

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

**El mito de Píramo y Tisbe en la literatura del Siglo
de Oro: la historia de un topos**

**The myth of Pyramus and Thisbe in the literature of
Spanish Golden Age: history of topos**

(Magisterská diplomová práce)

Autor: Bc. Dominika Matúšková

Vedoucí práce: Mgr. Iveta Nakládlová, Ph.D.

Olomouc 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením Mgr. Ivety Nakládalové, Ph. D. a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne

.....

Podpis autora práce

Poděkování

Chtěla bych na tomhle místě poděkovat vedoucí práce Mgr. Ivetě Nakládalové Ph. D. za cenné připomínky a rady, které mě usměrnili při psaní mé diplomové práce.

Índice

1. Introducción	6
1.1. La tematología como instrumento principal de análisis.....	7
2. La <i>imitatio</i> renacentista	9
2.1. El proceso de la <i>imitatio</i> renacentista como acto creativo	9
2.2. La obra de Ovidio como modelo <i>digno de la imitación</i>	10
3. El desarrollo de la Literatura comparada y una de sus subdisciplinas: la Tematología.....	11
3.1. Tematología y Estudios temáticos.....	11
3.2. Tematología y <i>Stoffgeschichte</i>	12
3.3. La metodología del estudio tematológico	12
3.4. Elementos constitutivos de la <i>Stoffgeschichte</i> y de la Tematología: <i>Stoff, tema, arquetipo, motivo, topos</i>	14
3.4.1. Curtius y su clasificación de los <i>topoi</i>	16
3.5. Críticas fundamentales de la Tematología y de la <i>Stoffgeschichte</i>	20
3.6. Rehabilitación de la Tematología.....	22
4. La teoría del mito.....	24
4.1. Mito y ciencia.....	25
4.2. Mito y rito.....	26
4.3. Mito y literatura.....	26
4.4. Mito y psicología.....	27
5. El relato de <i>Píramo y Tisbe</i>: el modelo ovidiano y sus re-elaboraciones posteriores.....	28
5.1. El origen del mito.....	29
5.2. La descripción de la versión ovidiana.....	29
6. El origen de <i>Píramo y Tisbe</i> en la literatura española	34
7. <i>Píramo y Tisbe</i> en las obras del Siglo de Oro.....	36
7.1. Cristóbal del Castillejo	36
7.2. <i>La historia de Píramo y Tisbe</i> (traducida de Ovidio).....	37
7.2.1. Similitudes.....	37
7.2.2. Diferencias.....	39
7.2.3. La interpretación de la parte más relevante: <i>Querrela al Amor</i>	43
7.3. Jorge de Montemayor.....	45
7.4. <i>La historia de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe</i>	45
7.4.1. Diferencias.....	46
7.5. Antonio de Villegas.....	53

7.6. <i>Historia de Píramo y Tisbe</i>	54
7.6.1. Diferencias.....	54
7.7. Miguel de Cervantes y Saavedra.....	58
7.8. <i>La alusión de Píramo y Tisbe en la primera parte del Quijote</i>	58
7.9. <i>La alusión de Píramo y Tisbe en la segunda parte del Quijote</i>	59
7.9.1. <i>El soneto de don Lorenzo de Miranda</i>	59
7.9.2. <i>Las bodas del Camacho</i>	60
7.10. Diferencias en el texto cervantino.....	62
7.11. Luis de Góngora y Argote.....	62
7.12. <i>La fábula de Píramo y Tisbe</i>	62
7.12.1. Los rasgos comunes con las versiones anteriores	63
7.12.2. La descripción de los elementos importantes.....	64
7.12.3. Las figuras retóricas	67
7.13. Miguel de Botello de Carvallo	68
7.13.1. Los rasgos específicos	69
7.13.2. Las figuras retóricas.....	71
7.14. Tirso de Molina	72
7.14.1. Los recursos fundamentales	73
7.14.1.1. La amplificación	73
7.14.1.2. La paráfrasis.....	73
8. Ejercicio de interpretación.....	77
8.1. Las diferentes concepciones del mito conforme a las épocas	77
9. Conclusión	81
10. Resumé.....	83
11. Bibliografía y recursos electrónicos	84
12. Anotace	88
13. Anotation	89

1. Introducción

El presente trabajo se propone estudiar uno de los relatos míticos de la cultura occidental que fue elaborado en numerosísimas versiones desde las épocas más antiguas hasta las más contemporáneas. En la siguiente tesis vamos a presentar *El mito de Píramo y Tisbe* y sus diferentes versiones surgidas en el decurso de los siglos XVI-XVII, es decir, en la época áurea de la literatura española.

Mi objetivo es trazar la trayectoria del mito algo desconocido en nuestros días, pero sí que ejerció mucha influencia durante varios siglos. De hecho, no es mi primer «encuentro» con este mito, puesto que durante mis estudios de la musicología, realicé el trabajo de diplomatura sobre el mito en el contexto musical.¹ Mientras redactaba el trabajo, iba compilando datos sobre la ocurrencia del mito en diferentes literaturas, particularmente, en la española. Por ello, he decidido ser «fiel» a este tema, ya que, desde mi punto de vista, es interesante examinarlo, asimismo, en el ámbito literario.

La única de las versiones más antiguas que se han conservado íntegramente fue elaborada por el poeta romano Ovidio, quien adaptó la versión en su obra más célebre *Las Metamorfosis*. A partir de este texto surgieron diferentes re-elaboraciones en la literatura española y mundial.

Indudablemente, este mito merece un mayor reconocimiento, ya que gracias a su existencia se configuraron las famosísimas obras de Shakespeare, como, por ejemplo, *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*. Si nos ceñimos a la literatura española, el mito fue tratado ya en la Edad Media por el rey Alfonso X, pero fue precisamente en el Siglo de Oro, cuando recibió interés de parte de famosos escritores como Cervantes y Góngora.

Para acercarnos poco a poco a diferentes re-elaboraciones, presentaremos en la parte teórica la metodología utilizada a lo largo de este trabajo: en primer lugar, dedicaremos un capítulo a la *imitatio* renacentista para describir el proceso y diferentes métodos de re-elaboraciones creativas de un tema literario en diferentes obras. Dado que el meollo de este trabajo es el análisis de un mito, no podemos omitir la teoría de este fenómeno. Asimismo, expondremos las líneas básicas de la tematología, una disciplina, cuyo enfoque metodológico es muy relevante para el estudio de los mitos, y más aún para la exploración de la trayectoria evolutiva de un mito concreto.

¹ Dominika Matúšková, «Opera *Piramo a Tisbe* Johanna Adolfa Hasseho a jej predstavenie v Hradci nad Moravicí 1771», tesis de diplomatura, Universidad de Palacký de Olomouc, 2017.

En la parte práctica reseñamos las diferentes interpretaciones, destacando las similitudes, por un lado, y las desemejanzas, por el otro, entre la fuente original y la versión nueva. Para un análisis más profundo hemos seleccionado y ordenado cronológicamente las versiones de Cristóbal del Castillejo (1528), Jorge de Montemayor (1561), Antonio de Villegas (1565), Miguel de Cervantes (1605 y 1615), Luis de Góngora y Argote (1618), Miguel Botello de Carvallo (1621) y Tirso de Molina (1632). Si bien el mito produjo más re-elaboraciones de la época áurea, nos restringimos al análisis de los sobredichos autores. El motivo por el cual he elegido a estos autores y no a los otros estriba en que no tenía a disposición la versión del autor o se trató de un autor poco conocido, quien hizo una simple referencia al mito o simplemente el autor no aportó ningún rasgo innovador en su versión.

En nuestro análisis nos apoyaremos en varios artículos y tesis doctorales, que trataron en la mayoría de los casos, solo una versión de Píramo y Tisbe. En primer lugar, presentamos a Pedro Correa Rodríguez, el estudioso quien redactó varios artículos sobre la versión de Jorge de Montemayor, Miguel de Botello y Tirso de Molina. A continuación, introducimos a Antonio Pérez Lasheras (Góngora), Daniel Testa (Góngora), Marcelo Rosende (Cervantes), Alberto Rodríguez de Ramos (Botello de Carvallo), Gemma Gorga López (Castillejo) y Andrea González Centelles (Montemayor y Villegas), entre otros. Aunque los estudiosos en cuestión trataron el mismo tema, la aportación del presente trabajo consiste en describir los rasgos específicos de cada texto y analizar cómo los autores del Siglo de Oro adaptan este mito pagano para que sea aceptable para la religión cristiana.

Tras esta parte central, examinaremos los diferentes tipos de la interpretación, es decir, la traducción, la moralización, la alegorización y la parodia. A su vez, procuraremos enlazar las diferentes re-elaboraciones con el contexto histórico-social y aplicamos la metodología descrita en la parte teórica.

1.1. La tematología como instrumento principal de análisis

Antes de entrar en la parte teórica del trabajo, doy por importante destacar el instrumento principal de análisis. La metodología utilizada a lo largo de este trabajo procede de la tematología, una corriente de la teoría literaria dedicada al estudio de temas y mitos literarios. La tematología es capaz de atender al mito en toda su complejidad, por consiguiente cabe mencionar algunas características básicas que constituyen este fenómeno. En primer lugar, el mito es un «texto» o más bien un «relato» muy específico, ya que posee los rasgos que no son propios de todos los textos literarios en general, es decir, es un tipo de relato sagrado y

simbólico, pero no verificable, porque no constituye, a priori, un testimonio histórico. En segundo lugar, es un relato que originalmente, estuvo circulando en una versión oral, luego fue recogido en una fuente autoritaria (en nuestro caso, en la obra de Ovidio, y luego se sometió a un complejísimo proceso de elaboraciones y modificaciones en manos de varios autores y en varias épocas históricas). De ahí que sea imprescindible, a mi modo de ver, comparar las varias versiones de un mito y tratar de buscar las similitudes y diferencias entre sí y entre la fuente original para entender los textos, junto con el relato primigenio, en toda su complejidad.

La tematología es especialmente adecuada para el análisis de la materia mítica, ya que la recurrencia de un mito o cualquier tema literario es uno de los valores fundamentales de los mismos. Cualquier tema literario es un ente móvil, apto para varias *metamorfosis*, es decir, tiene varias posibilidades de interpretación. A través de un tema concreto y predilecto, que aparece en un sinfín de obras, podemos analizar la transformación del argumento en las mismas. En el caso de nuestro mito, es posible centrarse en el momento de *la muerte de Píramo y Tisbe*, y trazar luego la transformación de este tema o esta imagen básica en los textos del Siglo de Oro, (para adentrarse a partir de este análisis en una interpretación más profunda del mismo mito).

2. La *imitatio* renacentista

Hablando de las transformaciones e interpretaciones de una obra, cabe mencionar, aunque sea de manera breve, la teoría de la *imitatio* renacentista, porque se trata de un modelo de escritura relevantísimo para la creación literaria de todo el período que nos ocupa aquí (el período áureo). El Renacimiento – y el período premoderno en general – disponía de una modalidad de escritura específica para convertir los modelos del pasado (ante todo, evidentemente, de los eminentes modelos clásicos)² en obras del presente. Para ello, recogió y reformuló la teoría clásica de la *imitatio*: la imitación lograda es capaz de asimilar correctamente su modelo, pero convirtiéndolo, a la vez, en el fruto de su propio ingenio y haciéndolo participar de su propia esencia. La *imitatio* es una modalidad de escritura dominante en el período en el cual se sitúan los textos que vamos a analizar. Asimismo, articula una modalidad de escritura que puede revelar, abiertamente, sus modelos, por un lado, pero que también puede dejarlos algo ocultos – y esto es especialmente importante en el caso de los textos de nuestro corpus, algunos de los cuales reconocen abiertamente la afinidad con el prototipo ovidiano, algunos menos; la *imitatio* describe las múltiples posibilidades en las que un texto puede surgir o inspirarse en otro: estas van desde la emulación (la admiración hacia el modelo) hasta la sátira (la devaluación del modelo).

2.1. El proceso de la *imitatio* renacentista como acto creativo

En general, la *imitatio* es considerada como acto creativo que podemos observar también en nuestros textos, donde prevalece una re-elaboración creativa e innovadora, una modificación de los aspectos importantes del relato y la acentuación de diferentes temas que surgen a lo largo de la creación. El proceso de la modificación y, en particular, de la *adaptación*, es especialmente importante en el caso del mito que nos ocupa aquí, porque al igual que todos mitos paganos, tuvo que ser modificado para que la materia mítica fuese aceptable en los entornos cristianos. Para que el texto fuera aceptable en la sociedad, era imprescindible esta re-elaboración creativa y la desviación del significado original como veremos más adelante.

En el marco de la *imitatio*, el autor- recopilador, a base de la lectura previa, desarrolla la escritura como una transformación creativa del material procedente de varias fuentes.³ La

² Según Erasmo, para citar un ejemplo insigne, casi todo el conocimiento debería buscarse en los autores griegos cuyas obras sirven de modelo de imitación, véase: Iveta NAKLÁDALOVÁ, *La lectura docta en la primera Edad Moderna (1450-1650)*, Madrid: Abada Editores, 2013, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 182.

imitatio, en este caso, destaca la originalidad del autor y la evolución del tema en nuevas versiones. No obstante, cabría recordar que el concepto de la originalidad del autor ha variado de manera sustancial en el transcurso de la historia. Antes, consistía en la habilidad para imitar los temas clásicos, el proceso de copiar o imitar era, más bien, una virtud del autor. Sin embargo, hoy en día el procedimiento de recopilar los textos, elegir los mejores elementos y a través de ellos crear una obra de diferentes fuentes literarias es considerado como algo negativo, es decir, una simple copia, un robo del texto o hasta una falsificación. Al fin y al cabo, es importante destacar que la temalogía se interesa en las copias y las posteriores transformaciones de temas literarios que revelan la originalidad del autor.

En resumidas cuentas, la teoría de la *imitatio* debe ser tenida en cuenta en cualquier aproximación temática (o tematológica) a los textos altomodernos (en nuestro caso, a las obras áureas), porque sostiene toda creación literaria que recurre a los modelos anteriores para construir un discurso propio. No es este el lugar para analizarla con más detenimiento. Baste decir que, para nuestros propósitos, la *imitatio* estipula que el texto – modelo debe ser conocido y asimilado en profundidad, pero re-creado luego en una transformación profunda y eminentemente personal. Como no existe una sola concepción, la imagen básica se presta a infimas re-elaboraciones, cada una de ellas portadora de la marca personal de su *re-creador*.

2.2. La obra de Ovidio como modelo *digno de la imitación*

Es bien sabido que *Las Metamorfosis* de Ovidio- junto con otras obras de la Antigüedad clásica- servían de modelos excelsos de imitación para muchos autores de las épocas posteriores. En este proceso de re-creación, los textos originales no podían ser reducidos a un único significado, obviamente, porque cada época histórica y cada intérprete ofrecía su propia lectura e interpretación del texto.

Las Metamorfosis son un buen ejemplo para contemplar la transformación de un texto o de un relato: a través de la traducción, satirización, alegorización, moralización, entre otras, podemos observar una más o menos profunda metamorfosis del tema inicial. Como ya hemos anticipado en la introducción, todas estas técnicas se utilizaban también en las diferentes versiones áureas de Píramo y Tisbe.

3. El desarrollo de la Literatura comparada y una de sus subdisciplinas: la Tematología

Como ya hemos anticipado, uno de los enfoques metodológicos aplicables al estudio del mito en cuestión procede de la literatura comparada: se trata de la llamada *tematología*, una de las principales ramas del comparatismo literario.

Los estudios temáticos se empezaron a articular en el siglo XIX, en el contexto del estudio comparado de diferentes literaturas nacionales, centrado, sobre todo, en sus mitos y leyendas. Los estudios temáticos se consolidaron en dos disciplinas, según afirma Anna Trocchi, en su artículo sobre «Temas y mitos literarios». La primera disciplina son los estudios sobre folclore, es decir, sobre la literatura popular difundida de manera oral, y la segunda, la literatura comparada, centrada en los temas y mitos en las literaturas modernas.⁴

3.1. Tematología y Estudios temáticos

Es importante aclarar dos términos que utilizamos a lo largo de este trabajo. Cabe mencionar que la tematología es a veces considerada como mero sinónimo del estudio temático. Sin embargo, es imprescindible distinguir ambas vertientes o corrientes teóricas. Aunque no exista una posible definición unívoca de ambas disciplinas, los estudiosos, como Raymond Trousson, entre otros, distinguen estrictamente entre ambas disciplinas.⁵

La tematología, como ya habíamos mencionado antes, indica una línea de la investigación comparatista que se ocupa de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos, mientras que los estudios temáticos representarían una metodología del estudio literario aplicable al análisis de un solo texto.⁶

⁴ Anna TROCCHI, «Temas y mitos literarios», en: *Introducción a la literatura comparada*, dir. Armando Gnisci, Barcelona: Editorial Crítica, 2002, pp. 129-130.

⁵ *Ibíd.*, p. 137.

⁶ *Ibíd.*, p. 129.

3.2. Tematología y *Stoffgeschichte*

Como afirma la teórica checa Daniela Hodrová en su libro *Poetika míst (trad. La poética de los lugares)*, el estudio de un tema ha formado siempre una parte importante del análisis literario, sobre todo, en lo que se refiere al análisis genérico, porque los aspectos temáticos tienden a condicionar el género: así, el tema determina, por ejemplo, el tipo de la novela (la novela histórica, de aventuras, etc.).⁷

También la comparatista Cristina Naupert en su libro *Tematología y comparatismo literario*, afirma que el estudio de un tema siempre ha sido una parte indeleble de los análisis literarios: «[...] el enfoque tematológico ha acompañado el comparatismo desde la aparición misma de éste como método de estudio y análisis en literatura».⁸

La tematología⁹ tiene su origen en la crítica alemana, porque al principio se identificaba con la *Stoffgeschichte* (traducido del alemán como *historia de argumentos*), que se restringía, empero, a una simple recopilación mecánica de temas: constituía, en efecto, una técnica propia del paradigma positivista.¹⁰

La tematología y la *Stoffgeschichte* se caracterizaban, en primer lugar, por su desorden conceptual. La tematología, como ya hemos mencionado arriba, se confundía con los estudios temáticos. Asimismo, la *Stoffgeschichte* fue interpretada como *temática*, pero a su vez recibió marbetes como *historia de motivos o mitología*. Esta diversidad de las definiciones se debía a la traducción a la lenguas corrientes en el comparatismo internacional, es decir, cada comparatista concibió a su manera las disciplinas en cuestión.¹¹

3.3. La metodología del estudio tematológico

A pesar de una falta de definición estable y de una terminología muy poco asentada y fluctuante, que pone dificultades también a la delimitación del marco teórico-metodológico, es posible resumir, siguiendo a Naupert, la metodología y los objetivos del estudio tematológico de la siguiente manera: «Verificar y reconstruir las modalidades transtextuales de derivación,

⁷ Daniela HODROVÁ, *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, Jinočany: H & H, 1997, p. 6.

⁸ Cristina NAUPERT, *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arco Libros, S.L., 2003, p. 14.

⁹ El término de *tematología* fue utilizado por primera vez en 1931 en un manual sistemático *La littérature comparée* dedicado a la literatura comparada, colaborado por el comparatista francés Paul Van Tieghem. Véase: TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 132.

¹⁰ NAUPERT, *Tematología y comparatismo literario*, p. 20.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

transformación y reactivación de un tema o un mito en su paso errático por las obras y las literaturas se configura como una de las perspectivas de investigación fundamentales del estudio tematólogo». ¹²

La autora sostiene también que el estudio tematólogo no es un procedimiento simple, ya que los temas, motivos y figuras mitológicas constituyen o participan de puentes entre diferentes culturas y lenguajes. No es de extrañar, pues, que el estudio de los elementos temáticos haya aumentado con el crecimiento del interés en el estudio de diferentes culturas y lenguas. Al mismo tiempo, en el plano cronológico la migración de temas, motivos y figuras mitológicas de una época a otra promovió el interés de la crítica por analizar la presencia de los mismos elementos temáticos en diferentes circunstancias históricas y sociales. Desde el punto de vista global se buscaba, además, el origen común de todos los mitos entre diferentes culturas nacionales. De hecho, esta búsqueda del origen común formaba parte de las utopías románticas en la primera mitad del siglo XIX. ¹³ A continuación, no debe sorprendernos que la tematología nos permite «retroceder» a los tiempos anteriores. Ponemos aquí el ejemplo de nuestro mito que surge en la Antigüedad e incide en los tiempos posteriores: la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, etc. En efecto, la tematología es considerada como una disciplina con una fuerte dimensión historicista.

Además de la búsqueda del origen común, los estudios tematólogos se dedicaban también a la catalogación de temas, junto con la búsqueda de convergencia de los temas que se podían encontrar en obras de varios autores y de diferentes épocas. Esa convergencia temática fue concebida como una presencia de una estructura latente del pensamiento analógico. ¹⁴

En mi opinión, lo que se entiende bajo tal estructura es la elección de un grupo de temas predilectos entre varios autores de diferentes épocas. Como ejemplo paradigmático de la «predilección temática» cabe mencionar los *topoi*, figuras retóricas, que aparecen en varias épocas convirtiéndose en los *clichés*, como, por ejemplo, *vida como una tragedia o comedia*, que primero aparece en la obra de Platón y después sirve de inspiración para Shakespeare, Calderón de la Barca y Baltasar Gracián, entre otros. ¹⁵ Sobre los *topoi* dedicaremos un capítulo más adelante.

¹² NAUPERT, *Tematología y comparatismo literario*, p. 162.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ HODROVÁ, *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, p. 6.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

3.4. Elementos constitutivos de la *Stoffgeschichte* y de la Tematología: *Stoff*, *tema*, *arquetipo*, *motivo*, *topos*

Al hablar de las disciplinas temáticas, no podemos dejar de definir y acotar sus elementos sustanciales, la materia misma a la que quieren atender y la base teórica o el componente esencial del análisis que llevan a cabo: *Stoff*, *tema*, *arquetipo*, *motivo* y *topos*. Cabe advertir ya al principio que la definición de dichos conceptos es muy heterogénea, ya que cada autor les interpreta según su propia visión y comprensión.

El *Stoff* es un vocablo alemán que tiene diferentes traducciones al castellano, como, por ejemplo, *materia*, *sustancia*, *material*, *argumento* y a veces se traduce como *tema*, lo que provoca una gran confusión.¹⁶ Por tanto, la *Stoffgeschichte* nunca ha podido aclarar su relación con el concepto de tema. En palabras del comparatista Ulrich Weisstein, el mayor conflicto interno estriba en el hecho de que los motivos y los temas sean modificaciones del *Stoff*.¹⁷

Según diferentes autores, el tema es bastante más amplio que el *Stoff*, ya que abarca no solo argumentos concretos que sirven de base para relatar acciones, sino también un conjunto de ideas, problemas, sentimientos y conceptos abstractos de un alcance muy difuso. Tal y como sostienen numerosos críticos, «el tema es un ente móvil, flexible, cuyo rasgo fundamental es su recurrencia».¹⁸

De hecho, hablamos del *Stoff* cuando se trata de un concepto más bien concreto; ponemos aquí un ejemplo la figura de Fausto: un ente concreto que se convierte en un mito literario. A diferencia del *Stoff*, el tema es un concepto general y muchas veces abstracto como, por ejemplo, el tema del «amor» en varias obras literarias.¹⁹

Es posible resumir la comprensión general de estos términos, siguiendo al lingüista alemán Gerhard Wahrig, quien sostiene que el *Stoff* no es igual al tema, pero el tema contiene también el concepto del *Stoff*, es decir, el argumento de la obra.²⁰ En mi opinión, el *Stoff* también puede designar una idea del autor que aún no está elaborada de forma artística, está solamente en los pensamientos del autor, mientras que el tema es un objeto, materia o idea que aparece elaborada en un texto concreto. Dicho en otras palabras, el tema podría ser un *Stoff* que se ha manifestado en un texto concreto.

¹⁶ NAUPERT, *Tematología y comparatismo literario*, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 149.

¹⁸ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 156.

¹⁹ NAUPERT, *Tematología y comparatismo literario*, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 151.

Para adentrarnos mejor en el concepto de tema, considero importante mencionar la teoría de Raymond Trousson, quien lleva a cabo una distinción diferente, en función del contenido semántico, narrativo y simbólico de los temas. Así, Trousson distingue entre dos tipos de temas: en primer lugar, habla de los *Temas de situación*. Por «situación» se entiende un suceso mítico que contribuye a la existencia del personaje. La figura principal está vinculada a una situación, como es el caso de Antígona. «No hay Antígona sin Creonte, sin Emón, sin la lucha fratricida entre Eteocles y Polinice [...]».²¹ El segundo tipo lo representan los *Temas de héroe*, en los que aparece una figura mítica y autónoma respecto a la situación. Este personaje mítico llega a ser la encarnación típica de una idea. Dicho en otras palabras, un personaje concreto se convierte en una abstracción, de ahí que constatemos que un tema es un concepto abstracto. Entre los *Temas de Héroe* se incluyen las figuras míticas, como, por ejemplo, Orfeo o Prometeo, que pueden existir fuera de un contexto concreto.²²

Otro concepto que utilizan las disciplinas temáticas es el *arquetipo*. Su origen debe situarse en la psicología analítica de Carl Gustav Jung, para quien los arquetipos constituyen representaciones simbólicas de nuestro inconsciente, es decir, manifestaciones de una *psique inconsciente colectiva* que aparecen en fantasías o sueños.²³ El arquetipo representa, en definitiva, un modelo esencial, un paradigma primigenio de las capas más profundas de la psique, un paradigma abstracto en el sentido de que se *actualiza* en cada una de sus manifestaciones individuales. De ahí que los arquetipos funcionen como símbolos que afectan y determinan, en gran medida, el comportamiento y la personalidad individual. *El arquetipo de Edipo* puede servir de un excelente ejemplo. Se trata de un concepto que designa la imposibilidad del hijo de desprenderse de la presencia simbólica de su madre. Desde este punto de vista, los arquetipos representan magníficamente determinados temas primigenios, como, por ejemplo, el amor fatal de dos figuras mitológicas. Si aplicamos la teoría de Jung a nuestro mito, el arquetipo lo representaría la imposibilidad de desprenderse del amor profundo que tiene consecuencias fatales.

Otro punto de vista nos lo proporciona Hodrová, según quien el arquetipo es un tema concebido de manera específica.²⁴ *Concebido de manera específica* significa a mi parecer, el tema principal, el que recibe el mayor énfasis a lo largo de la obra. Destacamos otra vez el

²¹ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 137.

²² *Ibid.*, p. 136.

²³ Carl Gustav JUNG, *El hombre y sus símbolos*, (trad. Luis Escolar Bareño), Barcelona: Paidós Ibérica, 1995, p. 69, <https://www.academia.edu/9490874/Jung_Carl_Gustav_-_El_Hombre_Y_Sus_Simbolos_PDF>, [consulta: 4/6/2020].

²⁴ HODROVÁ, *Poetika mýt: kapitoly z literární tematologie*, p. 8. Traducido del checo «osobitě pojaté téma».

ejemplo del amor trágico que representa el tema principal del mito que analizaremos en este trabajo.

Sin embargo, en palabras del comparatista Simon Jeune, hablamos del arquetipo siempre y cuando se refiere a una persona, así, hablamos de arquetipos legendarios y mitológicos, bíblicos, literarios, etc.²⁵ En este caso, hablamos del personaje individualizado y concreto, como, por ejemplo, son Edipo o Don Juan. En mi opinión, podemos hablar del *arquetipo-personaje* solamente cuando este personaje es conocido generalmente entre los lectores y posee características que son típicas para él. Así, Don Juan es conocido internacionalmente como un permanente seductor de las damas. En cambio, Píramo no podría representar un arquetipo, porque no posee una característica *especial* gracias a la que sería fácilmente reconocible por los lectores.

Tras definir el tema y el arquetipo, tampoco debemos dejar del lado el concepto de *motivo*. El motivo se define generalmente como unidad elemental y subordinada, o sea como el elemento más pequeño del material temático. Si tenemos un tema concreto, como, por ejemplo, la evocación de la naturaleza, el motivo representaría los elementos básicos de esta imagen: el río, el árbol, las flores, etc. Desde este punto de vista, los temas se configuran como superposiciones o combinaciones de motivos.²⁶

En el siglo XX, el motivo fue sustituido por otros conceptos, tal como *función*, un término utilizado por el estructuralista ruso Vladimir Propp, o el *gesto lingüístico* que introdujo André Jones.²⁷ De atender a Hodrová, el crítico alemán Ernst Robert Curtius usaría el concepto de *topos* en vez del motivo.²⁸

3.4.1. Curtius y su clasificación de los *topoi*

El modelo de Curtius resulta muy relevante, porque traza el *topos* más bien en el sentido de una «imagen» o una «fórmula» esencial, que luego se somete y se presta a infinitas modificaciones y re-interpretaciones. La categoría de *topos* resulta ser excepcionalmente flexible y por ello muy adecuada en el contexto del presente trabajo, por la libertad con la que el tema del amor trágico se ve re-elaborado y transformado en los diferentes textos que vamos a analizar.

²⁵ NAUPERT, *Tematología y comparatismo literario*, p. 90.

²⁶ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 159.

²⁷ HODROVÁ, *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, p. 7.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

Ernst Robert Curtius es considerado como uno de los grandes precursores de los enfoques temáticos, principalmente a raíz de su fundamental estudio *Literatura Europea y Edad Media Latina*, en la que clasificó los diferentes tipos de *topoi*,²⁹ es decir, tópicos literarios.

Como señala Ángel Escobar en su artículo «Hacia una definición lingüística del tópico literario», los tópicos literarios designan un concepto general (el amor trágico) propio de varios autores, pero también pueden reflejar el pensamiento de un autor concreto- así existían *topoi* horacianos, virgilianos, ovidianos, etc.³⁰ Siguiendo a Escobar, resulta ser complicado proporcionar una definición única de *topos*, porque ya desde sus orígenes en la retórica y en la dialéctica clásicas se utilizaba con bastante libertad, como revela, por ejemplo la abundancia de sinónimos como *tema*, *pasaje*, *motivo*, *argumento*, etc.³¹

Como ya hemos anticipado, el *topos* conforma una categoría esencial dialéctica y retórica (aparece, por ejemplo, en el tratado de Aristóteles llamado *Los Tópicos de la dialéctica* que forma parte de su famosa obra *Organon*). En estas disciplinas, los tópicos representaban *loci communes* (lugares comunes), es decir, sedes de argumentos a los que acudía el orador a la hora de buscar líneas argumentativas concretas para su discurso. En otras palabras, el *topos* en la tradición clásica, designa un esquema de ideas u opiniones generales de los que surgía luego un argumento concreto, preparado para el uso del orador en su esfuerzo por persuadir a su público.

Curtius, en cambio, se alejó de la tónica aristotélica considerando el *topos* no como un elemento retórico o dialéctico (es decir, un elemento de la argumentación), sino como un concepto literario. Aun así, recogió de las retóricas clásicas uno de los aspectos fundamentales del *topos*-el de la *fórmula recurrente*,³² pero con la advertencia de que «los *topoi* no plasman esquemas constantes e invariables. Su significado cambia conforme a su entorno histórico».³³ Es decir, los *topoi* van cambiando a lo largo de siglos. Si concebimos el *topos* en el sentido de *tema recurrente*, podemos observar que el mismo tema se somete a diferentes modificaciones por parte de diferentes autores. Un *topos*, por tanto, podría representar una transformación del tema, de la misma manera en la que un arquetipo jungiano, en cuanto un molde subyacente, se actualiza en cada manifestación concreta, al ser *encarnado* de diferentes modos en diferentes personas.

²⁹ *Tópico* en castellano; en griego: *topos* en singular, *topoi* en plural

³⁰ Ángel ESCOBAR, «Hacia una definición lingüística del tópico literario», *Myrtia Revista de Filología Clásica*, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 143-144, <<https://revistas.um.es/myrtia/article/view/37951/36441>>, [consulta: 4/6/2020].

³¹ *Ibid.*, p. 126.

³² Ernst Robert CURTIUS, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha: Triáda, 1998, p. 670.

³³ *Ibid.*, p. 671.

A continuación, vamos a presentar dos tipos de los *topoi*, según la clasificación de Curtius, que aparecen también en *Píramo y Tisbe*: la *tópica de la conclusión* y la *tópica histórica*.³⁴

1) La *tópica de la conclusión* era necesaria por dos razones: en primer lugar, aseguraba al lector de que la obra estaba a su disposición por completa, en segundo lugar, la poetización era una actividad bastante cansadora, por ello el poeta optaba por crear una *tópica de la conclusión*.³⁵ Ponemos un ejemplo de la *tópica*, expresada de manera abrupta, que representa el último verso de *Canción de Rolando*: *Ci falt la geste que Turolodus declinet*.³⁶ En *Píramo y Tisbe*, la muerte podría representar la *tópica de la conclusión*. En el último verso Ovidio describe sucintamente la muerte de los personajes, cuyos restos descansan en una sola urna. De este modo el poeta pone fin a su obra: como los personajes están muertos, la historia se ha acabado.

2) De la *tópica histórica* destaca la *tópica poética*, como, por ejemplo, la descripción de un paisaje ideal o un paraíso ideal, o también la invocación a la naturaleza. Asimismo, la *tópica poética* la representan los sentimientos que aparecen en la vida de uno: la amistad o el amor que fundamentan las relaciones primordiales. Los temas en cuestión habían existido desde siempre en la poesía, son atemporales, y para Curtius forman parte de la *tópica histórica*.³⁷ Finalmente, podemos constatar que en *Píramo y Tisbe* también podemos hallar una *tópica poética*: el amor, el hilo conductor esencial de la obra.

En suma, en ausencia de una definición clara, los *topoi* convergen en múltiples aspectos con los «temas» y «motivos». Ni Curtius mismo, ni tampoco otros autores eran capaces de crear una definición inequívoca del *topos*. Fue precisamente esta heterogeneidad y confusión a la hora de definir los elementos básicos la que devino en el foco de las críticas de la Tematología y la *Stoffgeschichte*.

Incorporo al final de este apartado una tabla para una mayor aclaración de los respectivos términos:

³⁴ Aquí he optado por mencionar solo algunos tipos de fórmulas que considero como más importantes para trazar en breve la clasificación de Curtius. Para la clasificación completa, véase: Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, pp. 91-104.

³⁵ *Ibid.*, p. 103.

³⁶ *Idem*. Trad. 1) Aquí acaba la gesta que refiere Turolodo o 2) Aquí termina el anuncio de Turolodo

1) La primera traducción la he sacado de la versión española del libro: Ernst Robert CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid: Fondo de cultura económica, 1955, p. 136, <https://campus.fahce.unlp.edu.ar/file.php?file=%2F950%2FBIBLIOGRAFIA%2FCurtius._Literatura-Europea-y-Edad-Media-Latina_Vol_1_.pdf>, [consulta: 4/6/2020].

2) La segunda traducción es mía

³⁷ CURTIUS, *Evropská literatura a latinský středověk*, p. 94.

Stoff	Materia, sustancia, tema			
Tema	Conjunto de ideas, problemas, sentimientos, conceptos abstractos	Ente móvil, flexible y recurrente		
Tema+Stoff+Topos	Argumento, que sirve de base de la narración			
Motivo	Unidad elemental y subordinada al tema	Elemento más pequeño del tema		
Arquetipo	Según Jung- representaciones simbólicas y moldes de comportamiento básicos, pero inconscientes	Según Hodrová- un tema concebido de manera específica: tema principal	Según Jeune- siempre un concepto concreto que se refiere a una persona	
Stoff+Arquetipo	Conceptos concretos			
Tema+Arquetipo	Conceptos generales- el amor fatal			
Topoi	Sinónimos de tema, pasaje, motivo	Reflejos del pensamiento de un autor concreto	Significado original: fórmulas retóricas	Según Curtius- fórmulas (temas), conceptos, imágenes recurrentes

3.5. Críticas fundamentales de la Tematología y la *Stoffgeschichte*

Ambas subdisciplinas fueron criticadas, como ya hemos constatado, por la incongruencia en la definición y aplicación de los términos básicos, de su materia misma del análisis. Los vaivenes en la terminología siempre han sido presentes en ambos casos. Este caos terminológico se debía a que la amplia familia internacional de los comparatistas interpretó los conceptos de *tema*, *motivo*, *Stoff*, etc., cada uno a su manera.

Los estudiosos que expresaron una fuerte desconfianza hacia el estudio temático eran, sobre todo, los estructuralistas, que optaron más bien por enfoques formalistas y huyeron de lecturas excesivamente historicistas: «El interés de los estructuralistas se orientaba hacia la autonomía del texto, más detalladamente se enfocaron en el análisis de las formas de estructuración textual, excluyendo o limitando la influencia de varias lecturas tal como históricas, contextuales, psicológicas, etc.». ³⁸

Otro rasgo muy recurrente en la crítica fue el factor de la «pura erudición» y la falta de una dimensión estético-crítica de la tematología. Las críticas en contra de la «erudición vacía» se dirigían contra una simple recopilación de temas y al trazado minucioso de su transmisión histórica, mientras que la falta de los aspectos estéticos y críticos aludía a la (supuesta) ausencia de una hermenéutica, de un acto de interpretación. Según Benedetto Croce, el estudio de la transmisión temática es seco y vacío, porque «no permite penetrar en el corazón de la creación artística y carece del estudio del momento creativo, tan importante para la historia literaria y artística». ³⁹

Fernand Baldensperger, uno de los eruditos más insignes del comparatismo francés, acusó a la investigación tematológica de prestar escasa atención a los *derechos de la individualidad expresiva*. ⁴⁰ En efecto, Baldensperger, de forma análoga a Croce, también postulaba la importancia de analizar la creación artística del «impulso artístico» que trasciende la mera «repetición» de un tema. La tematología, desde estas perspectivas, se interesa más por la materia que por el arte, o dicho en otras palabras, se centra en la simple conservación del tema a través de siglos, más que en la propia elaboración del tema por el autor, en las ideas que le sirvieron de inspiración, las circunstancias bajo las cuales la obra surgió, etc.

En suma, hasta los años sesenta se iba difundiendo una importante resistencia crítica a la investigación tematológica. Comenta el crítico Werner Sollors:

³⁸ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 141.

³⁹ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 132.

«La crítica temática pierde de vista necesariamente lo que hace que la literatura sea estimulante: representa un malentendido positivista de lo que constituye a los textos literarios como tales, de su especificidad y unidad; no puede penetrar nunca en la obra literaria porque el punto de partida, el tema, es una abstracción; funciona como aproximación política e ignora el aspecto formal de la literatura».⁴¹

Sin embargo, desde los años sesenta iban disminuyendo las críticas de la tematología, ya que esta se forma como una nueva disciplina con una teoría más clara. Sobre la rehabilitación de la disciplina hablaremos más adelante.

De manera similar, en el caso de la *Stoffgeschichte*, los críticos querían alejarse de su planteamiento positivista, cuya actividad se limitaba a una simple acumulación y catalogación de datos y fuentes temáticas, y que carecían de cualquier intención interpretativa.

Para expresar su desacuerdo con el planteamiento positivista, el comparatista estadounidense René Wellek incluyó en su *Theory of Literature* una afirmación que despertó mucha polémica: «La *Stoffgeschichte* es la menos literaria de las historias».⁴² Wellek fue, de hecho, uno de los mayores críticos que rechazaba la catalogación temática y el aislamiento de materiales en el transcurso del análisis literario. Desde este punto de vista, la *Stoffgeschichte* no creaba nada nuevo, más bien, se trataba solamente de una interpolación de temas en el catálogo de materiales literarios, de una mera acumulación de la materia temática. Otro rasgo criticado era el perfeccionismo inherente a la *Stoffgeschichte*, que se exhibía en el examen minucioso de una obra, y por añadidura, restringía la limitación a una sola literatura nacional.⁴³

En respuesta a estas críticas, algunos críticos intentaban aunar la *Stoffgeschichte* con la literatura comparada (la tematología), incluso algunos veían en esta unión el posible futuro de la *Stoffgeschichte*, porque a través de la tematología es posible también estudiar la historia de argumentos, el mismo objeto de la *Stoffgeschichte*. Así, lo afirma Levin: «'Stoffgeschichte' [...] ha sido revitalizada con la tematología y sus posibilidades en el futuro son brillantes».⁴⁴ Según Manfred Beller y Gerhard Wahrig, como hemos mencionado antes, el tema en su sentido amplio engloba el concepto *Stoff* (materia), de ahí que sea posible reincorporar la *Stoffgeschichte* en el marco de la literatura comparada.⁴⁵

A mi parecer, sería muy erróneo interpretar la *Stoffgeschichte* como sinónimo de la tematología. Aunque la tematología tenga sus raíces en la *Stoffgeschichte*, la nueva disciplina

⁴¹ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 134.

⁴² *Ibid.*, p. 133.

⁴³ NAUPERT, *Tematología y comparatismo literario*, p. 120.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

iba siguiendo su propio camino de desarrollo en la segunda mitad del siglo XX, alejada de la mera compilación y catalogación del material temático.

3.6. Rehabilitación de la tematología

Como ya hemos explicado en los párrafos anteriores, los estudios temáticos fueron criticados como una aproximación excesivamente positivista a la creación literaria. Se trataba de un malentendido, porque la tematología se iba diferenciando claramente, con el tiempo, de su origen y su término constitutivo, la *Stoffgeschichte*. Fue así, a partir de los años sesenta, cuando empezó a afirmarse una nueva tematología comparatista, no únicamente erudita y documentario-genealógica como la tradicional *Stoffgeschichte*, sino también histórico-crítica y hermenéutica.

A partir de esta década, entre los críticos que enfatizaron la importancia de la tematología figuraban, por un lado, el estudioso estadounidense Harry Levin, y por el otro, el belga Raymond Trousson.⁴⁶ Ambos defendieron, sobre todo, el valor histórico-crítico de la investigación temática.

Levin rechazó las críticas de las que fue objeto la tematología hasta entonces, intentando demostrar que lo temático, o en particular la selección y la disposición de los temas, se relacionaba íntimamente con el proceso creativo. Para Levin, «la polisemia de los temas literarios era una de las grandes potencialidades críticas del estudio temático».⁴⁷

A su vez, Trousson contribuyó sobremanera a la re-organización de la *Stoffgeschichte*, al tratar de alejarla de una mera recopilación de materiales. Y es que, según Trousson, no es posible analizar un tema independientemente de su contexto político, social, literario y estético.⁴⁸ En su opinión, el contexto en que está ubicado el tema nos facilita a entender mejor cualquier obra en completo, incluso llegamos a entender mejor las ideas básicas y las razones, por las que el autor optó por un tema determinado. A partir de esta renovación de los años setenta, en definitiva, el estudio temático se centró, ante todo, en los aspectos sociales, ideológicos, psicológicos, tal como se podían estudiar a través de los personajes y la trama de la obra que son, a mi parecer, los portadores principales de las categorías temáticas.

⁴⁶ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 135.

⁴⁷ Yenny ARIZ *et al.*, «Literatura comparada: definiciones y alcances», p. 6, <https://www.academia.edu/12691839/_Literatura_comparada_definiciones_y_alcances_>, [consulta: 4/6/2020].

⁴⁸ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 135.

La rehabilitación de la disciplina prosiguió a los finales de los años setenta, cuando se realizaron los primeros intentos de unificar los significados de los conceptos básicos de la temología. Así, «En 1978, la Comisión para la investigación de temas y motivos literarios de la Academia de las Ciencias de Gotinga en Alemania⁴⁹ trató de llegar a un acuerdo sobre la *nomenclatura* básica para su trabajo».⁵⁰

En los años ochenta se organizaron en París tres coloquios importantes bajo el lema *Pour une thématique*. Los resultados de estos coloquios ambicionaron aportar a los nuevos estudios la unidad del concepto de *tema* y la problemática del proceso de *tematización*.⁵¹ Sin embargo, se trató de meros intentos, ya que el embrollo terminológico sigue caracterizando la temología, en gran medida, hasta el día de hoy.

A pesar de las críticas de la temología, finalmente, en los años ochenta fue reconocido el hecho de que el estudio crítico no deba desatender los aspectos temáticos de las obras literarias, con lo cual se abrió el camino hacia la conciencia del valor cultural fundamental de los mitos y los temas literarios.⁵²

Como resultado, la nueva temología, la que surgió en la segunda mitad del siglo XX, ha conseguido reemplazar la *Stoffgeschichte*. Esta temología actual estudia no sólo el texto en sí, sino también su relación con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad, de la sensibilidad.⁵³ Su objeto de interés es, por lo tanto, bastante vasto. La nueva temología intenta asimismo adentrarse en el proceso creativo del autor, una característica de la cual carecía antes, según algunos críticos. La disciplina en cuestión abarca el objeto tradicional de la *Stoffgeschichte*, es decir, la simple recopilación de materiales, pero lo supera dando la misma importancia al estudio del contenido, por un lado, y la forma de una obra, por el otro.⁵⁴

⁴⁹ Centro de la investigación alemana de temas y motivos.

⁵⁰ NAUPERT, *Temología y comparatismo literario*, p. 30.

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

⁵² TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 143.

⁵³ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁴ NAUPERT, *Temología y comparatismo literario*, p. 153.

4. La teoría del mito

Para poder llevar a cabo el análisis propuesto en la presente tesina, convendría establecer, en primer lugar, una definición del mito. Desgraciadamente, no se trata de una tarea fácil, ya que existen diferentes aproximaciones al género mítico y diferentes maneras de concebirlo. El mito no es un texto concreto, pero sí posee una estructura narrativa, aunque muy abierta (su propiedad es, por lo tanto, esencialmente textual). En consecuencia, el mito entraña una innumerable cantidad de versiones, y de sus correspondientes interpretaciones. Se comporta, en ello, como un *arquetipo* – un molde básico abierto a una infinita re-elaboración y actualización que, no obstante, secunda y perpetúa las características del modelo primigenio.

Para complicar más, si cabe, las cosas, el mito aúna en sí los aspectos literarios con los de las demás disciplinas: se utiliza tanto en el sentido de *ficción* o de *ilusión* como en el sentido de *tradición sagrada, revelación primordial o modelo ejemplar* utilizado, sobre todo, entre los etnólogos, sociólogos e historiadores de las religiones.⁵⁵

El historiador rumano Mircea Eliade, uno de los teóricos más importantes del mito, en su libro *Mito y Realidad*, define el mito como sinónimo de la narración sobre el origen de las cosas:

«Personalmente, la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». [...] Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. [...] los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los Seres Sobrenaturales».⁵⁶

A su vez, Trousson concibe el mito como «una representación simbólica de una situación humana ejemplar»,⁵⁷ lo que conecta con el concepto del arquetipo, entendido como un molde, en cierta manera, «ejemplar»: en nuestro estudio, también la narración del amor trágico es entendida como una situación humana ejemplar.

⁵⁵ Mircea ELIADE, *Mito y realidad*, Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1991, p. 5, <<http://www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Eliade/Eliade,%20Mircea%20-%20Mito%20y%20Realidad.pdf>>, [consulta: 4/6/2020].

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 146.

Es importante observar que, para Eliade, la importancia del mito trasciende, con creces, los límites del mero estudio literario, ya que el mito no es un «género» o una entidad narrativa sin más, sino que refleja e incide directa e inmediatamente en la experiencia y en la vivencia humana: en palabras de Eliade, interpretar mitos significa también concebir el auténtico secreto del origen de las cosas.⁵⁸ El ser humano está en un permanente proceso de revivir, de volver a *experimentar* el mito o la situación mítica. La utilización del mismo mito en varias obras del Siglo de Oro nos sirve como ejemplo paradigmático de este proceso.

En mi opinión, «revivir el mito» no implica necesariamente que el mito represente un acontecimiento «real» o «verdadero». El mito no se basa siempre en los acontecimientos reales, con personajes «reales» (recordemos que sus protagonistas son muchas veces seres sobrenaturales), pero sí tiene siempre un valor y un contenido simbólico, como, por ejemplo, en el caso de nuestro mito, los morales⁵⁹ teñidos de color negro que conmemoran la muerte de Píramo y Tisbe.

Sin embargo, para poder entender el mito en sí es necesario aplicarlo a varios contextos y conectarlo con otros ámbitos de la experiencia y del conocimiento humano: mito y ciencia, mito y rito, mito y literatura, mito y psicología, entre otros. El libro que me parece más conveniente para explicar la ubicación del mito en varios contextos se llama *Breve introducción a la teoría del mito* del autor Robert Segal, y lo reseño brevemente a continuación.

4.1. Mito y ciencia

Voy a empezar con la ciencia que muchos críticos consideraban como la mayor «enemiga» del mito. La ciencia desde siempre ha puesto en duda la veracidad del mito. El mito fue criticado, sobre todo, por la aparición de los dioses, que según el pensamiento científico constituían la oposición de personas reales. En fin, el mito no podría ser *científico*, porque se consideraba más bien como fruto de pura invención.

Sin embargo, entre mediados de los años sesenta y setenta del siglo XX surgió la *mitocrítica*, una disciplina que se opuso a la idea de que el mito no pudiera ser científico. La mitocrítica ha argumentado que la ciencia sí puede estar estrechamente relacionada con el mito. Pierre Brunel era uno de los estudiosos más significantes de los mitos literarios, convirtiendo

⁵⁸ ELIADE, *Mito y realidad*, p. 10, <<http://www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Eliade/Eliade,%20Mircea%20-%20Mito%20y%20Realidad.pdf>>, [consulta: 4/6/2020].

⁵⁹ Un tipo de árbol.

la mitocrítica en uno de los campos más destacados dentro de la investigación tematólogica comparatista.⁶⁰ También el célebre estudioso español Carlos García Gual definió la disciplina como «uno de los grandes caminos de la investigación comparatista».⁶¹

4.2. Mito y rito

Existen varias teorías del mito, según las cuales los mitos no pueden existir como «textos» o entidades autónomas, sino que están íntimamente condicionados por el rito e unidos con las prácticas rituales que se ejecutan en el marco de una religión.⁶² El rito expresa el contenido de un mito y se define, generalmente, como una costumbre o ceremonia que se repite de forma invariable de acuerdo con un conjunto de normas ya establecidas.

El mitoritualismo, además de su conexión natural con la religión, se aplicaba también en la literatura. Algunos autores, como, por ejemplo, la estudiosa inglesa de la mitología greca, Jane Harrison, hace derivar la literatura y otras artes del rito que formaba la base de un mito.⁶³ Según estas teorías, en el caso de, por ejemplo, el arte dramático, la sociedad crearía primero el rito sin objeto, que posteriormente llegó a convertirse en la forma artística del teatro. Por lo tanto, según algunos críticos, la comedia y la tragedia surgen del mitoritualismo.⁶⁴

4.3. Mito y literatura

Lo que resulta más importante para nosotros es la unión del mito con la literatura. El mito, según los teóricos, aparece en el contexto literario después de un proceso de «desacralización». Pierre Brunel opina que los mitos en el sentido de un texto sagrado sufren una devaluación de su historia original al pasar por el dicho proceso. Esta «devaluación» se caracteriza por varias interpretaciones y modificaciones del mito, o sea varios actos de la *imitatio* que convierten el mito etno-religioso en mito literario.⁶⁵

El mito literario se distingue del mito etno-religioso, o sea, del mito sagrado, en varios aspectos. En primer lugar, pierde el anonimato, su autor es obviamente conocido. En segundo

⁶⁰ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», pp. 139-140.

⁶¹ Carlos García GUAL, «Mitocrítica, temática e imagología», en: *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, No.7, Madrid: Universidad Complutense, 1995, p. 191.

⁶² Robert Alan SEGAL, *Stručný úvod do teorie mýtu*, Praha: ExOriente, 2017, p. 65.

⁶³ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁵ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», p. 145.

lugar, pierde su carácter fundacional y verídico, un hecho destacado por Mircea Eliade, según quien el mito siempre narra una historia de creación, como ya lo hemos demostrado antes. Por último, se caracteriza por su poder duradero y carácter polisémico que consiste en continuas reelaboraciones y transformaciones del relato original, a través de las cuales adopta significados diferentes.⁶⁶

4.4. Mito y psicología

Otro ejemplo de los posibles análisis del mito es la aproximación psicológica. Ya hemos trazado la teoría de arquetipos, surgida directamente de la psicología analítica del siglo XX. Vamos a explicar aquí con más detalles cómo la psicología tiende a concebir el mito.

De atender a Segal, Sigmund Freud afirma que son los sueños o sentimientos que desempeñan el papel de mito. El psicoanalítico pone aquí el ejemplo del *mito de Edipo*. El héroe expresa una enorme ansiedad por su madre, es decir, hablamos del llamado *complejo de Edipo*.⁶⁷ Siguiendo a Freud, empero, no es importante la figura de Edipo, sino la identificación del lector con el personaje cumpliendo su sueño, o sea su propio *síndrome de Edipo*.⁶⁸

Otro punto de vista psicológico nos lo propone el psicoanalista Bruno Bettelheim quien pone en oposición mitos y fábulas. Según él, los mitos ponen obstáculos al desarrollo psicológico del héroe, porque su exclusividad es preconcebida. Por otro lado, las fábulas forman posibilidad de un desarrollo psicológico, porque al principio hallamos un héroe como ser humano común sin capacidades sobrenaturales que, en la mayoría de los casos, llega a ser un héroe «divino».⁶⁹ Conforme a las ideas de Bettelheim, sería mejor denominar la historia en cuestión como una fábula, es decir, «Fábula de Píramo y Tisbe». Ambos aparecen como personajes en carne y hueso, sin capacidades sobrenaturales, de ahí que sea posible hablar de su desarrollo psicológico. Si analizamos este aspecto, se puede notar mayoritariamente un amor profundo que vence al sentido común de ambos personajes. Ambos héroes, profundamente enamorados, no son capaces de pensar racionalmente, lo que los dirige hacia un acto absurdo de suicidarse. Su incapacidad de soportar la ausencia del otro desemboca en su fin trágico. En definitiva, nuestro mito demuestra claramente que no solamente los dioses, sino también los personajes de proveniencia no divina son capaces de encarnar perfectamente el amor trágico.

⁶⁶ TROCCHI, «Temas y mitos literarios», pp. 150-151.

⁶⁷ SEGAL, *Stručný úvod do teorie mýtu*, p. 95.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 103.

5. *El relato de Píramo y Tisbe: el modelo ovidiano y sus re-elaboraciones posteriores*

Las Metamorfosis constituyen un poema complejo surgido en el siglo 8 d. C., del poeta romano Publio Ovidio Nasón, (43 a. C. - †17 d. C.) quien retomó los relatos mitológicos procedentes del mundo griego adaptándoles a la cultura latina. Sea como fuere, se trata de una de las obras clásicas más leídas durante la Edad Media y el Renacimiento, lo que queda patente en el número de las recreaciones posteriores. En lo que se refiere a la descripción formal, los episodios llevan la forma métrica y están divididos en 15 volúmenes, por tanto, se trata de una obra de extremadísima vastedad y complejidad. El argumento de esta extensa composición abarca un gran período temporal: desde la creación del mundo hasta el gobierno en los tiempos de Julio César. La mayoría de las historias muestran la relación entre los mortales y los dioses, las consecuencias de la obediencia o la desobediencia, y su posterior recompensa o castigo en una transformación final. El núcleo central se articula en torno al tema del amor que, al fin y al cabo, actúa como el hilo conductor de toda la poesía ovidiana. El amor se manifiesta en distintas formas, como, por ejemplo: «amores de dioses con dioses (Marte y Venus), con ninfas (Apolo y Dafne), con mujeres mortales (Júpiter y Europa), con mancebos (Apolo y Jacinto), amor a sí mismo (Narciso), amor entre hermanos (Biblis y Cauno), entre padre e hija (Cinicas y Mirra), amor trágico entre dos jóvenes (Píramo y Tisbe) y amor feliz entre dos ancianos (Filemón u Baucis)». En el caso de Píramo y Tisbe, el «amor» llega a ser un sentimiento aún más potente, heroico y conmovedor,⁷⁰ y el relato constituye una profunda sonda en la psique de los personajes y su relación con las circunstancias que los rodean.

A continuación, vamos a adentrarnos más en el relato mitológico de *Píramo y Tisbe*. Primero, cabe destacar que Ovidio no fue el único autor de la Antigüedad quien recogió el mito y lo adaptó a su manera. He aquí otras versiones diferentes de la de Ovidio: por ejemplo, una procedente del obispo San Nicolás de Mira y otra, del poeta Nono de Panópolis.⁷¹ Sin embargo, solamente la versión ovidiana se conservó por completa y por tanto, servía como punto de partida para otras versiones surgidas en la épocas posteriores.

Con todo, para describir el círculo de los autores que se inspiraron en la versión ovidiana, recalcamos solamente a los autores más conocidos. Francesco Petrarca mencionó el mito en la obra *Triunfo de amor*; Dante Alighieri trazó el mito en su *Divina Comedia*; y por el

⁷⁰ Ginetta de TRANE, «La storia di Piramo e Tisbe: tra mito e realtà», en: *Rudiae ricerche sul mondo classico*, No. 19, 2007, p. 23.

⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

último, mencionamos a Giovanni Boccaccio, quien implementó el mito en dos obras, *Elegía de Madonna Fiammetta* y *Decameron*. Posteriormente, el mito inspiró también a Shakespeare, como ya hemos anticipado, en la escritura de dos de sus obras más famosas, *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*.

5.1. El origen del mito

Píramo y Tisbe es originalmente un mito antiguo, cuyo origen en el tiempo se desconoce. Probablemente haya surgido en la región de Cilicia, situada al sureste de Asia Menor. Las hipótesis se dirigen hacia estas áreas, porque el río local Ceyhan se llamaba originalmente Pyramos.⁷²

En la versión de Ovidio aparecen dos jóvenes babilonios, quienes se enamoran, sin embargo por la oposición de sus padres no pueden disfrutar plenamente de su amor. Por tanto, realizan una huida nocturna, pero aparecen algunas circunstancias accidentales (las explicaremos más adelante) que les llevan a un acto absurdo y trágico: el suicidio.

Según la primera versión del relato, el mito se ambienta en Cilicia y muestra que Tisbe, por miedo a sus padres, se suicida la primera al descubrir que está embarazada. Después, la sigue Píramo que se suicida tras haberse dado cuenta de la muerte de su amada. El mito termina con un acto simbólico que consiste en la transformación de Píramo y Tisbe en los ríos que llevan sus nombres.

5.2. La descripción de la versión ovidiana⁷³

El mito en la adaptación ovidiana forma parte del inicio del libro IV, más concretamente, ocupa los versos 55-166. En realidad, se trata de la primera historia de amor humano en *Las Metamorfosis*.⁷⁴ El autor narra una historia trágica y amorosa de dos jóvenes, que viven en casas contiguas en Babilonia. El hilo conductor es el amor, cuya fuerza no tiene límites a pesar de los

⁷² Mark MORFORD, Robert J. LENARDON y Michael SHAM, *Classical mythology*, USA: Oxford University Press, 1999, p. 497.

⁷³ Publio Ovidio NASÓN, *Metamorfosis*, pp. 80-84, <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbm98Z3g6NTQxMDQwNjRkNjFIY2YxMw>>, [consulta: 4/6/2020]. Para una mejor comprensión insertaré en el texto los versos correspondientes de esta página.

⁷⁴ Publio Ovidio NASÓN, *Metamorfosis. Libros I-IV* (trad., de José Carlos FERNÁNDEZ CORTE y Josefa CANTÓ LLORCA), Madrid: Editorial Gredos, S.A., 2008, p. 364.

siguientes obstáculos: por un lado, las familias enemistadas, y por el otro, la pared que divide las casas.

De hecho, la oposición familiar aumenta la clandestinidad del amor de los jóvenes. Esa «clandestinidad» provoca sentimientos aún más fuertes en el sentido «la fruta prohibida es la más apetecida». El autor describe esta pasión de la siguiente manera: «y mientras más se tapa, tapado más bulle el fuego» (v. 64). Los jóvenes buscan maneras de poder escucharse mutuamente, oír sus voces y declarar su amor que poco a poco les está cegando. Estas declaraciones del amor son realizadas a través de una grieta en la pared que les facilita su comunicación. De hecho, es la única manera de sentir la proximidad del otro, aunque no se trate de una proximidad física, que permita la consumación carnal de su amor.

Abatidos por la imposibilidad de verse y sentir plenamente su amor, no les cabe otro remedio que huir de casa. Los enamorados llevan a cabo una huida nocturna, por separado, a un bosque cercano y acuerdan re-encontrarse cerca de un árbol moral, bajo el que se halla la tumba del rey Nino.⁷⁵ La primera en llegar al lugar es Tisbe. Está esperando a su amado, pero, de repente, aparece una leona que obviamente espanta a la doncella, quien pierde el velo en su huida.

La leona observa el alrededor por un instante y al ver el velo, lo ensucia con sus fauces y uñas manchadas de la sangre de su presa reciente. No obstante, resulta que la leona, en realidad, no quería agredir a la doncella, sino que se acercó para aplacar su sed en el manantial.

A continuación, llega Píramo, solo para descubrir inmediatamente el velo ensangrentado. Está convencido de que su amada ya había muerto, convirtiéndose en la presa de alguna fiera. La imagen de esta tragedia da lugar a un discurso lleno de recriminaciones. El estado de ánimo de Píramo conduce a un final luctuoso. Se siente responsable por la muerte de su amada, conque decide suicidarse con un dagazo en el pecho. Cree que sería una cobardía de su parte si no se quitara la vida: «pero de un cobarde es pedir la muerte» (v. 115). La sangre de Píramo mancha los frutos de morales que se tiñen de color púrpura: «humedecida de sangre su raíz, de un purpúreo color tiñe las colgantes moras» (vv. 126-127). De hecho, la salpicadura de la sangre causa el cambio del color de los frutos morales: esto es el primer acontecimiento simbólico que encontramos en la obra.

Como cabía esperar, la celosa Tisbe vuelve de su escondite y busca a Píramo por todos lados. Primero, se fija en el cambio de los frutos morales que ya no son blancos como antes. La doncella sospecha que algo serio había ocurrido. Finalmente, encuentra a Píramo tendido en la tierra, boca arriba y moribundo. Se acerca para abrazar y besar su cuerpo aceptando la cruel

⁷⁵ El rey tebano.

realidad con poca esperanza de que su amado pueda sobrevivir. Su desesperación también conduce al suicidio: Tisbe se arroja sobre la misma daga. La doncella quiere demostrar que tiene coraje a seguir el mismo destino como su amado: «Hay también en mí, fuerte para solo esto, una mano, hay también amor: dará él para las heridas fuerzas» (vv. 149-150). Así, su sangre se mezcla con la de Píramo. Esta «unión de sangre» podría representar el segundo acontecimiento simbólico. En definitiva, el destino fatal de ambos se ha acabado de cumplir.

Al final, todos que se habían conjurado contra su amor, se dan cuenta de que la tiranía fue la mayor causa de este final trágico. El relato termina con una plegaria de los amantes dirigida a sus padres y a los dioses. Todos conmovidos deciden cumplir su último deseo: estar sepultados juntos. Aquí, el relato se completa con el último acontecimiento simbólico: los árboles morales tiñen sus frutos de color oscuro para conmemorar el amor perenne y profundo que nació entre los jóvenes babilonios.

Es significativo que, a diferencia de otras versiones posteriores, en Ovidio la metamorfosis ocupe un espacio mucho más reducido y no tenga ninguna significación moral (a diferencia de otras versiones posteriores, como veremos más adelante), solamente simbólica; el cambio del color en las moras se entiende como una fusión de los amantes en la muerte, ya que sus sangres se convierten en una a través del color permanente del fruto moral.⁷⁶

Cabe destacar también que el relato de Píramo y Tisbe se convirtió en una de las historias más célebres que narró Ovidio en sus *Metamorfosis*. La fama del relato estriba, en gran medida, en la utilización de los elementos que hacen conmover al lector: la lucha de los amantes contra el antagonismo de sus familias, la desesperación sentimental de los jóvenes que influye en el curso de los acontecimientos (velo tendido y ensangrentado que incita a la supuesta muerte de Tisbe, Píramo moribundo, etc.).

Efectivamente, la naturaleza, el amor y el elemento pasional (descrito por Ginetta de Trane como dionisiaco, y concebido como una categoría estética, que recalca la fuerza y la belleza de la naturaleza, el vitalismo, la exaltación de los sentimientos como el amor, la pasión, el odio, etc.) son los tres elementos básicos que reflejan la habilidad de Ovidio y llevan a cabo todo el dramatismo del relato.⁷⁷

⁷⁶ Andrea GONZÁLEZ CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», tesis doctoral, Universitat de Girona, 2014, p. 11, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

⁷⁷ TRANE, «La storia di Píramo e Tisbe: tra mito e realtà», p. 35.

A continuación, vamos a explicar con más detalles los elementos importantes que condicionan el desarrollo del amor y el desarrollo y el dramatismo del relato en sí. Fijémonos también en que se trata de elementos que inciden también en la construcción *temática* del relato.

a) El antagonismo de las familias

Como ya hemos anticipado, la oposición familiar contribuye al origen de un amor clandestino, un sentimiento que crece conforme va creciendo la determinación de los amantes de afrontar la enemistad implacable. De esto se infiere que su amor clandestino no conoce obstáculos, y es precisamente a través de esta «clandestinidad» que nace un sentimiento aún más fuerte que sienten uno por el otro. Por cierto, habrían coronado su amor con el matrimonio, si no hubiera existido el odio mutuo entre las familias.

b) La proximidad de las casas

Indudablemente, la proximidad de las casas es un hecho muy importante que contribuye al nacimiento de un amor profundo. Ambos protagonistas se conocen desde la niñez, crecen en la vecindad inmediata, por consiguiente, la cercanía de las casas posibilita la evolución del amor.

c) La pared

El descubrimiento del resquicio que divide las casas les proporciona la única posibilidad de comunicarse. A través de este medio pueden declarar su amor. Sin embargo, la pared es un elemento particular, ya que une a los amantes, pero a la vez los separa, porque imposibilita la presencia física.

d) El paisaje lúgubre

Primero, el autor describe el paisaje del encuentro como una campaña cerca de un manantial y de los árboles morales. Puede que inicialmente presente la idea de paz y felicidad, pero la aparición de la tumba de Nino contribuye a la imagen de un país lúgubre, conque perturba las sensaciones agradables, incluso, representa un presagio de la muerte de los amantes.⁷⁸ El paisaje con silencio paralizante e iluminado con la luna llena forma un trasfondo adecuado para los acontecimientos trágicos.

⁷⁸ TRANE, «La storia di Piramo e Tisbe: tra mito e realtà», p. 29.

e) El velo

Al principio, parece un elemento de poca importancia, pero en realidad, es muy relevante, porque condiciona el desarrollo posterior de todo el relato. El velo se convierte, de hecho, en el origen y la causa del terrible equívoco, que conducirá, en última instancia, al trágico suicidio de ambos protagonistas. Dicho en otras palabras, a través del velo el relato crece en dramatismo hasta el desenlace, trágico, final.

f) El suicidio doble

Al principio, el amor confiere a los dos amantes la fuerza necesaria para combatir los obstáculos que deben afrontar, pero al final el vuelco de las circunstancias les conduce a una enorme tristeza que se manifiesta en un suicidio doble. Indudablemente, este hecho contribuye al efecto conmovedor del relato.

6. El origen de *Píramo y Tisbe* en la literatura española

Antes de presentar nuestro mito en diferentes obras del Siglo de Oro, es importante mencionar la primera representación escrita del mito en la literatura española. El mito apareció en el siglo XIII, más concretamente, en la crónica *General Estoria II* dirigida por el rey Alfonso X el Sabio, quien recogió todos los temas ovidianos del libro IV de *Las Metamorfosis*, aunque de cada mito retomase solamente un momento determinado.⁷⁹

En el caso de nuestro mito, hablamos precisamente del momento más conspicuo, es decir, la transformación final de Píramo y Tisbe que ocupa los capítulos 68 al 74 de la *General Estoria II*.⁸⁰ Alfonso incluyó un capítulo sobre el mudamiento de las moras blancas en negras que explicó de manera alegórica: «la muerte se oculta en el dulce amor que precisamente simboliza el cambio del color de las moras».⁸¹

A continuación, Alfonso pormenorizó el simbolismo de los colores: el color blanco representa en este caso «la vida» o «la mancebia», mientras que el negro aludiría a «la muerte».⁸² Sin embargo, «los colores opuestos ya no simbolizan únicamente la vida y la muerte, sino también la alegría o dulzura del amor y el pesar y dolor que éste conlleva».⁸³

En la época medieval el mito fue concebido de manera muy paradójica: por un lado, sirvió como un ejemplo paradigmático del amor incondicional, un ejemplo de fidelidad hasta la muerte, una demostración de que el amor todo lo supera. Por el otro, representaba un ejemplo negativo, es decir, el amor pecaminoso y nocivo, con alusiones a los aspectos oscuros del *Eros*.⁸⁴ Efectivamente, la «tradición moralizante» invadió todas las re-elaboraciones medievales de la fábula.

A partir del siglo XVI (la época renacentista) también encontraremos algunas versiones con la actitud moralizante, pero a su vez, aparecen obras en las que se podrá notar el

⁷⁹ Antonio PÉREZ LASHERAS, «Notas para la historia de Píramo y Tisbe en la literatura española (desde Góngora y su fábula)», en: *Mitos Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, conferencia, Universidad de Zaragoza, del 4 al 9 de noviembre de 1996, p. 385.

⁸⁰ María LUZDIVINA CUESTA TORRE, «Los comentaristas de Ovidio en la "General Estoria II", caps. 74-115», Universidad de León: *Revista de Literatura Medieval*, No. 9, 2007, p. 155, <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7941/comentaristas_cuesta_RLM_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

⁸¹ *Ibid.*, p. 156.

⁸² *Ibid.*, p. 157.

⁸³ *Ibid.*, p. 158.

⁸⁴ TRANE, «La storia di Píramo e Tisbe: tra mito e realtà», p. 36.

distanciamiento paulatino de esa actitud. Apartándose poco a poco de esa visión doctrinal, se apreciará, en particular, la belleza y la concepción alegórica de las obras.⁸⁵

De hecho, la interpretación moralizante o alegórica fue imprescindible en el caso de nuestro mito que representa un texto pagano. Recordamos que a partir del siglo XV la sociedad española fue estrictamente controlada por la Inquisición,⁸⁶ por tanto los autores debían ser precavidos en la elaboración de este mito. A continuación, hace menester dividirlos en dos grupos conforme a dos visiones a la que ya hemos aludido. Por un lado, aparecen autores que a través de su interpretación expresan el rechazo de los valores «paganos». Así, el mito sirvió como un ejemplo del desvío secular que los autores concibieron como un «memento» para la sociedad, ya que este desvío siempre tenía consecuencias fatales. Por el otro, empero, aparecen autores que no intentan moralizar, sino que solamente admiran la mitología y demuestran su propia habilidad artística de elaborar su visión del mito. Con todo, incluso ellos se vieron obligados a recurrir a la interpretación alegórica para evitar la atención de la Inquisición.

⁸⁵ CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», p. 5, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

⁸⁶ La institución fundada en 1478 por Fernando II de Aragón y Isabel I de Castilla, denominados «Los Reyes Católicos». Esta institución constituyó una «herramienta» útil para suprimir la herejía y establecer la unión del país por el catolicismo, que llegó a ser la única religión tras la expulsión de los judíos y musulmanes que convivieron con los cristianos.

7. *Píramo y Tisbe* en las obras del Siglo de Oro

Finalmente, llegamos a la parte más importante de este trabajo, en la que vamos a presentar, analizar y cotejar las siguientes re-elaboraciones altomodernas del mito, mediante el cual los autores podían expresar las nuevas ideas, eso sí, siempre teniendo en cuenta la versión ovidiana como un modelo supremo. Además de los cambios en la estructura misma del desarrollo del relato, los autores a menudo incluyeron un paratexto (habitualmente un prólogo), donde expusieron los principios morales que querían transmitir o los motivos que les habían llevado a re-elaborar el mito.

7.1. Cristóbal del Castillejo

La primera re-elaboración poética española data del 1528 con 520 versos octosílabos en total. Fue elaborada por Cristóbal del Castillejo⁸⁷ (1490, Ciudad Rodrigo-†1550, Viena) un poeta, traductor, secretario y consejero del rey Fernando I de Austria (hermano del Emperador Carlos V).

Su labor más significativa estribó, en gran medida, en el desarrollo de su propia teoría entorno al quehacer de un traductor que resultó muy importante para la historia de la traducción. A su vez, se dedicaba al campo práctico: tradujo varias obras populares de su época entre las cuales destacamos, precisamente, los fragmentos de *Las Metamorfosis: el canto de Polifemo, la fábula de Acteón*, y por supuesto, *la historia de Píramo y Tisbe*. Tradujo todos estos versos al verso octosílabo, rechazando con ello el uso de los «nuevos» metros italianos (mayoritariamente en endecasílabo), que proporcionaron tanta fama a la poesía española renacentista.⁸⁸

Cabe destacar que Castillejo no fue el único traductor de *la historia de Píramo y Tisbe*. Para mencionar dos ejemplos relevantes: Jorge de Bustamante tradujo todo el texto de *Las Metamorfosis* por completo (alrededor de 1545); Pedro Sánchez de Viana (1589) tradujo y denominó el mito como *Fábula de Píramo y Tisbe*. Con todo, la traducción de Castillejo es,

⁸⁷ CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», p. 12, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

⁸⁸ Gemma GORGA LÓPEZ, «La historia de Píramo y Tisbe de Cristóbal Castillejo: entre la ironía y la ejemplaridad». en: *Livius Revista de estudios de traducción*, No. 9, 1997, p. 46, <<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/6406/La%20historia%20de%20P%C3%ADramo%20y%20Tisbe.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, [consulta: 4/6/2020].

a mi parecer, la más relevante, ya que se trata de la primera traducción del mito que no forma parte de ningún otro texto.

7.2. La Historia de Píramo y Tisbe (traducida de Ovidio)⁸⁹

En los siguientes párrafos, vamos a examinar las similitudes y desemejanzas entre la versión ovidiana y la de Castillejo, siempre en consonancia con el marco metodológico del presente trabajo: recordemos que nuestro propósito es valorar la re-elaboración posterior de la versión primigenia del relato. Considero que una de las maneras para poder explorar el proceso de la re-elaboración (o la *imitatio*) es precisamente trazando las diferencias y las similitudes entre las diferentes versiones, y su posterior interpretación.

7.2.1. Similitudes

a) La descripción de los amantes

Los amantes vienen descritos como los personajes más apuestos de la Babilonia:

Ovidio

Píramo y Tisbe, de los jóvenes el más bello el uno,
la otra, de las que el Oriente tuvo, preferida entre las muchachas (vv. 55-56)

Castillejo

Píramo, gentil galán,
Y Tisbe, muy linda dama,
Los cuales al que bien ama
Puestos por exemplo están
En los libros de la fama;
Siendo entrambos igualmente,
Entre la florida gente
De mancebos y doncellas,
Las dos personas más bellas
Que nunca tuvo el Oriente. (p. 2)

⁸⁹ Cristóbal de CASTILLEJO, *La Historia de Píramo y Tisbe*, <<http://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2017/12/CASTILLEJO-C.-La-Historia-de-P%C3%ADramo-y-Tisbe.pdf>>, [consulta: 4/6/2020]. Los versos carecen de numeración, por ello, en el análisis he añadido las páginas correspondientes.

b) Las recriminaciones a la pared

Expresan sus lamentaciones a la pared, un elemento muy importante en ambas versiones:

Ovidio

“Envidiosa”, decían, “pared, ¿por qué a los amantes te opones?
¿Cuánto era que permitieses que con todo el cuerpo nos uniéramos,
o esto si demasiado es, siquier que, para que besos nos diéramos, te abrieras?
(vv. 73-75)

Castillejo

Aumentándose la sed,
Con ello, de sus amores,
Y creciendo sus ardores,
Maldecían la pared,
Dándole tales clamores:
«¡Oh cruel muro envidioso,
Que estorbas nuestro reposo!
¿Qué te costaba dexar
De todo punto juntar
Nuestro cuerpo deseoso? (p. 4)

c) La mezcla del tono serio y burlesco

Las venas del Píramo moribundo descritas como un «caño defectuoso».

Ovidio

y quedó tendido de espalda al suelo: su crúor fulgura alto,
no de otro modo que cuando un caño de plomo defectuoso
se hiende, y por el tenue, estridente taladro, largas
aguas lanza y con sus golpes los aires rompe. (vv. 121-124)

Castillejo

La sangre surte muy alta,
Ni más ni menos que un caño
Que acaso rescibe daño
Y se rompe por la falta
Del plomo, herro o estaño,
Y por un resquicio estrecho
Arroja muy largo trecho
Las aguas, que van con pena,
Y con sus golpes barrena
Y rompe el aire derecho. (p. 10)

7.2.2. Diferencias

a) La amplificación

La obra posee una forma completa y autónoma (a diferencia de la versión ovidiana que forma parte de una vastísima obra) con algunas amplificaciones que no encontramos en la versión original:

<i>Dedicatoria</i>	En la parte inicial se dirige a su amor platónico Ana de Schaumburg a quien dedica la obra. ⁹⁰
<i>Historia</i>	Esta parte representa la traducción de la obra con leves diferencias que vamos a presentar más adelante.
<i>Remate</i>	Habla sobre el amor incondicional que no conoce obstáculos: quien realmente ama debe poseer la osadía. Consta de solo nueve versos en total, por cuanto representa la menor parte de la obra.
<i>Querella al Amor</i>	Elemento adicional: el autor amplía la obra con esta larguísima parte final, que podemos

⁹⁰ GORGA LÓPEZ, «La historia de Píramo y Tisbe de Cristóbal Castillejo: entre la ironía y la ejemplaridad», p. 47, <<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/6406/La%20historia%20de%20P%C3%ADramo%20y%20Tisbe.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, [consulta: 4/6/2020].

	<p>considerar como la más sentimental, ya que en ella vienen expuestas las congojas y las recriminaciones. Su amor que les daba osadía al principio, resultó ser la mayor causa de su destino fatal. Píramo se siente una víctima del amor, convirtiéndose en el objeto burlado por el destino.</p>
--	---

b) La mezcla del tono burlesco y serio

Ya hemos comentado que ambos autores mezclan a veces el tono serio y burlesco, por ejemplo, las venas de Píramo se ridiculizan con la alusión a un «caño». Otro ejemplo de lo burlesco encumbra la parte inicial *Dedicatoria*, en la que Castillejo propone a los dos amantes que vengán a un país frío, en este caso, Alemania para aplacar el enardecimiento del amor:

[...] Simples fueron, a mi parecer, en matarse así con el calor del amor y de la edad; porque pudieron esperar a resfriarse y envejecerse, especialmente si vinieran a palacio y a Alemaña, como yo; pero quisieron perder la vida a trueco de la fama. [...] (p. 1)

Volviendo a la parte en que Castillejo describe los amantes como los más apuestos de toda la Babilonia, podemos notar en este apartado que el autor insinúa una lectura edificante implementando un tono serio:

Píramo, gentil galán,
Y Tisbe, muy linda dama,
Los cuales al que bien ama
Puestos por exemplo están
En los libros de la fama;
Siendo entrambos igualmente,
Entre la florida gente
De mancebos y doncellas,
Las dos personas más bellas
Que nunca tuvo el Oriente (p. 2)

c) La anticipación

Otra modificación aparece en los primeros versos (1-8), donde el autor anticipa el acontecimiento más importante del mito (el cambio de los frutos morales) y a su vez, se refiere al Cupido y sus flechas triunfantes que no se mencionan en la versión original:

Y fueron siempre jamás;
Sabido fué tu dolor
Cinco mil años atrás.
Con tus flechas triunfantes
Los morales, que de antes
Blanco nos daban el fruto,
Tú los cubriste de luto
Con sangre de dos amantes. (p. 2)

Además, las moras se tiñeron en color de carmesí y no de púrpureo como se menciona en la versión original:

Ovidio
de un purpúreo color tiñe las colgantes moras. (v. 127)

Castillejo
Y las moras a deshora,
Siendo la muerte pintora,
Se tiñeron desde allí
En color de carmesí,
Como las vemos agora. (p. 10)

d) La utilización de propias figuras retóricas

Castillejo utiliza un sinfín de figuras retóricas e instrumentos poéticos que reflejan su capacidad creativa. Como ejemplo destacamos la siguiente *metáfora*: el sonido del agua corriente en el manantial lo compara con un concierto natural, que forma parte de un país idílico descrito en los siguientes versos:

Y que después de llegados,
Para que menos pudiesen,
Si acaso gentes viniesen,
Ser de ninguno mirados,
Ordenan que se escondiesen
So la cubierta sombría
De un gran moral que cubría
Parte del campo labrado,
De moras blancas cargado,
Cerca de una fuente fría.
El concierto les agrada,
Y ya les parecía
Que caminaba tardía,
Tanto, que ya les enfada,
La luz del sol de aquel día,
La cual, sin se detener,
Da priesa por se meter
En las mismas aguas, donde
También la noche se asconde,
Y dellas torna a nascer. (p. 6)

Otro ejemplo es un *epíteto*: el autor atribuye a la muerte una habilidad artística («la muerte pintora»):

La fruta del árbol, siendo
Con la sangre rociada,
La raíz también mojada,
Luego se fué convirtiendo
En forma negra mudada.
Y las moras a deshora,
Siendo la muerte pintora,
Se tiñeron desde allí
En color de carmesí,
Como las vemos agora. (p. 10)

Y por último, mencionamos el ejemplo de *una personificación*: «¡Oh ropa sin alegría!» (p. 9) que representa la reacción de Píramo tras haber visto el velo tendido en el suelo, manchado de sangre.

7.2.3. La interpretación de la parte más relevante: *Querella al Amor*

Al final, vamos a destacar la *Querella al Amor*, concebida en el sentido de una confesión de Píramo a Dios, donde vemos el pleno tono moralizante que nos interesa. Se trata de una parte relevantísima para la metodología aplicada en nuestro trabajo, porque en ella vemos, explícito, el acto de la transformación al que se somete el relato primigenio en un contexto nuevo: así, la narración ovidiana que, recordemos, en la versión original no tenía un claro propósito moralizante, se reviste aquí de significados éticos. Castillejo, a través de este texto complementario, modifica sustancialmente la interpretación del mito, llevando a cabo su *cristianización* a través de la oposición entre el amor carnal y terrenal, ilícito, por un lado, y el perenne Amor divino, el auténtico, por el otro.

Después del fin trágico, esta parte adicional «revive» a Píramo, quien se da cuenta de que el amor carnal es superficial y nunca podrá ser real e infinito. Por tanto, se siente como un gran pecador, sucumbido al amor de Tisbe que podría encarnar «el amor del diablo». A lo largo del poema se confía para librarse del pesar que lo acongoja.

<p>Al reclamo del deseo Me llevas, Amor, tras ti, Perdido tras lo que veo, Engañado en lo que creo Y enajenado de mí. Bien burlado, Pero mal escarmentado; Mil veces preso y vendido, Y algunas arrepentido, Pero jamás enmendado. (p. 14)</p>	<p>El autor describe a Dios como el sinónimo del Amor verdadero (en la mayoría de los casos, enfatiza la grandeza de Dios, denominándolo «Amor» en mayúscula. A continuación, Píramo exprime cuántas veces se sentía arrepentido, pero en realidad, nunca podía resistir a la tentación del amor carnal.</p>
<p>Dime, Amor, perseguidor Del flaco poder humano, (p. 15)</p>	<p>El poder del Dios, siempre omnipresente, sobresale ante el flaco poder humano. La figura de un ser humano se ve empequeñecida ante la grandeza de Dios.</p>

Y a manos de una mujer, De quien, en lugar de cura, Cien mil tragos de amargura (p. 15)	Así, el amor humano o terrenal nunca puede curar, a diferencia del amor de Dios. La proximidad carnal provoca sentimientos agradables, pero con el tiempo trae amargura.
Cruel guerra de natura, Do no hay paz cierta ninguna, Tuvo comienzo en la cuna Y el fin dé en la sepultura; (pp. 15-16)	El amor carnal originó la guerra que comenzó en el momento del enamoramiento (en la infancia) y terminó con el suicidio de los amantes. Ambos lucharon por su amor, pero nunca encontraron la paz.
Amor loco y enemigo, No vale esta diligencia, Porque no hay contigo ausencia; Que do quiera vas conmigo. (p. 17)	El amor loco y enemigo siempre lo persigue, porque es un castigo de Dios.
He consumido la vida En prisión. (p. 21)	La vida es una prisión, por tanto Píramo busca la libertad en Dios.
Porque el amor verdadero A sólo Dios pertenesce. (p. 24)	Para conseguir la paz y la libertad, reconoce y explicita finalmente el significado del amor verdadero- el amor divino.

La versión de Castillejo, como hemos visto, destaca por la riqueza de operaciones textuales. No se trata de una simple traducción, sino que el autor eligió y utilizó las palabras conforme a su sentimiento estético. En resumidas cuentas, el espíritu de esta pieza es todavía medieval, ya que refleja el tono moralizante más incisivo en la parte final. Por otro lado, sin embargo, se nota un paulatino cambio hacia la nueva época, ya que son evidentes algunos ejemplos de la comicidad (aunque sea bastante moderada en este caso) que encarnan un rasgo moderno. Si bien la modernidad de los textos se haga cada vez más evidente, la actitud moralizante todavía está presente en la obra del siguiente autor.

7.3. Jorge de Montemayor

Jorge de Montemayor (1520, Montemor-o-Velho, Portugal-†1561, ¿Piamonte?, Italia) fue un escritor portugués, quien redactaba sus obras en lengua castellana. Además de ser escritor, ejerció de músico-cantante en las Cortes de Portugal y de Castilla. Su obra más famosa es *Los siete libros de Diana* que representa la primera novela pastoril en España. Fue publicada por primera vez en 1559. De hecho, su versión del mito *La Historia de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe* (escrita en 1260 versos octosílabos) forma parte de esta novela; sin embargo, se añadió posteriormente como apéndice en la segunda edición del libro en 1561.

Para entender mejor la relevancia del mito en la *Diana*, es importante describir, aunque sea de manera breve, el tema de toda la novela. Ésta cuenta la historia de la pastora Diana quien tiene varios pretendientes-pastores. El tema central es, por tanto, el amor. Más concretamente, la novela contrapone dos tipos de amor: el amor racional y pasional. Por un lado, Diana representa y defiende el amor racional, casándose con un hombre que no ama. Por el otro, Montemayor contrapone *la historia de Píramo y Tisbe* como un caso ejemplar del amor pasional. A través de esta contraposición es evidente la intención moralizante del autor: el amor racional es siempre puro y casto, mientras que el amor pasional tiene efectos nocivos, porque siempre conduce al desenlace fatal. Montemayor busca el camino correcto en la vida dirigido por el amor de Dios: el único amor verdadero. Así, advierte a los lectores que no se desvíen de ese camino y a su vez, les informa sobre los efectos nocivos del amor carnal que él mismo lo había experimentado. La misma situación la vemos en uno de los temas principales de la obra cumbre de la Edad Media española: *El libro de Buen Amor*.

7.4. *La Historia de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe*⁹¹

La historia de los jóvenes babilonios alcanzó una nueva dimensión en la siguiente versión, que se convirtió en una de las re-elaboraciones más exitosas y célebres no solo en

⁹¹ Jorge de MONTEMAYOR, *La Diana de Jorge de Montemayor*, Venecia: Biblioteca Digital Hispánica, 1568, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000241501&page=1>>, [consulta: 4/6/2020]. Para una mejor aclaración, insertaré los versos concretos que he modificado al español contemporáneo. Como los versos carecen de numeración, he añadido las páginas de la obra.

España, sino también a fuera.⁹² A pesar de que la versión de Montemayor pertenece a nueva época, todavía permanecen en ellos los ecos medievales. Además de la moralización, es evidente su vinculación a la corriente trovadoresca. Prueba de ello son los términos que encontramos en su obra: *dama, amador, amorosa llama, fuerza del amor*, etc.⁹³ A diferencia de Castillejo, Montemayor se aparta mucho más de la versión ovidiana. Si bien respeta la esencia de la fábula (la historia trágica del amor profundo), son notables varias diferencias en su redacción que vamos a presentar en las siguientes líneas.

7.4.1. Diferencias

a) La comparación de su propio fracaso amoroso

En el prelude, el autor revela que la obra está dedicada a la dama valenciana doña Verónica Marradas, por cuyo amor -o más bien desamor- sufrió mucho, y seguidamente lo compara con el sufrimiento de los personajes.⁹⁴ De esto se infiere que el autor trata de desarrollar una visión seria de los amantes, ya que en su concepción el amor es el sinónimo del sufrimiento llevado al fracaso. En esto vemos la intención moralizante del autor: el amor terrenal siempre tendrá consecuencias negativas. Sin embargo, Montemayor no considera sus males de amor tan graves como los de Píramo y Tisbe:

que después de mi dolor
los suyos fueron mayores. (p. 195)

b) La solicitud de la atención de los lectores

El presente verso representa un monólogo del autor dirigido a los lectores: se refiere precisamente a aquellos quienes estiman el amor firme.

⁹² CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», p. 18, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

⁹³ Pedro CORREA RODRÍGUEZ, «Jorge de Montemayor: su versión de Píramo y Tisbe», en: *Humanitas*, vol. 53, 2001, p. 287, <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/13_Correa.pdf>, [consulta: 4/6/2020].

⁹⁴ CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», p. 25, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

De Tisbe y Píramo quiero
Cantar la muerte y amores,
Oyan me solo amadores,
Y el que no como grosero
Trate de cosas menores.
Quien tuviere en poca estima
Un amor firme y constante
No me escuche aunque yo cante.
Que se abajara la prima
Si a caso lo veo delante. (p. 195)

c) La invocación a las Musas

Montemayor invoca a la musa para que le dé inspiración durante su poetización: «Pues comienza Musa mia», (p. 195).

d) La predestinación de la tragedia

Al igual que en la versión ovidiana, su amor iba creciendo ya desde su niñez, pero lamentablemente ya nacieron predestinados a un desenlace fatal:

No iba al amor creciendo
En estos dos amadores,
La experiencia en los dolores
Esta si porque en naciendo,
Nacieron con mal de amores. (p. 196)

e) La figura de Cupido como un ser humano

Durante la infancia de los personajes, aparece la figura de Cupido que no se menciona en la versión original, pero a la que sí hemos visto anteriormente en Castillejo como dios que con sus flechas triunfantes logra enamorar a los jóvenes. Sin embargo, en Montemayor aparece Cupido en calidad de ser humano. Píramo y Tisbe no juegan con otros niños, solamente conversan «con un solo niño ciego/que a los dos está abrazando» (p. 196), y este niño resultará

ser Cupido.⁹⁵ Es posible que Montemayor incide aquí, una vez más, en la cristianización del relato y de sus dioses paganos.

f) La pared

El primer obstáculo es la ya mencionada pared que los separa físicamente, si bien por otro lado, los une a través de sus recados. Por tanto, resulta oportuno denominarla como la «tercera de los amantes»:

Que los besos que ella aparta
junta la imaginación. (p. 204)

El autor se refiere precisamente a la ingeniosa Tisbe quien descubre la quebradura en la pared, gracias a la que pueden disfrutar de su amor:

a la dama le otorgó
una pared sin sentido,
lo que el pecho endurecido
de su padre le negó,
cuando más triste la vio.
Vio una quebradura en ella,
Que la pared dividía
No cree que antes la tenía.
Más que de piadosa della,
En aquel punto se abría,
Vela con ojos serenos
Y dice en su corazón
O gran bien y a gran sazón (p. 200)

g) La oposición paternal

Sin embargo, será la oposición paternal la que representará un óbice mayor. En la versión original se mencionan los padres de ambos amantes, mientras que en este caso el autor se refiere solamente al padre de Tisbe como «enemigo capital» (p. 198).

⁹⁵ CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», p. 31, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

A continuación, el autor describe el enfrentamiento con esta oposición. Más concretamente, en la escena aparece la impulsiva Tisbe cuando procura vituperar a su padre con sus palabras violentas. Le recrimina su comportamiento propio de un tirano:

Si lo haces por mi honra.
Que yo desisto, así lo siento,
Ya llevas mal fundamento ,
Que no vi mayor deshonra
Que yida con descontento,
Cuanto mas que de mirar
No viene deshonra alguna,
Y debajo de la luna
No hay crueldad como apartar
Dos almas que ya son una. (p. 198)

h) El enfoque en la belleza de Tisbe

Otro rasgo distinto es el desequilibrio entre la descripción de los personajes. En las versiones anteriores aparecieron ambos como los más apuestos de toda la Babilonia, mientras que aquí se contempla mayoritariamente la belleza de la doncella. Aquí el autor refleja la idea del Humanismo: el ser humano es bueno por naturaleza, ya que está hecho a imagen y semejanza a Dios. Así, la belleza de Tisbe, por cierto suprema, equivale a la imagen de la belleza de Dios:

Claro suelo, fuente bella,
Prados, plantas yerbas flores :
No le fuisteis defensores,
Sino porque junto de ella
Continuo fuistes menores.
Su rostro divino era,
Fuente clara, valle ameno,
Sus ojos cielo sereno,
Su talle, gracia y manera
Un valle de flores lleno. (p. 212)

i) La figura de Píramo

En cambio, Píramo se siente inferior y empequeñecido delante de Tisbe. De hecho, la modestia emana de él, porque siente que no merece su amor. Dicho en otras palabras, se comporta como *un dulce esclavo del amor*.⁹⁶

La doncella ya envidiosa,
No quiero decir celosa
Que de esto la desengaña
Tenerse por tan hermosa.
Mas toda su hermosura
Le hace el amor sumar
E sumada imaginar,
Que le dio mas la ventura
Que a ninguno supo dar.
No en la hermosura no,
Sino en Píramo quererla
Él piensa no merecerla;
Ni que alguno mereció
Con ojos humanos verla. (p. 197)

Píramo es percibido como un personaje más trágico, ya que tiene intenciones de acabar con su vida en el mismo momento, en que no podrá volver a ver a Tisbe. La siguiente estrofa podría representar, asimismo, un presagio del final trágico:

Quien supiere Tisbe mía
Si te quejas de tu suerte,
Y si piensas que mi muerte
Tomo principio del día
En que yo deje de verte (p. 199)

⁹⁶ CORREA RODRÍGUEZ, «Jorge de Montemayor: su versión de Píramo y Tisbe», p. 284, <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/13_Correa.pdf>, [consulta: 4/6/2020].

j) La mezcla de los sentimientos

En algunas partes, notamos una mezcla de los sentimientos agradables y penosos, de ahí que los personajes pasen de la euforia a la depresión sin etapa transicional:

Fue concierto desdichado
Donde amor y mocedad
Mostraron su calidad,
Pues tan presto han aflojado
La rienda a la voluntad.
Y aquel desdichado día
Fue para los dos tan fuerte.
Que a punto la triste suerte,
Al blanco de su alegría
Acertó en el de su muerte. (p. 205)

k) Los momentos que conducen al desenlace final

Para aumentar el dramatismo, Montemayor crea un ambiente lleno de dolor y sufrimiento durante la impaciente espera de Tisbe quien teme a que Píramo no venga. La agonía vence a la impaciente doncella que está llena de pensamientos trágicos y dudas sobre si su amor es realmente correspondido:

Como aquel que está en prisión,
Y lo engaña su abogado,
Pues habiéndole afirmado
Por cierta su salvación,
Es a muerte condenado.
Así la dama escogida
Que en desdicha no advierte,
Esperando de esta suerte
Quien mas ama que a su vida,
Vio la causa de su muerte. (p. 208)

La doncella, en su huida, se esconde en una cueva, donde halla otro puesto lúgubre. El entorno lo dramatizan los sepulcros de Adonis, la reina Dido y Narciso que podrían representar otro

presagio de la muerte (p. 209). Al final, llegamos a la culminación de lo trágico cuando Píramo descubre el manto. El autor expresa el suicidio de manera sucinta: «el dolor cerró la puerta de su vida».

Llega por desengañarse
A ver si se le ha antojado
Desea verse engañado
Y viene a desengañarse
En saber que es desdichado,
Dice mi señora es muerta
y cayo fin mas decir
Qua queriendo proseguir
El dolor cerró la puerta
La voz no pudo salir. (p. 211)

Es el manto que, los mata a ambos, simbólicamente, puesto que este objeto influye en el suicidio doble:

Y como el temor y espanto
Tan propio de mujer es,
Pone el remedio en los pies,
En el suelo deja el manto
Que a los dos mató después. (p. 208)

Durante este momento trágico el autor presenta un cambio mutuo que se realiza entre Píramo y los frutos morales: la sangre de Píramo salpica los frutos, mientras que los frutos «entregan» su color blanco a Píramo que está empalideciendo:

Cobrando el mismo color
Que Píramo había perdido. (p. 214)

El dramatismo termina en el enlace final, el «revestirse de color» de los frutos, en un gesto simbólico: «los frutos se enlutaron para conmemorar este amor fiel».

Frutos, plantas se enlutaron,
Por los dos que con más fe,
En esta vida se amaron. (p. 215)

Como ya hemos señalado, Montemayor, a diferencia de Castillejo, conservó el tono serio a lo largo de toda la obra. El autor trazó un amor pasional que, a su parecer, debía ser castigado, lo que implica que el autor no pudo desligarse de la tradición moralizante. Montemayor, de hecho, hace hincapié a menudo en las consecuencias fatales que son consecuencia directa del pecado cometido por los amantes. No importa que sean fieles uno al otro, lo que resulta más relevante es su elección del amor terrenal (en vez del divino), por tanto merecen ser castigados. En su transformación moralizante, destacó y extendió las partes del relato original que más le interesaban: la descripción de la belleza de Tisbe, los dramáticos monólogos de los amantes en diferentes situaciones, el diálogo entre Tisbe y su padre, la invocación a la naturaleza y la agonía de los amantes. En este caso, el amor entre Píramo y Tisbe no es tan firme como podría parecer a primera vista. Montemayor lleva a cabo un dramatismo lleno de pesimismo que incluso hace dudar a los protagonistas sobre la firmeza de su amor. Para incidir en lo mucho que cambia el relato original en la interpretación de Montemayor, vamos a presentar la versión de Villegas, caracterizada por una dramatización mucho menos intensiva.

7.5. Antonio de Villegas

Antonio de Villegas (1522-†1551, Medina del Campo) fue un poeta medinense, cuya obra más insigne es el *Inventario*, editado en 1565 como una colección de composiciones en verso y prosa. La obra consta de cuatro partes divididas conforme al tema que tratan. El poema *Historia de Píramo y Tisbe* forma la tercera parte y consta de 1264 versos endecasílabos en forma de cancionero al modo italiano (una colección de poesía, cuyo hilo conductor es el amor).⁹⁷

⁹⁷ CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», p. 22, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

7.6. *Historia de Píramo y Tisbe*⁹⁸

7.6.1. Diferencias

El poeta medinense se ciñe menos al relato original de Ovidio, porque Píramo y Tisbe, en su concepción, ya no representan una pareja infortunada ni un objeto del destino fatal. En cambio, ambos encarnan un amor humano y verdadero que no nace a primera vista como en las versiones anteriores, sino que pasa por una paulatina evolución del enamoramiento desde la adolescencia de los protagonistas. Este amor humano se tilda de sano y puro (v. 775), así que Villegas no secunda, a diferencia de Montemayor, las críticas del amor pasional. La historia se expone con una melancolía vital tanto característica para el poeta, quien trata de conservar un tono positivo, en lo que se diferencia del profundo pesimismo de Montemayor.⁹⁹ Sus rasgos innovadores son evidentes, sobre todo, en varias ampliaciones de su parte, que causan un ritmo más lento de la obra. Es posible percatarse una ampliación ya en el prefacio, donde encontramos unas características, que hemos visto ya en Montemayor, de ahí que se pueda sospechar la influencia por este autor, en algunas partes.

a) La visión personal del autor

Ya en el tercer verso incide el poeta en su propia vida amorosa, que también resulta «fracasada»: «que murieron los dos del mal que muero». A continuación, presentamos otros ejemplos del «yo» que marcan este aspecto:

Yo pintaré sus sombras y sus lejos. (v. 10)	Yo tengo de sus males la memoria; yo los pondré por lumbre de las gentes. (vv 16-17)
---	--

b) La invocación a las Musas

Igual como Montemayor, pide ayuda de las musas para que le inspiren. Sin embargo, Villegas se refiere a las musas concretas:

⁹⁸ CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», pp. 113-138, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

⁹⁹ *Ibid.*, p. 21.

¡Oh musa Melpomene y tú, Talía
entrambas, pues a entrambas a dos toca,
favorescedme en esta elegía mía! (vv. 46-48)

c) La invocación a la naturaleza

Los protagonistas representan un resultado magnífico de la naturaleza. No hay un desequilibrio en la descripción de los personajes, como hemos visto en Montemayor. Según Villegas son ambos «igualmente perfectos»:

Fue Píramo un mancebo ennoblescido
de gracias y virtudes excelentes,
de ánimo invencible guarnescido.
Fue gloria de sus padres y parientes,
donde pulió Natura su pincel
haciéndole excelente entre las gentes.
Y Tisbe, una doncella tal cual él,
que a no ser sin igual y tan iguales,
no fuera su ventura tan cruel.
Fue rosa escogida en mil rosales,
dechado y perfección de la natura,
bastante para dar bienes y males. (vv. 61-73)

d) La figura de Cupido

Ya en el principio se menciona la figura de Cupido como el perseguidor, cuyas flechas causan el enamoramiento de los protagonistas. «Las heridas más perfectas» (v. 90) invocan el crecimiento del amor que posteriormente conduce al desenlace trágico. Aunque no se mencione explícitamente, Cupido podría representar un ser humano o incluso un «diablo» que los hace enamorar.

e) Píramo y Tisbe descritos como personajes conscientes de su comportamiento

El autor describe a los personajes de manera distinta de la que hemos visto hasta ahora. Ambos personajes son conscientes de que su amistad se está convirtiendo en el amor que les lleva a una vida desdichada. Aquí, notamos la vergüenza de Tisbe, puesto que su sentimiento de amistad está ascendiendo hacia el amor pecaminoso:

En Píramo los ojos ha lanzado,
y luego los arrastra por el suelo
mostrando arrepentirse del pecado.
Cubriola la vergüenza con un velo (vv. 346-349)

f) La ventana

De hecho, no se menciona la oposición de los padres ni el hallazgo de la pared, elementos que hemos encontrado en las versiones anteriores. Así, en vez de la pared aparece una ventana gracias la que los protagonistas se ven frecuentemente y pueden contemplar la belleza del otro: «vio a Tisbe asomada a su ventana» (v. 308).

g) El agujero

Otro medio que les facilita verse es un agujero, denominado como «un lugar secreto un agujero, labrado por las manos de Cupido» (vv. 431-432). Como vemos, la figura de Cupido representa junto con los amantes el personaje importante de la obra.

h) El optimismo del autor a finales de la obra

A continuación, vamos a presentar los rasgos particulares en las escenas de la huida y el encuentro en el lugar acordado. En definitiva, podemos señalar que en ambas escenas sigue predominando el optimismo de Villegas. En general no hay tantos comentarios sobre su estado de ánimo durante la huida y espera de Tisbe, como lo hemos visto en Montemayor: la huida llena de dramatismo, miedo y sospechas del amor no correspondido conduce a un amor lleno de sufrimiento. Este hecho contrasta la alegría que se desprende en Villegas. En su versión los jóvenes felizmente escapan juntos e incluso cabe un poco de humor al expresar que quien no los entienda, es que no está enamorado:

Mas,¿quién podrá decir lo que decían?
¿Los miedos, los desnudos, la contienda,
las lágrimas que en risa convertían?
Aquel que es entendido, que lo entienda;
y el otro que no alcanza do alcanzaron,
aguije sus pisadas tras su senda. (vv. 889-894)

En cuanto a la figura de Tisbe, en Villegas no actúa ineficaz, impulsiva y rápidamente, sino que se nos presenta como una doncella enamorada que sale de su casa en el momento idóneo. La impaciencia que surge al esperar a Píramo procede de su anhelo a verlo, mientras que en Montemayor es impaciente, porque es muy pesimista y tiene dudas de que Píramo no llega. El dramatismo en Villegas se ejecuta al final, cuando aparece la leona en la escena. Aun así, el autor mantiene el tono positivo en forma de una descripción humorística: a Tisbe se le cae el manto, que consecutivamente la leona utilizará como servilleta para limpiar su boca de la sangre:

Entre sus fuertes uñas le tomó;
limpió la boca y dientes con el manto,
y el manto con la sangre ensangrentó. (vv. 1003-1005)

Los protagonistas maldicen la «Natura», que los castiga por su amor:

Natura, inventora de obras cojas,
que a los que más te sirven y te aplacen
con más fieros castigos los enojas. (versos 1153-1155)

Finalmente, cabe mencionar que la versión de Villegas quedó desapercibida y no fue aprovechada por los comentaristas sucesivos a los cuales casi siempre citan a Montemayor, no porque su texto sea muy superior, sino por la fama adquirida en su tiempo.¹⁰⁰ A mi entender, ha sido importante mencionar la obra de Villegas, porque nos aporta una nueva concepción del mito: de hecho, representa un ejemplo paradigmático de una desviación total de las versiones medievales, centradas en una visión moralizante del relato del amor trágico. Por un lado, su obra carece de la actitud moralizante, fundamental para todas las versiones que hemos reseñado hasta ahora, y por el otro, en Villegas se considera que «la creadora de los humanos y la responsable de sus fortunas y desdichas es “Natura”». ¹⁰¹ Las querellas a la naturaleza que hallamos en el final de la obra demuestran que Villegas está muy lejos de ese anhelo medieval

¹⁰⁰ CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», p. 2, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 101.

de cristianizar las fábulas paganas,¹⁰² y por ende, adquiere una mente más cercana a los autores del siglo XVII, a quienes vamos a presentar en los siguientes párrafos.

7.7. Miguel de Cervantes y Saavedra

Miguel de Cervantes y Saavedra (1547, Alcalá de Henares-†1616, Madrid) fue un poeta y escritor español, internacionalmente conocido gracias a su obra *Don Quijote de La Mancha*. Muchos críticos la consideraron como la primera novela moderna y una de las mejores en la literatura universal con una gran cantidad de traducciones. La obra está dividida en dos partes: la primera parte lleva el nombre «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, editada en 1605 y la segunda, «El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha», editada diez años después.

7.8. La alusión de Píramo y Tisbe en la primera parte del Quijote¹⁰³

Nuestro mito aparece en ambas partes, en forma de una simple alusión a la historia mítica primero en el capítulo XXIV «Donde se prosigue la aventura de la Sierra Morena» de la parte primera. En este capítulo aparecen los personajes ficticios Cardenio y Luscinda, cuya historia equivale en cierto modo a la de Píramo y Tisbe. Don Quijote y su fiel servidor Sancho Panza encontraron a Cardenio cuando iban por un bosque de Sierra Morena. Cardenio, durante una larga discusión, les reveló el motivo porqué se escondió en el bosque. Se vio obligado a quedarse lejos de su amada, cuyo padre se opuso contra su amor. Así prosiguió con la narración de su triste historia de amor, que enterneció al mismo Don Quijote:

«Mi nombre es Cardenio; mi patria, una ciudad de las mejores desta Andalucía; mi linaje, noble; mis padres, ricos; mi desventura, tanta, que la deben de haber llorado mis padres y sentido mi linaje, sin poderla aliviar con su riqueza; que para remediar desdichas del cielo poco suelen valer los bienes de fortuna. Vivía en esta misma tierra un cielo, donde puso el amor toda la gloria que yo acertara a desearme: tal es la hermosura de Luscinda, doncella tan noble y tan rica como yo, pero de más ventura y de menos firmeza de la que a mis honrados pensamientos se debía. A esta Luscinda amé, quise y adoré desde mis tiernos y primeros años, y ella me quiso a mí, con aquella sencillez y buen ánimo que su poca edad permitía. Sabían nuestros padres nuestros intentos, y no les pesaba dello, porque bien veían que, cuando pasaran adelante, no podían tener otro fin que el de casarnos, cosa que casi la

¹⁰² CENTELLES, «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», p. 101, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

¹⁰³ Miguel de CERVANTES Y SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Turner Libros, S.A., 1993, p. 219.

concertaba la igualdad de nuestro linaje y riquezas. Creció la edad, y con ella el amor de entrambos, que al padre de Luscinda le pareció que por buenos respetos estaba obligado a negarme la entrada de su casa, casi imitando en esto a los padres de aquella Tisbe tan decantada de los poetas».

En el pasaje podemos percibir algunos trozos de la historia mítica aplicada a la de Cardenio y Luscinda: el amor correspondido que iba creciendo desde la infancia, la excelsitud de los personajes, la oposición de los padres, y por último, la aparición explícita de Tisbe, por lo cual resulta innegable la alusión a la historia de la pareja babilónica. A su vez, en el texto cervantino, son notables unas divergencias, de ahí que el texto represente una antítesis a la versión ovidiana:

- el texto cervantino manifiesta la causa de la prohibición paternal, es decir, la honra de la mujer y el deseo del padre de casar a su hija con el objeto de darle el mejor estado
- la honra y la obediencia de los padres es lo esencial para los jóvenes, pues este punto refleja claramente el ejemplo antitético de Píramo y Tisbe
- Cardenio y Luscinda asumen un rol pasivo, ya que no luchan por su amor
- predomina la comunicación epistolar, que viene expuesta de la siguiente manera: «aunque pusieron silencio a las lenguas, no le pudieron poner a las plumas».¹⁰⁴

7.9. La alusión de Píramo y Tisbe en la segunda parte del Quijote

Ahora pasamos a analizar la fábula en la segunda parte del libro. Esta se alude en dos ocasiones, es decir, en *El soneto de don Lorenzo Miranda* y en el episodio de *Las bodas del Camacho*.

7.9.1. El soneto de don Lorenzo de Miranda¹⁰⁵

La primera alusión, o mejor dicho una recreación en este caso, aparece en el capítulo XVIII «De lo que sucedió a don Quijote en el castillo o casa del caballero del Verde Gabán, con otras cosas extravagantes». Don Diego de Miranda, conocido como el caballero del Verde Gabán, como indica el título del capítulo, invitó a Don Quijote a su casa. Durante la visita, Don Quijote conoció a su hijo don Lorenzo de Miranda, aficionado a la poesía y estudiante en la prestigiosa Universidad de Salamanca. Puesto que Don Quijote admiraba la poesía en general, pidió a Lorenzo que le recitara algunos poemas de su propia creación. Uno de ellos fue un

¹⁰⁴ CERVANTES Y SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, p. 219.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 685.

soneto inspirado en la «fábula o historia» de Píramo y Tisbe. De esto se infiere que el *topos* literario sobre los jóvenes babilonios aparece de manera fortuita, con el objeto de demostrar el estilo alambicado del poeta.

El muro rompe la doncella hermosa
que de Píramo abrió el gallardo pecho;
parte el Amor de Chipre y va derecho
a ver la quiebra estrecha y prodigiosa.
Habla el silencio allí, porque no osa
la voz entrar por tan estrecho estrecho;
las almas sí, que amor suele de hecho
facilitar la más difícil cosa.
Saltó el deseo de compás y el paso
de la imprudente virgen solícita
por su gusto su muerte. Ved qué historia:
Que a entrambos en un punto, ¡oh extraño caso!,
los mata, los encubre y resucita
una espada, un sepulcro, una memoria.

En el primer cuarteto, la delgada grieta en el muro medianero se convierte en la «quiebra estrecha y prodigiosa», intensificada después en el «estrecho estrecho», con duplicación intensiva de un simple defectillo en la construcción.¹⁰⁶ Los últimos dos versos representan un correlación triple *los mata=una espada, los encubre=un sepulcro y resucita=una memoria*. La espada causa la muerte, pero los fieles amantes serán unidos y «resucitados» gracias a los múltiples reflejos en diferentes obras.

7.9.2. Las bodas del Camacho¹⁰⁷

La segunda recreación se manifiesta en tres capítulos; en el capítulo XIX «Donde se cuenta la aventura del pastor enamorado, con otros en verdad graciosos sucesos»; XX «Donde se cuentan las bodas de Camacho el rico con el suceso de Basilio el pobre»; y XXI «Donde se prosiguen las bodas de Camacho, con otros gustosos sucesos». Como ya indica el nombre de uno de los capítulos «graciosos sucesos» asistimos aquí a una inversión burlesca de un

¹⁰⁶ Alberto SÁNCHEZ, «Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el “Quijote”», en: *Anales Cervantinos*, Tomo 34, 1998, p. 16.

¹⁰⁷ CERVANTES Y SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 687-711.

acontecimiento originalmente trágico (o sea, la inversión satírica o burlesca del *topos* de amor trágico).

Para entender mejor la versión parodiada del mito repasemos en breve la historia. Se trata de la boda de Camacho, un rico caballero, que está a punto de casarse con Quiteria, la bella novia, obligada a casarse por su propio padre para conseguir un mejor estado. Por tanto, no es un amor correspondido, porque Quiteria ama a Basilio, el pretendiente pobre. Basilio, que desde niño ha amado a Quiteria, llora y sufre por ella. Para describir el amor entre Basilio y Quiteria, el autor recurre a nuestro mito:

«Es este Basilio un zagal vecino del mismo lugar de Quiteria, el cual tenía su casa pared y medio de la de los padres de Quiteria, de donde tomó ocasión el amor de renovar al mundo los ya olvidados amores de Píramo y Tisbe, porque Basilio se enamoró de Quiteria desde sus tiernos y primeros años, y ella fue correspondiendo a su deseo con mil honestos favores [...]».¹⁰⁸

Para obtener a la mujer que ama, Basilio recurre a un engaño ingenioso. Tras dirigirle a Quiteria unas palabras amargas, asegura que se quitará la vida para acabar con este sufrimiento. Pide, sin embargo un último deseo: quiere la mano de Quiteria y que le declare el amor que siempre ha sentido hacia él; así, él morirá en paz y ella podrá continuar con la boda prevista. En principio, Camacho rechaza la propuesta, pero todos los presentes le obligan a aceptarla. Quiteria, emocionada, cumple la voluntad de Basilio y el cura los bendice. De pronto, Basilio se incorpora y admite el engaño de su suicidio fingido. Camacho, furioso, pide venganza, pero este cede por el pronunciamiento de Don Quijote, quien opina que el Cielo ha unido a Basilio y Quiteria. Al final, las bodas de Camacho se convierten en las bodas de Basilio.

Es obvio que esta versión, la de Basilio y Quiteria, encarna la primera re-elaboración «alegre y humorística» del relato de Píramo y Tisbe. A pesar de ello, conserva algunos de los aspectos característicos del mito original:

- Las familias vecinas, cuyas casas contiguas están divididas por una pared
- El amor nacido en la infancia
- La oposición de los padres
- El amor lo supera todo. Basilio «el Píramo en la versión parodiada» y Quiteria «la Tisbe» coinciden con los jóvenes babilonios, sobre todo, por su voluntad de permanecer fieles hasta la muerte

¹⁰⁸ CERVANTES Y SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha*, p. 688.

7.10. Diferencias en el texto cervantino

Como hemos visto, ninguna de las historias cervantinas abarca el mito original completo, ya que carecen de los siguientes elementos: *el velo*, *la leona*, *la huida nocturna*, y por último, *la metamorfosis de los morales*. Después de haber analizado las diferentes presencias del mito en la obra cervantina, podemos constatar que aparece en tres versiones básicas. En el primer caso, (*Cardenio y Luscinda*) el mito encarna una historia triste, pero no trágica. En el segundo caso (*El soneto de don Lorenzo Miranda*) la historia del mito queda algo silenciada, puesto que sirve solo de fondo de la demostración de la capacidad del poeta de presentar la tragedia de una forma rebuscada. En el tercer caso (*Las bodas del Camacho*), he aquí una versión parodiada del amor funesto. Con todo, Cervantes no es el autor de la versión del mito en la cual culmina la parodia y la burla. Esta nos la proporciona el autor siguiente.

7.11. Luis de Góngora y Argote

Luis de Góngora y Argote (Córdoba, 1561-†1627) fue un poeta y dramaturgo español del Siglo de Oro, además el creador del *culteranismo* (*gongorismo*) que representa una de las corrientes poéticas más importantes del Barroco español.¹⁰⁹ Góngora, de atender a mucho críticos, crea en sus obras un mundo poético propio a través del cual huye del mundo real que lo deprime.¹¹⁰ Por tanto, utiliza un lenguaje rebuscado, cuyo significado es algo desconocido para los lectores contemporáneos. Su versión de Píramo y Tisbe nos sirve, por tanto, como una prueba de la complejidad formal tan característica para este poeta. A la vez, se trata de otra de las re-elaboraciones realmente singulares del relato primigenio.

7.12. *La Fábula de Píramo y Tisbe*¹¹¹

El texto, compuesto en 507 versos octosílabos en total, vio la luz en 1618. No obstante, se trató de la segunda recreación, ya que Góngora había intentado elaborar el texto mítico ya

¹⁰⁹ El culteranismo se caracteriza, ante todo, por la búsqueda de la belleza formal (es decir, surge un desequilibrio, puesto que el contenido es menos importante que la forma); por la abundancia de los latinismos, metáforas, epítetos, etc.; por el orden invertido de las palabras (hipébaton); y por las frases largas con múltiples sentidos.

¹¹⁰ Antonio PÉREZ LASHERAS, «La disyunción en Góngora: aproximación a su estudio a partir de la “Fábula de Píramo y Tisbe”», en: *Cuadernos de investigación filológica*, Vol. 10, 1984, p. 81, <<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/1477/1381>>, [consulta: 4/6/2020].

¹¹¹ Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, *Fábula de Píramo y Tisbe*, Biblioteca Virtual Universal, 2010, <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157042.pdf>>, [consulta: 4/6/2020].

en 1604 en un romance titulado *La ciudad de Babilonia*. Esta versión comenzaba «De Tisbe y Píramo quiero», muy parecida a la versión de Villegas «De Píramo y Tisbe quiero» e igual a la de Montemayor.¹¹² Como indica Pérez Lasheras, la primera recreación debe considerarse como un ensayo fallido, dado que el lenguaje poético de Góngora todavía no había madurado suficientemente para ir más allá de la simple burla.¹¹³

A su vez, *La Fábula de Píramo y Tisbe* constituye una muestra del arte poético diametralmente distinto de las demás versiones. Como ya hemos adelantado, el mito es un exorno que se convierte en el objeto de las burlas gongorinas. Por ello, su intención «desmitificadora» es evidente: a través de la burla subvierte el valor primigenio de la materia mítica, es decir, el sentido y el simbolismo original que implica la lealtad del amor más allá de la muerte. En su interpretación, Píramo y Tisbe encarnan la estupidez de la muerte por amor. Pese a esta degradación, el mayor crítico de la obra gongorina Cristóbal Salazar Mardones afirma sorprendentemente que «esta obra es la que mas lima costo a su Autor, y de la que hazia mayores estimaciones».¹¹⁴

En las siguientes líneas pasamos a analizar principalmente su estilo poético, dado que el mito ya representó una historia archiconocida en aquella época, conque la historia trágica no importaba tanto. El análisis está dividido en tres partes: en la primera, señalamos brevemente los rasgos comunes con las versiones anteriores; en la segunda, desentrañamos el estilo gongorino en la descripción de los elementos importantes; y en la tercera parte, ejemplarizamos algunas figuras retóricas típicas para el culteranismo. Recordamos que el análisis del texto gongorino no es una tarea fácil, porque las posibilidades de interpretación son múltiples.

7.12.1. Los rasgos comunes con las versiones anteriores

a) La solicitud de la atención de los lectores

Ya en los versos iniciales podemos notar la solicitud de la atención de los lectores, un hecho que ya lo habíamos visto en Montemayor y Villegas. Por tanto, surge una hipótesis de que Góngora haya podido aprehender este rasgo de ellos:

de las orejas del vulgo:
popular aplauso quiero. (p. 1)

¹¹² LASHERAS, «Notas para la historia de Píramo y Tisbe en la literatura española (desde Góngora y su fábula)», p. 390.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Daniel TESTA, «Kinds of Obscurity in Góngora's " Fabula de Pyramo y Tisbe"», en: *MLN*, Vol. 79, 1964, p. 154, <https://www.jstor.org/stable/3042805?seq=1#metadata_info_tab_contents>, [consulta: 4/6/2020].

b) El amor desde la infancia

Góngora les describe explícitamente como «desdichados» que se aman ya desde la infancia. (p. 1)

c) La figura de Cupido

De nuevo está presente la figura de Cupido, sin embargo, aquí, aparece como arquero que pone a prueba las propias habilidades:

al fin en Píramo quiso
encarnar Cupido un chuzo,
el mejor de su armería, con la herramienta al uso. (p. 3)

d) Las recriminaciones a la pared

En los siguientes versos expresa las habituales recriminaciones a la pared:

¡Cuántas el impedimento
acusaron de consuno,
al pozo que es de por medio,
si no se besan los cubos! (p. 6)

e) La metamorfosis

Al final, no puede faltar la metamorfosis del blanco moral y el último deseo de estar sepultados juntos. (p. 11)

7.12.2. La descripción de los elementos importantes

A lo largo de la obra hallamos pocos diálogos o monólogos de los personajes, en los que se manifiesta la tensión emocional, debido a que el poema entero se basa, ante todo, en las descripciones de los personajes, elementos y hechos.

a) La descripción de la pared (p. 4)

El autor describe la pared de tres maneras diferente como:

un ladrillo duro que divide los apartamentos conjuntos.

Una carabela que flota de un puerto al otro.	La pared posibilita el paso de los recados amorosos de una parte a la otra.
--	---

que la mulata se gira a los pensamientos mudos	Al final, aparece una mulata ficticia que desempeña la función mediadora, la misma que tiene la pared en las demás versiones.
---	---

b) La descripción de la leona (p. 9)

«Las huellas cuadrupedales», «las espumas más sangrientas», describe la leona como animal, pero también como el signo zodiacal- el Leo- que abarca el mes de julio:

el signo las babeó
rugiente pompa de julio

c) La descripción del manto (p. 7)

El poeta se burla de Tisbe, porque cubre su rostro con «el papahigo».

d) La descripción del amor a través del juego de elementos opuestos (p. 1)

Fuesen de tierra cocidos o sean de tierra crudos	«Cocidos» representa un epíteto con el que se podría referir al amor maduro y pasional, mientras que «crudos» podría denominar un amor inmaduro que necesita llegar a un estado final. De esto se infiere que el autor al inicio vacila en la concepción precisa del amor.
---	--

e) La mezcla del tono serio y burlesco en la descripción física de los personajes

Al lado de lo burlesco aparece el tono puramente poético (en este caso, serio), sobre todo, en la descripción física de Tisbe:

Libertad dice llorada el corvo suave luto de unas cejas, cuyos arcos no serenaron diluvios. (p. 2)	Tisbe llora por la falta de libertad, que le impide disfrutar de su amor. Sus cejas en forma del arco oscuro expresan un luto enorme y así, se convierten en «un arcoiris que nunca ha serenado diluvios».
entre veinte perlas netas (p. 2)	El poeta se fija en los dientes, que se iluminan con su color blanco «como perlas netas».
Arbitro de tantas flores lugar el olfato obtuvo en forma no de nariz sino de un blanco almendruco. (p. 2)	Tisbe, descrita como árbitra, predomina con su belleza. El poeta describe la nariz de Tisbe con un tono serio «un blanco almendruco» a diferencia de la siguiente descripción burlona de Ovidio.

El licenciado Nasón (bien romo o bien narigudo) (p. 1)	El poeta revela la fuente de su inspiración: Publio Ovidio Nasón. Además de los protagonistas, se burla del poeta romano, refiriéndose a su nariz.
---	--

hijo de Venus segundo; Narciso; un Adonis caldeo (p. 3)	Al lado de la hermosura de la doncella, describe la hermosura varonil.
--	--

f) La descripción de la parte final: la jocosidad del doble suicidio

La malicia gongorina tampoco puede faltar en el desenlace final. De hecho, la descripción de la parte final representa una ridiculización total de la obscuridad:

¡Fatal descuido que protonecio hará al señor Piramiburro! (p. 8)	El poeta expresa su aversión a lo irracional, se ríe, sobre todo, de Píramo y su acto insensato.
En esto llegó el tardón (p. 8)	Inculpa a Píramo, llamándolo «el tardón».
entre ronco y tartamudo se enjugó con sus palabras (p. 8)	Al ver el velo de Tisbe, expresa los sonidos de asombro: «ronco y tartamudo».

¿Tan mal te olía la vida? Oh bien hi de puta, puto. (p. 10)	El poeta llega al extremo, ya que expresa sus ideas sin censura.
¡O tantas veces insulso cuantas vueltas a tu hierro los siglos dieren futuros! (p. 10)	En este caso, la espada de Píramo equivale a un asador. Por tanto, los cuerpos ensartados simbolizan la carne en el proceso de asar (dando vueltas al hierro).
el Eufrates, el fiero Danubio, el Tajo rubio. (p. 10)	El poeta describe el vertimiento de la sangre que en su mundo poético fluye como el agua en los ríos caudalosos.
El blanco moral, de cuanto humor se bebió purpúreo. (p. 11)	Finalmente, describe la transformación del color del moral. «El humor se bebió» – aquí termina el humor gongorino que ha degradado toda la fábula.

7.12.3. Las figuras retóricas

a) **El hipérbaton:** el orden invertido de las palabras.

La ciudad de Babilonia, famosa, no por sus muros (fuesen de tierra cocidos o sean de tierra crudos). (p. 1)	los que en verso hizo culto (p. 1)	Pyramo fueron i Thisbe (p. 1)
--	---------------------------------------	-------------------------------

b) **El oxymoron:** la unión de dos elementos incompatibles.

los apartamentos conjuntos (p. 4)	individualmente juntos (p. 11)
-----------------------------------	--------------------------------

c) **La paronomasia:** el poeta juega con las palabras que tienen sonidos semejantes:

Angosto-augusto (p. 6)	buzo-beso (p. 6)
------------------------	------------------

d) **La personificación**

Temerosa de la fiera aun más que del estornudo de Júpiter. (p. 8)	Los dioses retoman los actos humanos.
--	---------------------------------------

moral que los hospedó (p. 1)

e) **Los epítetos de burla:** palabras de su invención.

Tísbica (p. 3)

Boboncilla (p. 3)

Protonecio (p. 8)

Piramiburro (p. 8)

Hemos demostrado «un compendio breve» de la elaboración gongorina basada en la alegorización que estriba en el tono pesimista, el desengaño y la desesperación que emana también de las últimas dos versiones analizadas.

7.13. Miguel Botello de Carvalho

La penúltima versión que vamos a analizar pertenece a Miguel Botello de Carvalho¹¹⁵ (1595-†?), uno de los autores portugueses quienes escribían en castellano durante el siglo XVII. Lamentablemente, carecemos de una documentación biográfica más larga, ya que se trata de un poeta algo olvidado.

Su versión de *La Fábula de Píramo y Tisbe*¹¹⁶ surgió en 1621 y consta de 744 versos endecasílabos. Botello, en líneas generales, respeta el hilo argumental de la versión originaria. En el decurso de la obra podemos percatarnos extensas amplificaciones que demoran el resultado final de la historia. Estas amplificaciones se realizan a través de varios recursos estilísticos propios de los poetas barrocos, como, por ejemplo, los que ya hemos visto en Góngora. A diferencia de él, Botello se aleja de la actitud grotesca, manteniendo el tono serio, ya que en su concepción los amantes representan un reflejo de pura perfección, digna de ser imitada, como veremos más adelante.

Los amantes están unidos por el amor, que representa la causa de todas las desdichas. Como se menciona en un artículo de Pedro Correa «[...]el amor y la muerte siempre han

¹¹⁵ Miguel Botelho de Carvalho en portugués. Utilizamos la forma castellanizada para referirnos a él.

¹¹⁶ Para una mejor lectura he aquí una transcripción de la fábula que forma parte de la tesis doctoral de Alberto Rodríguez de Ramos de la que citaré los versos incorporados. Alberto RODRÍGUEZ DE RAMOS, «La poesía de Miguel Botelho de Carvalho. Estudio y edición de la “Fábula de Píramo y Tisbe” (1621) y “Rimas varias” (1646)», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, <<https://eprints.ucm.es/39965/1/T37970.pdf>>, [consulta: 4/6/2020].

representado una constante de la condición humana. La felicidad nunca es completa y perfecta. Siempre hay fuerzas contrarias que traen la infortuna, en cuyo final se vive la destrucción».¹¹⁷

7.13.1. Los rasgos específicos

a) La descripción y la humillación ante la hermosura de Tisbe

La belleza contribuye al heroísmo de Tisbe.	De Tisbe como heroica la belleza, emuladora más de sus pinceles, (vv. 80-81)
---	---

El poeta la describe como si fuera una diosa, por tanto, merece describir detalladamente su físico: la piel, la voz, los ojos, la frente, los cabellos, etc. Pero después, se humilla ante tanta hermosura y confiesa que «intentar reproducir su belleza física es un imposible, porque el sujeto de la descripción supera los componentes de la belleza humana».¹¹⁸

La humillación del poeta	Si de Tisbe os obliga la memoria, humillarse es valor, rendirse es gloria. (vv. 118-119)
--------------------------	--

b) El análisis psicológico

El poeta realiza una profunda sonda psicológica de los amantes en diferentes situaciones, donde se mezclan los sentimientos de pasión, enternecimiento, turbación, incertidumbre, etc.

La ausencia forzada promueve un anhelo y un amor más grande y pasional que incide especialmente en Tisbe. Ella se manifiesta más entregada a las delicias del amor. Aunque se mantenga firme por fuera, la turbación se apodera por dentro de ella	Mirando la doncella delicada de Píramo el temor que amando hereda, si de su turbación queda turbada, sabiendo que es de amor, contenta queda. (vv. 280-283)
La soledad de Tisbe causa el sufrimiento descrito con la participación de la naturaleza.	Como el clavel que sin sazón cogido, parece que lastima el valle umbroso. (vv. 160-161)

¹¹⁷ Pedro CORREA RODRÍGUEZ, «La fábula de Píramo y Tisbe de Miguel Botello», en: *Humanitas*, Vol. 54, 2002, p. 381, <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas54/16_Correa.pdf>, [consulta: 4/6/2020].

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 355.

En cambio, la soledad de Píramo le provoca dudas.	Píramo, que dudaba en los amores de Tisbe, su esperanza mira incierta, pensando que la ausencia en sus temores, a la desconfianza abrió la puerta. (vv. 192-195)
Después el descubrimiento de la pared se reaviva y enciende el amor. En el momento en el cual se ven, se nota el enternecimiento de los amantes. La contemplación mutua provoca un estado de mudez. Si los sentidos no pueden hablar, lo harán las almas. Consecutivamente, ambos rompen en llanto.	Vense los dos amantes más queridos, mudos quedan los dos en lo que aspiran, a sus amores rinde Amor mil palmas, fuentes ojos son, lenguas las almas. (vv. 252-255)

c) Las alusiones al final trágico

A lo largo del poema encontramos varias anticipaciones del destino fatal que se adensa en asociaciones del tipo:

si bien prosigue, así, muerta de amores. (v. 287)	en caso triste de funesta historia ¡qué desdichado fin, que dura suerte! (vv. 394-395)
--	--

d) La figura de Cupido

Descrito como «rapaz flechador» (v. 70) que intenta prevenir el final trágico:

Ya no ciego el Amor, un lince, un Argos, viendo el daño fatal que procuraban, de tristeza los triunfos no celebra, el pasador arroja, el arco quiebra. (vv. 404-407)

e) Las recriminaciones a la Fortuna

Al lado de las mencionadas recriminaciones al padre y la naturaleza, en la versión de Carvallo Tisbe culpa a la Fortuna haciéndola causa de sus desgracias.

La Fortuna procura hacerla vivir para que sienta con más fuerza la ausencia de su amado	¿Por qué, Fortuna fiera, injustamente, que viva sin mí Píramo procuras? (vv. 236-237)
---	--

f) La posible inspiración por la versión de Jorge de Montemayor

Quizá se haya inspirado por la versión de su paisano para el que tiene un recuerdo al final de su poema.	Que fuera claro engaño considera, oponerme a la luz resplandeciente, que ilustre en el estilo reverbera del gran Montemayor siempre eminente. (vv. 728-731)
--	---

7.13.2. Las figuras retóricas

a) Los epítetos del amor pasional

El poeta dota la historia de numerosísimos epítetos para que el lector capte la hondura de pasión.	llamas fulminantes (v. 127), amorosa pasión (v. 339), rayos fulgentes (v. 343), el pecho colmado de alegría (v. 385), radiantes tiros (v. 422), lucientes girasoles (v. 429), fulgente luz (v. 595), etc.
--	---

b) El hipérbaton

Botello recurre a constantes hipérbatos para que el lector se ponga reflexivo y así le obliga a recomponer el hilo conductor; de ahí que suscite un estado de alerta ya desde el inicio:

El suceso fatal, la historia canto del amor más constante, del que solo excedió con centellas de su llanto (vv. 1-3)	De Tisbe como heroica, la belleza emuladora más de sus pinceles, quiso por admirar naturaleza componer de jazmines y claveles. (vv. 80-83)
--	--

c) La hipérbole

En algunas partes el poeta expresa un alto grado de exageración:

A la nieve su frente escurecía, honroso de la nieve vituperio (vv. 104-105)	Expresa la blancura resaltante de la frente de Tisbe
Las claras luces de sus sombras vanas (v. 71)	Intensifica el color de las luces con el epíteto «claras».

d) La antítesis

Por último, el poeta recurre a una depurada técnica barroca de contrastes, que marcan bien los angustiosos momentos de los protagonistas.

la muerte real ↔ la muerte simbólica	El corazón y el alma muere viviendo mientras su enamorado vive muriendo. (vv. 648-651)	Dos tipos de la muerte se realizan en el momento cuando Tisbe ve a su amado moribundo.
la vida ↔ la muerte	Lo que no pudo en vida, en muerte alcanza, (v. 690)	Si la vida fue incapaz de unirlos, la muerte se encargará de hacer realidad la unión.

7.14. Tirso de Molina

Tirso de Molina¹¹⁹ (Madrid, 1579-† Almazán, 1648) fue un narrador, dramaturgo y poeta español del Barroco. En sus obras prevalecía el conceptismo,¹²⁰ otra corriente literaria que coexistía al lado del culteranismo. En 1635 redactó una obra miscelánea *Deleitar aprovechando*,¹²¹ donde tienen cabida la novela cortesana, las obras dramáticas y los poemas de distinta temática. Una de las novelas que integran esta miscelánea se llama *El Bandolero*,¹²² en la que el autor elaboró el mito *La Fábula de Píramo y Tisbe*¹²³ escrita en versos decasílabos.

¹¹⁹ Seudónimo de fray Gabriel José López Téllez

¹²⁰ El máximo exponente fue el poeta Francisco de Quevedo y su uso estriba en los «juegos conceptuales» que pueden contener varios significados. Por tanto, lo importante no está en la forma, sino en el contenido.

¹²¹ El resumen en breve: Tres familias se reúnen para pasar con gusto y provecho las fiestas del Carnaval. A cada una les toca por turno divertir agradable y devotamente a las otras dos.

¹²² Una de las familias cuenta la historia de San Pedro Armengol, un noble catalán que, tras vivir una juventud disipada como bandolero, ingresó en la Orden de la Merced y desde entonces se convirtió en ejemplo de santidad. El autor, en este caso, recrea novelescamente la juventud de Pedro, llena de tramas amorosas.

¹²³ Tirso de MOLINA, *El bandolero* (ed., pról. y n. de André Nougué), Madrid: Castalia, 1979.

En el análisis añadimos las páginas de los versos citados.

7.14.1. Los recursos fundamentales

Si bien la línea argumental es acorde con la ovidiana, Molina utiliza dos recursos fundamentales gracias a los que no es tachado de «un mero copista». Es decir, varias ampliaciones, y paráfrasis enriquecen su texto poético:

7.14.1.1. La ampliación

La ampliación está montada mediante la enumeración de motivos y personajes históricos y legendarios ligados con el origen de Babilonia. Así, sucede en el inicio, donde el autor se permite una descripción muy erudita con alusiones a la torre de Babel. (llamada también Babilonia)	La presumida Colonia, Primera, tras el Diluvio, Que osó asaltar al dios rubio y el pie besó a Macedonia, Aquella que, Babilonia, Construyó el más arrogante Tifeo, contra el tonante turquesado pavimento, y al bárbaro atrevimiento labró presidio gigante. (p. 89)
--	---

Otros tipos de la ampliación se manifiestan en las escenas creadas por el propio autor:

La escena, donde Tisbe se dedica a las tareas domésticas, mientras espera a Píramo.	mientras con angustia sorda lágrimas entre ellos borda porque aljófares no falten. (p. 94)
La estancia de Píramo en el templo para consultar la suerte al adivino: Junto al moral hay un templo dedicado a la diosa del amor Venus.	Hay un templo religioso [...] Tiembla el sacerdote anciano, y así a Píramo aconseja: ”Deja, ilustre joven, deja empresas de amor tirano; huye del destino inhumano[...]" (p. 123)

7.14.1.2. La paráfrasis

A continuación, en los siguientes párrafos vamos a desentrañar las paráfrasis del autor, es decir, las recreaciones o reformulaciones de la leyenda originaria con una actitud barroca (resaltante, sobre todo, en su concepción del amor a través de juegos conceptuales).

a) El concepto del amor

Ya en el inicio, expresa su actitud barroca del amor como causa de todos los problemas.	amor desde la puericia introdujo la milicia de su trágica fortuna, (p. 91)
---	--

Este «amor en rudimentos» (p. 92) comienza con el llamado de lo desconocido. Primero, en forma de los rigores de la ausencia impuestos por sus padres y segundo, en forma de los celos durante los juegos infantiles:

¿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? (p. 91)	¿Cuántos, rapaces develos, si a otros niños se juntaban, llantos con celos mezclaban, y aún no conocían los celos? (p. 91)
---	---

El autor opina que el impedimento del 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? (p. 94)
--	---

b) Los juegos conceptuales de los colores

Además de los intensivos contrastes de los elementos más típicos para la descripción barroca (día-noche, blanco-negro, luz-sombra, etc.), encontramos otros ejemplos, en los que se manifiesta el juego con los colores.

El blanco-El rojo

Los claveles se están empalideciendo, de ahí que consigan un color blanco. En cambio, el moral recibe un color rojo, más expresivo.	pues desmayando claveles, tiñó de sangre al moral. (p. 90)
Los labios corales se contraponen, con su color rojo y opaco, al alba y cristales que poseen un color blanco y luminoso.	Sellaban labios corales, y bebiéndose la risa, el alba, que abriles pisa, envidiaba sus cristales (p. 92)

En este ejemplo aparece el juego solo con un color: el blanco. Tisbe, encerrada en su cámara, está bordando y llorando. El autor juega con las lágrimas comparándolas con perlas y la riqueza del bordado. Es decir, el color blanco se refleja en las lágrimas, perlas y los aljófares.	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. (p. 94)
--	---

La plata-El oro

Las canas de los padres envejecidos reflejan el color gris igual al de la plata. El color de oro representa las riquezas para Tisbe, que quieren conseguir sus padres al casarla.	sus padres a Tisbe ofrecen; que cuando las canas crecen y el interés se dilata, por lo que tienen de plata, al oro hechizo apetecen. (p. 93)
---	--

c) Los conceptos antitéticos

La realidad ↔ La fantasía

El autor nos presenta un juego entre la imaginación y la realidad. Estamos ante el ilusionismo barroco capaz de crear alucinaciones del amor loco que incide, sobre todo, en Píramo.	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. (p. 102)

La vida↔La muerte

Al final, insertamos la misma antítesis que ya hemos visto en Carvallo. Sólo una misma suerte ha sido capaz de hacer lo que el amor en vida no pudo llevar a cabo.

Amor y muerte en ellos compitieron,
y efectos esta vez los dos hurtaron;
prodigio tanto, oh pasajero, advierte:
separólos amor mientras vivieron,
y cuando en sombra espíritus mezclaron,
hasta en cenizas los unió la muerte. (p. 132)

8. Ejercicio de interpretación

En los siguientes párrafos vamos a trazar la trayectoria del mito a través de los diferentes «tratamientos» del mismo y a su vez, procuramos inferirlo en el contexto histórico-cultural, es decir, utilizamos el método tematólogo. Ya hemos señalado la importancia de la tematología en términos generales, pero asimismo es esencial destacarla con unos ejemplos concretos sacados de la parte central del trabajo.

8.1. Las diferentes concepciones del mito conforme a las épocas

El mito en la Antigüedad encarna un ejemplo de metamorfosis, por tanto el significado antiguo es meramente simbólico, o sea, propone una lectura simbólica. Píramo y Tisbe encarnan una lucha por el amor que va más allá de la muerte. Este amor no puede quedar en el olvido, así se quedará eternizado por los frutos morales teñidos de negro.

En la Edad Media el mito adquiere dos visiones paradójicas: en el primer caso, representa un ejemplo paradigmático del amor incondicional que lo supera todo (la visión positiva) y en el segundo, el amor pecaminoso (la visión negativa). De todas formas, predomina la interpretación moralizante con el objeto de disfrazar la historia pagana, ya que la Iglesia juega un papel muy importante en la sociedad medieval.

Si bien estamos en la época renacentista (siglo XVI), hay algunas obras que exudan todavía medievalismo. El primer ejemplo que hemos presentado fue la versión de Castillejo, quien aprehendió el texto y llevó a cabo una actividad no realizada hasta entonces. Hablamos del primer «acercamiento» al mito a través de la traducción. Sin embargo, para que el texto fuera aceptable en la sociedad cristiana y a su vez, el autor no corriera el riesgo de la Inquisición, no era suficiente solo traducir el texto original. Por consiguiente, el autor alargó su versión con una larguísima parte *Querella al Amor*, donde llevó a cabo una re-escritura radical acorde con la tradición cristiana. El autor de una manera muy sofisticada expresó su desprecio hacia el amor carnal y, sobre todo, destacó los efectos nocivos que este conlleva. Por ende, gracias a esta parte con el tono moralizante, la obra resulta ser aceptable para un lector cristiano.

La intención moralizante continúa en la versión de Montemayor quien a menudo hacía hincapié de la tragedia promovida por el pecado que cometen. El autor enfatizó las alusiones del final trágico para que el lector se diera cuenta de las consecuencias fatales provocadas por la desviación secular. Además, es posible que el autor de propósito describa los personajes como inseguros de su firmeza del amor, ya que el único amor firme y constante procede de Dios. A su vez, se notan algunas partes donde predomina un rasgo del Humanismo: el gusto

por la naturaleza, como hemos visto en la descripción de Tisbe que equivale a un valle de flores originado por Dios.

A partir de las siguientes versiones se manifiestan plenamente los rasgos del Renacimiento,¹²⁴ un movimiento cultural procedente de Italia, que se iba desarrollando en España a partir de los finales del siglo XV. Así, Villegas refleja perfectamente el espíritu de esta época, puesto que redacta el mito como ejemplo del amor humano más realista de todas las versiones. A lo largo de la obra prevalece la visión positiva, ya que se realza la lealtad en el amor y la soberbia de la pareja babilónica. Incluso, la muerte por el amor no es concebido como una consecuencia fatal del pecado que cometen, sino que representa un cierto modo de heroísmo. Muy constantes son las alusiones a la naturaleza que representan una tónica poética al lado del amor fatal (según la terminología que utiliza Curtius). Los personajes, conscientes de sus hechos, se someten a un paulatino proceso del enamoramiento. Si bien al principio resistían a los sentimientos, finalmente resultan ser vencidos por sus pasiones y sus verdugos no son dioses, sino la Naturaleza, que representa un ídole pagano. En definitiva, el autor en vez de la moralización somete su obra a una constante alegorización como hemos demostrado.

Otro autor quien refleja todavía el estilo renacentista es Cervantes. En su obra hallamos el primer caso, en el que los trozos del mito sirven de ejemplo para desarrollar otras historias amorosas, es decir, entre Cardenio y Luscinda; y Basilio y Quiteria (consideramos esta última como una parodia indirecta del mito, ya que esta interpretación no incide directamente en Píramo y Tisbe). A continuación, *El soneto de don Lorenzo de Miranda* representa el primer ejemplo donde el argumento no importa tanto como la habilidad artística, en este caso, de un poeta ficticio.

Al final, llegamos a la época barroca (siglo XVII), en la que se mezcla el tono burlesco y pesimista del mito. La visión negativa del mito refleja la época de inestabilidad, crisis de hombre y de sociedad española surgida por una serie de hechos sociales y económicos. Debido a este hecho, los autores huyen del mundo real y crean su propio mundo poético, donde idealizan las cosas. A su vez, intentan frenar la popularización de la poesía que está destinada para las minorías, es decir, para los lectores cultos. Más concretamente, los autores obstaculizan

¹²⁴Mencionamos aquí algunos rasgos básicos que caracterizan este movimiento cultural:

- Confianza en la razón humana, no Dios, sino el hombre es el centro del todo, por tanto el teocentrismo se sustituye por el antropocentrismo

- Se produce un renacer de la antigüedad clásica

- El interés por la naturaleza

- Carpe Diem*- Hay que aprovechar el momento presente y vivir la vida

- Predomina el vitalismo en la sociedad. Época optimista y de apertura hacia Europa. Período de auge económico por la conquista y sometimiento de los imperios indígenas en América.

el mito en su forma (el culteranismo en Góngora y Carvallo) o en su contenido (el conceptismo en Molina).

En Góngora, Carvallo y Molina el mito en sí ya no es ideológico-moral, sino que representa una alegoría poco comprensible que refleja la habilidad artística del autor. Dado que se trata de una historia trillada, el argumento ya no tiene tanta importancia. La habilidad artística se manifiesta a través de la frecuente recurrencia a diferentes figuras retóricas y recursos narrativos: la anticipación y amplificación de partes que los interesan. Góngora como máximo representante del culteranismo realiza la forma de la obra a través de cambios sintácticos, la elección de las palabras con la forma y el sonido similar y en última instancia, opta por un léxico que degrada la obra en total. En cambio, Carvallo utiliza el culteranismo y particularmente el conceptismo para expresar su admiración hacia el mito. A su vez, llega con su propia teoría amorosa que podríamos interpretar como «Dado que la vida se opuso a la unión de los amantes, la muerte les posibilita este hecho». Al final, Molina destaca por sus constantes juegos de los conceptos antitéticos que apelan a la imaginación del lector.

Finalmente, hemos demostrado que el mito de Píramo y Tisbe es digno de la imitación. Sin embargo, la versión ovidiana no es la única fuente de inspiración para las re-elaboraciones posteriores. Así que, Villegas, Góngora y Carvallo se inspiran a su vez, por Montemayor y Góngora, por Villegas.

Después de haber pormenorizado las diferentes versiones, podemos confirmar de nuevo que el estudio tematólogo es imprescindible si procuramos entender el mito en toda su complejidad. Cada autor realiza la interpretación del mito acorde con la época histórica en la que vive. En el mito se refleja el contexto histórico, corrientes y temas que predominan en la época. Efectivamente, no podríamos entender nunca porque en una versión del mito predomina el vitalismo o el pesimismo sin conocer las circunstancias que rodean al autor. Así, podríamos dividir los autores entre los optimistas (Castillejo, Villegas, Cervantes) y los pesimistas (Góngora, Montemayor, Carvallo, Molina). Otro criterio según el cual podríamos dividir los autores consiste en su elección del título. Castillejo, Montemayor y Villegas crearon una «historia», mientras que Cervantes, Góngora, Carvallo y Molina optaron por una «fábula». Ahora bien, se configura una hipótesis: aquellos que denominan el mito como historia creen que es verdadero, ya que narra los orígenes del amor humano, mientras que los otros lo denominan fábula, porque es resultado de pura ficción. Lasheras señala en su artículo: «Si nos atenemos a lo que el diccionario dice sobre la fábula, encontramos que se trata de un “rumor”,

relación falsa, mentirosa, de pura invención, suceso o acción ficticias». ¹²⁵ A mi entendimiento, este mito resulta ser una narración ficticia (por la metamorfosis de las morales y otros hechos sobrenaturales) para un lector contemporáneo, de ahí que la denominación más apropiada sea, efectivamente, «fábula».

¹²⁵ LASHERAS, «Notas para la historia de Píramo y Tisbe en la literatura española (desde Góngora y su fábula)», p. 385.

9. Conclusión

Hemos demostrado la trayectoria del mito sobre Píramo y Tisbe que inició en la cultura griega y que posteriormente consiguió su fama gracias al poeta romano Ovidio quien introdujo el mito como la primera historia sobre el amor humano en *Las Metamorfosis*. A base de su versión, surgieron diferentes re-elaboraciones: en la Edad Media Alfonso X abarcó el mito en su *General Estoria* como ejemplo simbólico de amor firme y constante. Más tarde, la trayectoria del mito continuó «en manos» de los representantes del siglo XVI: Castillejo, Montemayor y Villegas; y del siglo XVII: Cervantes, Góngora, Carvallo y Molina. En todas estas versiones hemos presentado una diferente manera de tratar el mito original. Hemos hablado de una interpretación idónea para la sociedad cristiana desde la interpretación moralizante, simbólica hasta la sátira y burla.

A su vez, el mito ha sido un venero de inspiración para otros autores de la misma época a los que, por lo menos, mencionamos brevemente. Cristóbal de Salazar de Mardones es autor de *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe* (1636) que representa una edición crítica de la versión gongorina.¹²⁶ Otro autor es Juan de Vera y Zúñiga quien redacta su versión de *La Fábula de Píramo y Tisbe* hacia 1603.¹²⁷ Cabe mencionar que el mito no solo fue re-elaborado en el castellano estándar, sino también en el dialecto asturiano por el escritor Antón de Marrireguera quien recalca los peligros que el amor encierra.¹²⁸ El mito alcanzó su cumbre de la fama en el Siglo de Oro, sin embargo, no se ha quedado en el olvido como cabría esperar.

Al fin y al cabo, el mito aparece en diferentes tipos de re-elaboraciones conocidas a nivel mundial. Ya hemos mencionado a Shakespeare y sus adaptaciones del siglo XVI. Más tarde, en el siglo XIX Alejandro Dumas recrea el mito en su celeberrima obra *El conde de Montecristo*. Pasando a la época más contemporánea, en 1961 surge el musical estadounidense *West Side Story*, basado en *Romeo y Julieta* que tiene el mismo origen. En 1964 la banda británica *The Beatles* parodia este mito en un programa de televisión.¹²⁹ Y por último, mencionamos la serie

¹²⁶ Cristóbal de SALAZAR MARDONES, *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe compuesta por don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Biblioteca Digital Hispánica, 1536, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000086543&page=1>>, [consulta: 4/6/2020].

¹²⁷ Pedro CORREA RODRÍGUEZ, «La Fábula de Píramo y Tisbe de Juan A. de Vera y Zúñiga», en: *Florentia Iliberritana*, No. 18, 2007, pp. 9-26, <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4141/4078>>, [consulta: 4/6/2020].

¹²⁸ Pedro CORREA RODRÍGUEZ, «Píramo y Tisbe de Antón de Mari-reguera», en: *Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, No. 15, 2008, <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/193/153>>, [consulta: 4/6/2020].

Se desconoce el año en el que surge la obra.

¹²⁹ The Beatles, *The Beatles- Shakespeare-subs. Español*-, <https://www.youtube.com/watch?v=_6lCz6ReltU&t=102s>, [consulta: 4/6/2020].

estadounidense de comedia *Los Simpson*, cuyo episodio «The daughter also rises» se refiere a la pareja babilónica.¹³⁰ Esto ha sido solo un rastreo básico del mito en el contexto mundial que convendría analizarlo mejor. Por cierto, encontraríamos más ejemplos que confirmarían el hecho de que «el ser humano está en un permanente proceso de recrear y actualizar el mito». Sea como fuere, el mito de Píramo y Tisbe como *arquetipo del amor trágico* sigue recorriendo un largo camino que posiblemente nunca tendrá fin.

¹³⁰ Los Simpson, *Pyramus and Thisbe in The Simpsons*, <<https://www.youtube.com/watch?v=4h-3pbBWdrM>>, [consulta: 4/6/2020].

10. Resumé

Cílem této práce je analyzovat antický mýtus o Piramovi a Tisbe, dvou nešťastně zamilovaných postav, které sloužily jako inspirace k vzniku nejznámějšího Shakespearovského díla, Romea a Júlie. Práce je ale výhradně zaměřená na výskyt mýtu ve španělské literatuře Zlatého věku (XVI-XVII století), čili období největšího kulturního a politického rozmachu ve svých dějinách. Původní verze od římského básníka Ovidia sloužila jako základ pro vznik nových verzí v dílech od nejznámějších španělských básníků daného období (Montemayor, Cervantes, Góngora, Tirso de Molina) až po ty méně známé (Castillejo, Villegas, Carvallo).

V teoretické části se věnujeme renesanční teorii imitace, která vysvětluje proces reinterpretace původního díla. Podstatnou část tvoří podrobné zpracování metodologie, kterou využívá tematologie, disciplína jejíž cílem je analýza mýtů a jiných literárních žánrů.

Centrální část práce tvoří analýza podobností a rozdílů mezi Ovidiovou verzí a španělskými verzemi, které se liší v mnoha aspektech. Po téhle části následuje kapitola výhradně založená na interpretaci kulturních a sociálních aspektů, které se odráží i v daném mýtu.

11. Bibliografía y recursos electrónicos

- ARIZ, Yenny *et al.*: «Literatura comparada: definiciones y alcances», pp. 1-19, <https://www.academia.edu/12691839/_Literatura_comparada_definiciones_y_alcances_>, [consulta: 4/6/2020].
- CASTILLEJO, Cristóbal de: *La Historia de Píramo Y Tisbe*, <<http://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2017/12/CASTILLEJO-C.-La-Historia-de-P%C3%ADramo-y-Tisbe.pdf>>, [consulta: 4/6/2020].
- CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Turner Libros, S.A., 1993.
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro: «Jorge de Montemayor: su versión de Píramo y Tisbe», en: *Humanitas*, vol. 53, 2001, pp. 275-315, <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/13_Correa.pdf>, [consulta: 4/6/2020].
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro: «La Fábula de Píramo y Tisbe de Juan A. de Vera y Zúñiga», en: *Florentia Iliberritana*, No. 18, 2007, pp. 9-26, <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4141/4078>>, [consulta: 4/6/2020].
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro: «La fábula de Píramo y Tisbe de Miguel Botello», en: *Humanitas*, Vol. 54, 2002, pp. 351-396, <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas54/16_Correa.pdf>, [consulta: 4/6/2020].
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro: «Píramo y Tisbe de Antón de Mari-reguera», en: *Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, No. 15, 2008, <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/193/153>>, [consulta: 4/6/2020].
- CURTIUS, Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha: Triáda, 1998.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid: Fondo de cultura económica, 1955, <https://campus.fahce.unlp.edu.ar/file.php?file=%2F950%2FBIBLIOGRAFIA%2FCurtius._Literatura-Europea-y-Edad-Media-Latina_Vol_1_.pdf>, [consulta: 4/6/2020].

- ELIADE, Mircea: *Mito y realidad*, Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1991, <<http://www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Eliade/Eliade,%20Mircea%20-%20Mito%20y%20Realidad.pdf>>, [consulta: 4/6/2020].
- ESCOBAR, Ángel: «Hacia una definición lingüística del tópico literario», en: *Myrtia Revista de Filología Clásica*, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 123-160, <<https://revistas.um.es/myrtia/article/view/37951/36441>>, [consulta: 4/6/2020].
- GARCÍA GUAL, Carlos: «Mitocrítica, temática e imagología», en: *Thélème Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid: Universidad Complutense, No. 7, 1995, pp. 187-192.
- GONZÁLEZ CENTELLES, Andrea: «Comparación de las fábulas de Píramo y Tisbe de Montemayor y Villegas», Tesis doctoral, Universitat de Girona, 2014, <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9557/GonzalezCentellesAndrea_Treball.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].
- GORGA LÓPEZ, Gemma: «La historia de Píramo y Tisbe de Cristóbal de Castillejo: entre la ironía y la ejemplaridad», en: *Livius Revista de estudios de traducción*, No. 9, 1997, pp. 45-52, <<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/6406/La%20historia%20de%20P%C3%A1ramo%20y%20Tisbe.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>, [consulta: 4/6/2020].
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de: *Fábula de Píramo y Tisbe*, Biblioteca Virtual Universal, 2010, <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/157042.pdf>>, [consulta: 4/6/2020].
- HODROVÁ, Daniela: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, Jinočany: H & H, 1997.
- JUNG, Carl Gustav: *El hombre y sus símbolos*, (trad. Luis Escolar Bareño), Barcelona: Paidós Ibérica, 1995, <https://www.academia.edu/9490874/Jung_Carl_Gustav_-_El_Hombre_Y_Sus_Simbolos_PDF>, [consulta: 4/6/2020].
- Los Simpson, *Pyramus and Thisbe in The Simpsons*, <<https://www.youtube.com/watch?v=4h-3pbBWdrM>>, [consulta: 4/6/2020].
- LUZDIVINA CUESTA TORRE, María: «Los comentaristas de Ovidio en la " General Estoria II", caps. 74-115», Universidad de León: *Revista de Literatura Medieval*, No. 9, 2007, pp. 137-169, <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7941/comentaristas_cuesta_RLM_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, [consulta: 4/6/2020].

- MATÚŠKOVÁ, Dominika: «Opera Piramo a Tisbe Johanna Adolfa Hasseho a jej predstavenie v Hradci nad Moravicí 1771», Tesis de diplomatura, Universidad de Palacký de Olomouc, 2017.
- MOLINA, Tirso de: *El bandolero* (ed., pról. y n. de André Nougué), Madrid: Castalia, 1979.
- MONTEMAYOR, Jorge de: *La Diana de Jorge de Montemayor*, Venecia: Biblioteca Digital Hispánica, 1568, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000241501&page=1>>, [consulta: 4/6/2020].
- MORFORD Mark, Robert J. LENARDON y Michael SHAM: *Classical mythology*, USA: Oxford University Press, 1999.
- NAKLÁDALOVÁ, Iveta: *La lectura docta en la primera Edad Moderna (1450-1650)*, Madrid: Abada Editores, 2013.
- NASÓN, Publio Ovidio: *Metamorfosis*, <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxkZWVhaW1pZW50b2RlbGltcGVyaW9yb21hbm98Z3g6NTQxMDQwNjRkNjFIY2YxMw>>, [consulta: 4/6/2020].
- NASÓN, Publio Ovidio: *Metamorfosis. Libros I- IV* (trad., de José Carlos FERNÁNDEZ CORTE y Josefa CANTÓ LLORCA), Madrid: Editorial Gredos, S.A., 2008.
- NAUPERT, Cristina: *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arco Libros, S.L., 2003.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio: «La disyunción en Góngora: aproximación a su estudio a partir de la “Fábula de Piramo y Tisbe”», en: *Cuadernos de investigación filológica*, Vol. 10, 1984, pp. 77-98, <<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/1477/1381>>, [consulta: 4/6/2020].
- PÉREZ LASHERAS, Antonio: «Notas para la historia de Píramo y Tisbe en la literatura española (desde Góngora y su fábula)», en: *Mitos Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, conferencia, Universidad de Zaragoza, del 4 al 9 de noviembre de 1996.
- RODRÍGUEZ DE RAMOS, Alberto: «La poesía de Miguel Botelho de Carvalho. Estudio y edición de la “Fábula de Píramo y Tisbe”(1621) y “Rimas varias“(1646)», Tesis doctoral,

Universidad Complutense de Madrid, 2016. <<https://eprints.ucm.es/39965/1/T37970.pdf>>, [consulta: 4/6/2020].

SALAZAR MARDONES, Cristóbal de: *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe compuesta por don Luis de Góngora y Argote*, Madrid: Biblioteca Digital Hispánica, 1536, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000086543&page=1>>, [consulta: 4/6/2020].

SÁNCHEZ, Alberto: «Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el “Quijote”», en: *Anales Cervantinos*, Tomo 34, 1998, pp. 9-22.

SEGAL, Robert Alan: *Stručný úvod do teorie mýtu*, Praha: ExOriente, 2017.

TESTA, Daniel: «Kinds of Obscurity in Góngora's " Fabula de Pyramo y Tisbe"», en: *MLN*, Vol. 79, 1964, pp. 153-168, <https://www.jstor.org/stable/3042805?seq=1#metadata_info_tab_contents>, [consulta: 4/6/2020].

The Beatles: *The Beatles- Shakespeare-subs. Español-*, <https://www.youtube.com/watch?v=_6lCz6ReltU&t=102s>, [consulta: 4/6/2020].

TRANE, Ginetta de: «La storia di Píramo e Tisbe: tra mito e realtà», en: *Rudiae ricerche sul mondo classico*, No. 19, 2007, pp. 21-38.

TROCCHI, Anna: «Temas y mitos literarios», en: *Introducción a la literatura comparada*, dir. Armando Gnisci, Barcelona: Editorial Crítica, 2002, pp. 129-169.

12. Anotace

Autor: Bc. Dominika Matúšková

Název katedry a fakulty: Katedra romanistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Název práce: El mito de Píramo y Tisbe en la literatura del Siglo de Oro: la historia de un topos

Vedoucí práce: Mgr. Iveta Nakládalová, Ph.D.

Počet znaků: 166 527

Počet stran: 89

Počet použitých zdrojů: 37

Klíčová slova: mito, imitatio, tematología, Siglo de Oro, amor trágico

Charakteristika práce: El propósito de la presente tesis de licenciatura es examinar el mito de Píramo y Tisbe en varias obras del Siglo de Oro. El texto del poeta romano Ovidio nos sirve como base conceptual y simbólica, a la que "responden", de manera creativa, diferentes reelaboraciones en la literatura española. Por razones metodológicas, dedicamos un capítulo a la *imitatio* renacentista, porque es en el contexto de la mimesis literaria donde debemos situar el proceso de la re-elaboración creativa. Asimismo, fundamentamos el análisis en los estudios temáticos, dedicados al estudio de las modificaciones de un tema, un motivo, o un *topos* literario concreto. En la parte central nos enfocamos en las versiones de Cristóbal del Castillejo, Jorge de Montemayor, Antonio de Villegas, Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Miguel Botello de Carvallo y Tirso de Molina. Después de esta parte dedicamos un capítulo sobre las diferentes interpretaciones que cambian conforme a los aspectos sociales y culturales de la época.

13. Anotation

Author: Bc. Dominika Matúšková

Department and faculty: Department of Romance Languages, Faculty of Philosophy, Palacký University in Olomouc

Title of the thesis: The myth of Pyramus and Thisbe in the literature of Spanish Golden Age: history of topos

Thesis tutor: Mgr. Iveta Nakládlová, Ph.D.

Number of characters: 166 527

Number of pages: 89

Number of sources: 37

Keywords: myth, imitatio, thematology, Golden Age, tragic love

Annotation: The purpose of this thesis is to examine the myth of Pyramus and Thisbe in various works of the Spanish Golden Age. The text of the Roman poet Ovid serves as a conceptual and symbolic base, to which they "respond" creatively to different re-elaborations in Spanish literature. For methodological reasons, we dedicate a chapter to Renaissance imitatio, because it is in the context of literary mimesis that we must situate the process of creative re-elaboration. Also, we base the analysis on the thematic studies, dedicated to the study of the modifications of a theme, a motive, or a specific literary topos. In the central part, we focus on the versions of Cristóbal del Castillejo, Jorge de Montemayor, Antonio de Villegas, Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Miguel Botello de Carvallo and Tirso de Molina. After this part we dedicate a chapter on the different interpretations that change according to the social and cultural aspects of the time.

