ver, si le recibes,
no quiero yo más vida que a mi Tisbe.*

Tras el largo monólogo, Píramo hunde su espada hasta el pomo y la Parca Cloto acude solícita a la llamada del suicida:

*Salió el acero homicida
a las espaldas, cayó
sobre el pomo, mas no halló
el alma por él salida;
la espada ocupó en la herida
la puerta al huésped, que en llama
al dueño que adora llama,
mas Cloto que el labio toca,
dos almas hurtó a la boca,
la de Píramo y su dama.*

Esta larga intervención de Píramo va a ser en parte contrapesada con la última intervención de Tisbe. Cuatro décimas dedica el poeta a los últimos instantes de la amante. Todo cuanto ha tenido como protagonista a Píramo ha sido una amplificación barroca basada en motivos muy fútiles encontrados en la fábula originaria. Estamos ante una nueva recreación llena de delicadeza, en la línea de un depurado lirismo. Tirso no es un mero copista ni se limita a añadir pequeñas observaciones pertinentes al hilo del argumento sino que toda una tradición de textos había sido hecha realidad a lo largo del siglo XVI; si es original la estancia de Píramo en el templo para consultar al adivino, la protección buscada por Tisbe al amparo de una cueva es un recuerdo de Jorge de Montemayor y Antonio de Villegas aunque no le interese sacar mayor partido a esta situación.

Apenas Tisbe sale de la gruta donde se había ocultado, encuentra el cadáver de su amante:

*un sol cadáver de yelo,
le enseña el espanto atroz.*

Juega el poeta en la décima siguiente con la púrpura; ésta dora el horizonte por el oriente y la sangre que mana del cuerpo del muchacho. El día se hace noche para Tisbe. Es una estrofa muy barroca en su antitética movilidad de colores, al buscar una plasticidad de intensivos contrastes e intensificaciones cromáticas (día-noche, blanco-negro, aurora-púrpura, luz-sol-lutos). Mientras el cuerpo del amante se desangra, Tisbe se arroja sobre la espada y su punta los une a ambos: sólo una misma suerte ha sido capaz de hacer lo que el amor en vida no pudo llevar a cabo. Mientras sus pechos se unen y sus almas se abrazan para ir a los Campos Elíseos, sus sangres coloran

la yerba, la flor, la fuente, y a través de las raíces del árbol purpuran las frutas provocando su metamorfosis.

Todo se ha producido sin testigos pero la diosa Fama no puede permitir que tan profunda y ejemplar historia de amor caiga en el olvido. Pronto vuela la noticia a través del viento, es inmortalizada por medio de la pluma y llega a conocimiento de los suyos. Padres y pueblo acuden al escenario sangriento y lloran ante tamaña tragedia. Dedicó el poeta una décima a exponer el dolor que embarga a los padres de los protagonistas y llega al hiperbólico ejemplo de que sólo la habilidad del pintor Timantes podía hacer realidad tal dolor a través de los pinceles.

Finalmente, en piadoso recuerdo de su amor, los restos de ambos amantes son incinerados en una misma urna. Un doliente epigrama los eterniza en la memoria para que el tiempo no los haga caer en el olvido. La fábula se cierra con un soneto compendio de la escena final:

*Dos lástimas de amor, dos luces bellas
yacen aquí cenizas, mas no yacen,
que oriente ya su ocaso, otra vez nacen
al día Aurora, a la noche estrellas.
Cadáveres de nieve alcanzó a vellas
el valle (cuyas flores hasta hoy hacen
círculos odoríferos, que enlacen
el túmulo que pudo merecellas).
Amor y muerte en ellos compitieron,
y efectos esta vez los dos hurtaron
y prodigio tanto (oh pasajero!) advierte:
Separólos amor mientras vivieron,
y quando en sombra espíritus mezclaron,
hasta en cenizas los unió la muerte.*

El barroco poema, a caballo entre el conceptismo semántico y el formalismo culterano, es uno más donde se unen en esperado maridaje el amor y la muerte.

La lengua revela algunos aspectos interesantes y en ocasiones el peso de la fábula, su originalidad se nos revelan a través de ella. De todos los recursos gramaticales, el adjetivo calificativo se lleva la parte del león. Reaen sobre él valores semánticos y estéticos de indudable acierto. Ya en la primera estrofa su papel es clave para definir aspectos fundamentales de la tradición babilónica. Así con "presumida" se compendia la arrogancia de la Babel bíblica que quiso

igualarse al poder de los dioses y escalar el cielo, "Dios rubio", las regiones del sol con su torre alegórica. Tras "Tifeo" se oculta Nemrod, el héroe mítico constructor, quien fue la causa de transformar la comunidad en un "presidio gigante", todos trabajando en la monumental edificación, provocando la dispersión de las gentes. Toda una serie de recuerdos bíblicos se amalgaman en una estrofa para continuar en la siguiente por la misma senda.

No interesa tanto la descripción en sí, precisa por el aporte de datos, cuanto el papel asignado al adjetivo que en ocasiones hace al texto elevarse con dignidad en la línea de una plástica visión barroca:

*patria de cándidos lirios,
que en animado cristal,
juntó el marfil al coral,
fue a Tisbe en hados crueles,
pues desmayando claveles,
tiñó de sangre el moral.*

Hay sensación de vida y vigor en la adjetivación de los octosílabos precedentes; la belleza de Tisbe, la perfección de su color en equilibrio cromático recae, es verdad, también en las sustancias, lirios, marfil, coral, clavel, que se entrecruzan con cándidos, animados, crueles, en perfecta comunión de intereses.

Encontramos a lo largo de la fábula numerosas estructuras sustantivo + adjetivo y viceversa; no todas de la misma importancia pues muchos adjetivos son lógicos en su aplicación a una determinada sustancia, otros ni la enriquecen ni la precisan, pasan inadvertidos por parecernos pertinentes y necesarios, se han oído en numerosas ocasiones y suenan a algo consabido. En otros muchos casos no ocurre así, hay en ellos dignidad, belleza, originalidad y audacia. Se crean figuras con fuerza y emotiva atracción. Ennoblecen el texto en puro juego verbal de ricas sugerencias. Así el nacimiento del amor o al menos la inquietud sentida por la presencia de ambos en los juegos comunes propios de la niñez sirven al autor para adelantar el final trágico de la pareja; esto es perceptible en "fúnebres brasas" que van acompañadas del presente por medio de "rapaces desvelos", "mudos abrazos" y "ausentes plazos", es un quiero y no puedo por razón de edad. Un temprano despertar a las inquietudes del sentimiento y del amor que aparecerán poco después. A la generación de los futuros amantes se opone la de los mayores, sembrada de "senectud imperiosa" y "recatada vejez", y para ellos en continuo

crescendo los adjetivos van dejando caer un cambio de actitud perceptible en "angustia sorda", "tan frágil gusto", "entre lloroso y risuelo", "fugas transparentes". El "amor loco", como dice el poeta en una ocasión, aparece fruto de la ausencia impuesta por la llegada de la noche. Ha nacido el amor con toda la fuerza inevitable de una atracción fatal.

Los adjetivos refuerzan el tono afectivo del romancillo: la querrela de Píramo y la comparación de su vida con el curso del Nilo desde su nacimiento hasta su transformación en río. La pertenencia al romancero novísimo, caracterizado por la creación de romances sometidos a una nueva sensibilidad muy alejada de la heroica y narrativa, se consigue no sólo por medio de la ligereza del verso sino por la aparición de una lengua delicada y tenue, anunciadora de la poesía dieciochesca, y no cabe duda que corresponde al adjetivo un tanto por ciento muy grande en su consecución. Es palpable en sintagmas como "cristal fugitivo", "humilde principio", "valle sombrío", "caudales vecinos", "áspides Libios", "males prolijos", y otros tantos que se deslizan suavemente en el decurso de los versos. Lo mismo puede decirse en la endecha puesta en boca de Píramo donde se va a ver un sentimiento muy similar. En este caso la situación es más extrema pues el joven está a punto de atravesar su pecho con la espada. Espigamos sintagmas del tipo "amado dueño mío", "frágiles ministerios", "efímeros objetos / ya frescos, ya marchitos", "vuelo leve", "recíprocos cariños", entre otros tal vez menos representativos.

Es imposible citar todos los adjetivos; se cuentan por docenas. Demostración evidente de la función semántica otorgada por la lengua al calificativo. Muchas antítesis se consiguen con ellos al ser aplicados a sustancias que le son contrarias y con su presencia consigue el autor un efecto de sorpresa así como un enriquecimiento de su texto poético. Es de una sorprendente belleza los "mudos abrazos" que se dan con el deseo; adquiere fuerza solemne la "angustia sorda", o bien los que encontramos en estos dos versos

*las tinieblas juzga hermosas;
que aun tiene por sospechosas
las luces de las estrellas.*

Muy originales parecen las "fugas transparentes", los "bienes dormidos" y los "males despiertos", la "difícil facilidad", "de puro pródiga, / avara", y

tantos otros ejemplos que aparecen a lo largo del poema y omitimos para evitar prolijidad.

Buscando la originalidad y la sorpresa encontramos fragmentos de gran fuerza expresiva, bien por la audacia del léxico, bien por intensificación de la retórica. Sirvan de ejemplo estos versos dedicados a la descripción de Babilonia en el momento de su mayor esplendor, al menos en la intención de las gentes y de los pueblos:

*y en su bélica fortuna
tutelar de las batallas,
sobre pensiles murallas,
huésped fue de la Luna.*

El nacimiento del amor en la niñez se presta a un tenso juego de conceptos logrados mediante una brillante exposición de situaciones personales y convivenciales. Todo esto es fruto del numen de Tirso y refleja la condición de la lengua en el tránsito al barroquismo más desenfrenado. Sensualidad inicial y cromatismo descriptivo se dan cita en estas estrofas:

*¡Sellaban labios corales,
y bebiéndose la risa,
el alba que Abriles pisa,
envidiaba sus cristales:
correspondencias iguales,
despejaban sus enojos,
y en recíprocos despojos,
niños aun no articulaban
palabras, y ya se hablaban
con las niñas de los ojos.*

Continúa con una hermosa evocación de los cabellos:

*(Qué de mañanas abejas
del jardín entre sus flores,
trasladaron por mejores
sus cuadros a sus guedejas!
Que dellas formaran quejas,
a no advertir codiciosas,
que entre sus hebras hermosas,
mejorando sitios bellos,
el oro hasta en los cabellos,
supo cohechar las rosas.*

Y en un esplendoroso jardín se recreaban inquietos:

*Animados ramilletes,
jilgueros y ruiseñores,
plumas imitando flores,
daban risa a sus juguetes;
por esmaltados tapetes,
traveseaban cristales,
en quien sus originales
a verse los dos divisos;
porque hubiera tres Narcisos,
lloraran riesgos fatales.*

A veces la belleza se consigue por medio del ingenio, reduciéndose a un puro juego con las palabras para conseguir con ellas sorprender al lector; así ocurre en la relación que establece entre la vejez y el afán de seguridad por medio de las riquezas:

*que cuando las canas crecen
y el interés se dilata,
por lo que tienen de plata,
al oro hechizo apetecen.*

El encierro de Tisbe en su cámara, dedicada a labores de aguja, crea un conjunto de singular belleza y originalidad al jugar con las lágrimas que salen de sus ojos y la riqueza del bordado:

*no necesita su oriente
perlas que del nácar salten
y sus matices esmalten,
mientras con angustia sorda,
lágrimas entre ellos borda
porque aljófares no falten.*

El forzado aislamiento de la joven provoca infinitas penas en su amante, reflejadas en el rostro, como con singular donosura y audacia plasma el autor en rico cromatismo:

*Huye su luz el amante
por no perderle el respeto,
restituyendo al secreto
sufimientos de diamante;
niega el dolor al semblante
el rosicler y el marfil,
y el alma por el viril*

*del rostro, toda desmayo,
marchita rosas al Mayo
y esperanzas al Abril.*

A veces un símil logrado a través de la mitología es capaz de conseguir un efecto llamativo y vibrante:

*Píramo, escolta de amor,
Argos en cada pestaña,
con esperanzas engaña
los desmayos de su amor.*

En la estrofa 93 Tirso comienza la descripción del lugar de la cita que a lo largo de varias estrofas se hace realidad con toda su fuerza de atracción para que el entorno sea grandioso y digno de una ciudad de honda tradición heroica y semidivina:

*Semipiélago dividen
a Babilonia raudales
de caudalosos cristales
que el curso al Éufrates miden,
lo que sus aguas impiden
con cien puentes lo eslabona
la fábrica que hoy blasona
de su majestad vestigios,
y de los siete prodigios
con el mayor se corona.*

A dos millas de la ciudad un edénico valle en cuyo centro se encuentra un moral que no sabe el papel que va a desempeñar en el destino trágico de los amantes y el cambio que se va a operar en sus frutos:

*Cándida hasta allí la fruta,
(que moras prudentes llama
la tardanza) en cada rama
nevado néctar tributa;
ya la compasión enluta
su esquilmo, ya su candor
mudó en púrpura el dolor,
que con la tinta mezclado
se vinculó por morado
desde entonces al amor.*

Cuando Tisbe sale de su casa va vestida como para un encuentro feliz, insistiendo el autor en el velo que va a ser la causa de su perdición. Estamos ante una conseguida descripción del atuendo que la muchacha porta:

*Tela sutil y liviana
la adorna, viste y recrea,
de aquel gusano tarea
que a sí mismo se devana;
ni del Múrice la grana
por pesada esta vez quiso
que en lance en fin tan preciso,
la estorba aun lo más ligero
de un delicado vaquero
que oculta el cándido viso.*

Muchos ejemplos podríamos poner de la suntuosidad desplegada por el lenguaje para conseguir efectos de sorpresa en el lector; suntuosidad denunciadora del ideal de lengua vigente en su época. Terminaremos con la descripción del cambio que se opera en el fruto del moral:

*Ya dos pechos se incorporan
en uno, pues que se enlazan;
ya dos en una se abrazan
las almas que Elisios moran;
ya dos púrpuras coloran
la yerba, la flor, la fuente;
ya en corales se creciente
al moral por las raíces,
comunica sus matices
porque su fruto ensangriente.*

Paráfrasis, amplificaciones y glosas se dan la mano en perfecto maridaje. Entendemos la paráfrasis en el sentido de una recreación poética, fruto de una amplificación explicativa en el comentario de un texto; así considerado, nuestro poema está lleno de paráfrasis, puesto que en el fondo el argumento es un simple motivo para exponer una serie de ideas vigentes en la creación literaria de su época; bien es verdad que los textos parafrásticos son motivados y comunican a la fábula de Tirso una belleza y originalidad líricas en las que no es muy pródigo. Puede afirmarse que cada campo semántico de la leyenda originaria es amplificado por medio de una recreación: así ocurre cuando mediante la elusión evita nombrar a la ciudad y se permite una hermosa descripción, plástica y erudita; paráfrasis encontramos en sus juegos infantiles

y cuando nace entre ellos el amor, especialmente si nos describe estados de ánimo.

Junto a la paráfrasis, ligada a la línea argumental, aparece la amplificación, pródiga en efectos; entendida como el recurso mediante el cual el poeta sitúa en primer plano una idea que le obsesiona o bien desarrolla un tema sutilmente enhebrado con el argumento y al que piensa le puede sacar un buen partido. Son las constantes y extensas amplificaciones las que añaden cientos de versos al mito y le dan un sello peculiar como ocurre con los dos romances puestos en boca de Píramo, llenos de una sutil delicadeza, evidenciadores del buen hacer poético del autor, también del soneto que compendia la trágica historia de amor.

En último lugar las glosas, consideradas como reflexión aclaratoria de un concepto, tanto más necesarias cuando a lo largo del poema deja caer el poeta toda una compleja teoría amorosa muy poco ovidiana y difícilmente vinculable a una determinada tradición amorosa: por el juego de conceptos, estamos muy próximos al ideal quevediano, por el sentimiento y delicadeza no exenta de pasión, una ráfaga herreriana; platonismo y petrarquismo se dan la mano en un constante jugueteo formal donde se ve la aguda mirada de Góngora, y en última instancia la desengañada posición calderoniana.

* * * * *

Resumo: Tirso de Molina inclui numa excelente obra em prosa a sua versão da história de Píramo e Tisbe, escrita na nova décima com a inclusão de dois excelentes “romancinhos”. Serve-lhe para a exposição de ideias e para uma delicada elaboração ao serviço do engenho. É muito provável que o tema lhe tivesse sido sugerido pela leitura de Jorge de Montemor, embora tivesse presente o original ovidiano. A língua desliza do classicismo ao barroquismo e muitos dos seus achados linguísticos são de claro cunho calderoniano.

Palavras-chave: Tradição clássica; mitologia; poesia espanhola renascentista; fábula amorosa; Tirso de Molina.

Resumen: Tirso de Molina incluye en una excelente obra en prosa su versión de la historia de Píramo y Tisbe, escrita en la novedosa décima con la inclusión de dos excelentes romancillos. Le sirve para la exposición de ideas y para una delicada elaboración puesta al servicio del ingenio. Es muy probable que el tema le hubiera sido sugerido por la lectura de J. de Montemayor aunque tuvo presente el original ovidiano. La lengua se desliza del clasicismo al barroquismo y muchos de sus hallazgos lingüísticos tienen un claro sello calderoniano.

Palabras clave: Tradición clásica, mitología, poesía española renacentista, fábula amorosa, Tirso de Molina.

Résumé: Tirso de Molina introduit, dans une excellente oeuvre en prose, sa version de l’histoire de Pyrame et Thysbé, écrite en nouveau dizain avec l’inclusion de deux magnifiques romances. Il y procède à une exposition d’idées et à une délicate élaboration qu’il met au service du génie. Il est fort probable que le thème lui soit survenu après la lecture de J. de Montemayor, mais il prit aussi en compte la présence de l’original ovidien. Le langage utilisé se situe entre le classicisme et le baroque et la plupart de ses découvertes linguistiques possèdent une marque évidente de Calderon.

Mots-clé: Tradition classique, mythologie, poésie espagnole de la Renaissance, fable amoureuse, Tirso de Molina.