

AGUNAS CLAVES SEMÁNTICAS EN LA FÁBULA DE PÍRAMO Y TISBE DE GÓNGORA

FRANCISCO DE B. MARCOS ÁLVAREZ
Université de Genève

1. A diferencia de los llamados poemas mayores de Góngora (*Polifemo* y *Soledades*) el romance de Píramo y Tisbe no ocasionó entre sus contemporáneos la misma profusa actividad de análisis, escolios y comentarios. Pellicer lo incluye en sus *Lecciones solemnes* (Madrid, 1630), pero sus comentarios en general se reducen a escuetas paráfrasis salpicadas de alguna referencia libresca. Sólo Cristóbal de Salazar Mardones concentró esfuerzo y entusiasmo en interpretar y defender el romance con su libro de 1636 *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe*. Ya en nuestra época se inicia un movimiento de acercamiento sin prejuicio a éste al parecer estafalario poema con las observaciones parciales de Dámaso Alonso en sus estudios gongorinos, las páginas de José María de Cossío en su libro sobre las fábulas mitológicas, los artículos de Arthur Terry y Fernando Lázaro Carreter y las anotaciones de Robert Jammes.¹ A partir de ahí se suceden numerosos estudios y ediciones que intentan dilucidar sus dificultades y mejorar nuestra percepción de su diseño artístico.² El romance

1. Dámaso ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1961, t. I, pp. 310-317. Edición parcial, prosificación y comentario. Reconociendo la posición central del poema para la comprensión de Góngora y su mundo poético, D. A. afirma que «hoy (...) nos deja, en verdad, absolutamente fríos». José María DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, pp. 525-531. Arthur Terry: «An interpretation of Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), pp. 202-217. Fernando LÁZARO CARRETER, «Situación de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de Góngora», y «Dificultades en la *Fábula de Píramo y Tisbe*», recogidos ahora en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984. Robert JAMMES, «Notes sur la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora», en *Les langues néo-latines*, 156 (1961), pp. 1-47.

2. Incluyen y anotan el texto de la *Fábula*: Antonio Carreño en su ed. de *Romances*, de Góngora, Madrid, Cátedra, 1982. Antonio Carreira en su *Antología poética* del cordobés, Madrid, Castalia, 1986. Edición separada de la *Fábula* a cargo de David Garrison, Madrid, José Esteban, 1985. La más completa bibliografía de ediciones y estudios sobre la *Fábula* se halla en la *Poesía selecta* de Góngora

parece desafiarnos con sus veladuras y seguir celando secretos. La suspensión que en el lector provocan muchos de sus versos le lleva a intuir senderos interiores en los que no ha podido penetrar.

2. La primordial tarea de sacar a luz el sentido literal choca con obstáculos de desigual naturaleza y consistencia. Los más numerosos son los que se derivan de la elaboración minuciosamente conceptuosa del poema y que obligan a un detenido análisis microtextual. Pero quizás previamente habría que llevar a cabo una revisión detallada de la tradición erudita y editorial para eliminar el arrastre de aclaraciones imprecisas o equivocadas, y a veces de bastante elementales errores.

Un ejemplo tenaz de éstos surge a propósito de los vv. 157-158 referidos a la criada mulata (citaré siempre por la ed. de Antonio Carreira mencionada en nota 2):

Al estoraje de Congo
volvamos, Dios en ayuso,

Se trata de un enlace narrativo construido como exhortación irónica a los lectores. «Buelue D.L. a la Mulata» dice escuetamente Pellicer (columna 786). Pero Salazar Mardones: «Volvamos con ayuda de Dios a la mulata» (fol. 61v). El entusiasta comentarista descubre así, y no es la única vez, sus flaquezas de vocabulario. El adverbio «ayuso» era sin duda anticuado ya en aquel entonces, pero no lo podía ignorar un hombre de letras. Pensemos que es un lapsus el que transforma «ayuso» en «ayuda». La locución pronominal «de Dios en ayuso», de similar estructura a «del Rey abajo», la había recogido Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* en 1611 (s.v. *ayuso*), y el Diccionario de Autoridades (s.v. *ayuso*) dice de ella: «aunque antiquada, oy se usa en Castellano, mudada la palabra ayuso en la voz abaxo», (con citas del *Quijote* y la *Celestina*). El narrador se guarda de invocar a Dios en tal contexto, sencillamente invita a sus lectores: volvamos todos ahora a ocuparnos de la mulata. No obstante los editores modernos reproducen las palabras de Salazar Mardones, o las asimilan como R. Jammes, quien parafrasea «avec l'aide de Dieu».³

En los vv. 485-488, muertos los jóvenes amantes, el narrador describe a los padres vestidos de duelo:

ra preparada por A. Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991. Trabajo éste, pues, posterior a la presente ponencia.

3. Art. cit. en nota 1, p. 24. A. Carreño, A. Carreira y D. Garrison: «con la ayuda de Dios». A. Pérez Lasheras y José M. Micó: «Dios mediante» (eds. cit. en nota 2).

Sus muy reverendos padres,
arrastrados luengos lutos
con más colas que cometas,
con más pendientes que pulpos.

La deformación caricaturesca del solemne luto de los padres reposa sobre las dos comparaciones elativas. Los vemos avanzar arrastrando larguísimas colas, e inevitablemente se nos traslucen los cortejos del paje Trifaldín y la Condesa Dolorida en los cap. 36 y 38 de la segunda parte del *Quijote*. Si comparar la longitud de las colas con las de los cometas resulta obvio, no tanto lo fue para Salazar Mardones el relacionarlas con los pulpos. El comentarista aclara: «con mas pendientes o chías, que los pulpos tienen pies» (fol. 186r), palabras que reproduce R. Jammes. Pero «pendiente» y «chía» no equivalen como sinónimos, y la relación metafórica parece poco convincente. De los dos significados de «chía», el que Salazar parece tener presente no es el de «manto o vestidura de luto», sino el de «faldón o lista de paño», que colgaba sobre hombros y espaldas pendiente, en su origen, de un gorro o tocado.⁴ Los padres de los enamorados llevarían tantos de estos colgantes que harían pensar en los pulpos. Vestimenta sin lógica ni motivo y ridícula en sí misma, lo que se concilia mal con el designio narrativo que transparece a lo largo de todo el romance. Los personajes de la historia, su aspecto, no son descomedidos, su presentación y vestimenta no son arbitrarios, sus palabras, sus gestos y sus acciones no son chuscos. Su tragedia es una verdadera tragedia. La comicidad, lo risible, los aporta el prisma por el que la vieja leyenda atraviesa, alterándose, para convertirse en discurso, están en la perspectiva, en el punto de vista del narrador, que la caricaturiza deformándola en los modos de la referencia a sus aspectos inmediatamente aprehensibles y descubriendo otros ocultos y embozados en los primeros, los que escapan al observador ingenuo o conformista. La espada de Píramo, instrumento de la muerte, no es una espada inhabitual, o defectuosa, o inadecuada. Pero cuando el narrador entrecruza los planos temporales mediante el anacronismo, y cuando la mención de la espada la hacen «estoque», «verdugo», «asador», surgen la risa o el rictus. Los padres de Píramo y de Tisbe se comportan en el interior del anacronismo, como lo hacían padres y parientes en tiempos de Góngora, es decir extrovertiendo el duelo en grandes ropones talares dotados de luengas colas, ostentación y exceso que las leyes intentaron desterrar.⁵ Pero no hay por qué conjeturar que endosaron todo un quiries de chías, convirtiendo el entierro en carnaval. Pellicer debió de representarse la imagen reflejada en el texto, pero el

4. Carmen BERNÉS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962, p. 87. Definición de las dos acepciones en *Diccionario de Autoridades*, s.v. *chía*.

5. Sobre las desmesuradas vestiduras de luto en la época, véanse notas de Rodríguez Marín a su ed. de *Don Quijote*, Madrid, Atlas, 1947-1949, cap. XIX, 1.ª parte, nota 8, y cap. XXXVI, 2.ª parte, nota 11.

laconismo de su expresión no la hace explícita. Sólo declara: «con colas mayores, que las *que* dexan los Cometas, y mas lodos que lleuan los Pulpos» (col. 826). Pero los pulpos no «llevan» lodos. Es evidente que el parangón se apoya, y en ello no yerra Salazar, en lo que los pulpos más tienen, es decir «muchos pies», que también se han llamado y se llaman «brazos» y «piernas» (véase *Autoridades* s.v. *pulpo*). En tiempos de Góngora también se los nombraba «rabos». El sintagma «rabos de pulpo» aparece en *La pícara Justina* (cit. por *Autoridades* s.v. *rabo*) y «tiene más rrabos ke un pulpo» en el *Vocabulario* de Gonzalo Correas.⁶ Góngora realiza una substitución metonímica, «pendientes» asume el valor semántico de «rabos», pero no el apuntado, sino el de otra catacresis que define así Covarrubias (*Tesoro*, s.v. *rabón*): «Rabos, las salpicaduras del lodo en las ropas largas». Confirma este sentido la *Méthode pour entendre facilement les Phrases & difficultez de la langue Espagnole* (Paris, 1629) de Jerónimo de Texeda donde leemos: «HAZER RABOS, trainer sa queue par les boues».⁷ En suma, la degradación de la imagen se logra mediante la focalización de aspectos parciales cuya evocación, rompiendo el decoro de la situación y el contexto, la desvaloriza. De los enlutados se nos impone así la visión de «zarriosos» en sentido propio, es decir llenos de *zarrias*, el «lodo ù barro que se coge y seca en la ropa que vá cerca del suelo» (*Autoridades*, s.v. *cazcarria*).

3. Hay versos en el romance que aparentemente se entregan a la percepción del lector con toda la transparencia de su sencillez. Sin querer caer en un prejuicio tenebrista, sospecho que, en muchos casos, más de un estrato significativo escapó a los lectores de antaño y nos sigue escapando a los de ahora.

Propondré como hipótesis dos ejemplos de utilización de uno de los más elementales recursos retóricos, la *silepsis*, por el que Góngora mostró un gusto no disimulado. Tras la sorprendente irrupción en el relato de la negra en metáfora de carabela (vv. 137-140), los vv. 143-144 apuntan la misión alcahuetil que la trae junto a Píramo valiéndose de una paradoja, pues a pesar de su negrura:

alba fue, y alba a quien debe
tantos solares anuncios.

Pellicer interpretó sin dificultad que «aun a pesar de lo adusto de su color fue Alua; *que* le anunciaua el Sol de Tisbe» (col. 785).⁸ La atribución de la blancura metafórica del alba a la negrura real de la sierva parece corolario proléptico, en

6. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Bourdeaux, 1967, p. 114.

7. Ed. por Sabine Collet Sedola en *Criticón* (Toulouse), 26 (1984), cita en p. 117. Ya en NEBRIFA, *Vocabulario de romance en latín*, se atestigua *rabo de vestidura* (s.v.).

8. La misma lectura en F. LÁZARO CARRETER, «Dificultades en la *Fábula de Píramo y Tisbe*», ed. cit. en nota 1, p. 72.

el v. 143, de la función de ésta, que expresa el v. 144: es alba porque es portadora de anuncios solares. Pero es probable que debamos considerar un desdoblamiento homonímico en «solares»: los anuncios son sin duda solares porque proceden del Sol que es Tisbe, pero son solares también porque son de ir y venir, de darle al zapato, de gastar suela. La dilogía no por banal deja de ser paradigmática de la naturaleza del romance, pues muestra la fusión indisociable de la convención poética y el cliché petrarquista con la referencia a lo bajo y plebeyo. Este hecho y el aumento de la densidad significativa del pasaje son las premisas en que fundo la pertinencia de la lectura disémica. Para reforzarla cabe señalar su cohesión con otros elementos presentes en el contexto. La función terceril de la mulata es emblematizada por el narrador con dos imágenes: una, en el plano metafórico, es la «carabela» (v. 137), la otra, en el plano denotativo, son los zapatos. Las dos simbolizan la movilidad esencial en el oficio de correveidile.⁹ Los efectos que el soborno logra sobre la prontitud y diligencia de la tercera se expresan por vía metonímica referidos a su calzado. Así, los cuatro reales de plata que Píramo le dio, en vez de «untarle la mano», le «argentaron el pantufllo» (v. 160), con reacción fulminante sobre los pies de la morena (vv. 161-162):

Avispa con libramiento
no voló como ella anduvo.

Cuando de nuevo hace su aparición en los vv. 209 y ss., el único trazo descriptivo se focaliza precisamente en los pies (vv. 209-212):

Llegó en esto la morena,
los talarés de Mercurio
calzada en la diligencia
de diez argentados puntos.

Los grandes zapatones parecen transfigurados, por la virtud de la plata, en los alados «talarés de Mercurio». Saliéndonos ya del marco interno del texto, la diseminación de «solares» se puede apoyar también en el hecho de que el juego equívoco sobre «solar» se produce igualmente en otros lugares de la obra de Góngora, y con frecuencia en Quevedo y diversos contemporáneos. Había razones para que este vocablo atrajera la atención de los ingenios burlescos. Como sustantivo, «solar» era muy representativo de un campo semántico, el del origen familiar, la sangre y la hidalguía, cuya posición dominante en la escala axiológica de la sociedad española de entonces es de sobra conocida. De ahí que casi inevitablemente acarrearra en las composiciones satíricas los chistes con los derivados de

9. Ya Don amor, en el libro del Arcipreste de Hita, evocó así a las alcahuetas: «son mucho andariegas, merecen las çapatás», estr. 441c, ed. de J. Corominas, Madrid, Gredos, 1973.

«suela». Es el registro que usa Góngora, por ejemplo en la letrilla *Los dineros del sacristán* (vv. 3-9, p. 89 en la ed. de R. Jammes de *Letrillas*, Madrid: Castalia, 1980) donde un «hidalgo de solar» es en realidad un zapatero enriquecido, cuyo hijo manirroto «asuela lo que él soló». Mientras que en el romance «Al pie de un álamo negro» (ed. de A. Carreira, cit. en nota 2, vv. 45-48, pp. 269-274) el sudor en los escarpines de un hidalgo pobre dice «a cien pasos el solar». Esta fácil disponibilidad, casi diría predestinación, del vocablo para el juego semántico me persuade de que, en el «solares» que nos ocupa, Góngora injertó en el derivado de «sol» el derivado de «suela».

Otro caso de silepsis que ha pasado desapercibido es el que ocurre en los vv. 497-500, donde el narrador afirma que cierto rey de Babilonia depositó en una urna las cenizas de los amantes. Pero la mención del rey se hace de forma alusiva mediante perífrasis, en las que Góngora se recrea. Se nos dice que es tradición constante:

que ascendiente pío de aquel
desvanecido Nabuco
que pació el campo medio hombre,
medio fiera y todo mulo,

fue el que ordenó aquel acto misericordioso. Pellicer explica seriamente este pasaje: «Concluye don Luis, con que se sabe por tradición, que vn abuelo de aquel Nabucodonosor Rey de Babilonia, que quedò conuertido en bestia, dexò las cenizas encerradas en vna urna» (col. 827). Salazar Mardones parafrasea el texto en el mismo sentido, y los editores modernos suelen reproducir el comentario de aquél o de éste. Es el sentido recto y evidente. Pero, si bien no evidente, hay un ramal semántico desviado. «Mulo» es el vocablo que inserta y al mismo tiempo señala en la cuarteta la bifurcación de sentidos, pero, con técnica frecuente en Góngora, aparece al final, lo que obliga al lector a una consideración retrospectiva del texto. En cuanto a la perífrasis, como todas las del mismo tipo, culturales, históricas, mitológicas, requiere la identificación exacta del referente extratextual para discernir su funcionamiento en el texto. En este caso era fácil tarea. Ahora bien, el *Libro de Daniel*, capítulo 4, cuenta que Nabucodonosor fue por su soberbia desposeído y obligado a hacer vida entre las bestias, pero en ningún caso lo compara con un mulo, sino en varias ocasiones con los bueyes («foenum quasi bos comedes»).¹⁰ «Mulo» marca pues una desviación respecto al relato bíblico presente como subtexto en la cuarteta. Obviamente la desviación no es gratuita. Los predicativos «medio hombre», «medio fiera», «todo

10. *Daniel*, 4, 25; 4, 32; 4, 33. Que Don Luis hiciera «todo mulo» a Nabuco incomodó a Salazar Mardones (*Ilustración*. ff. 188v-191r), siendo algo contrario a la letra del Libro Sagrado. Pero lo explica: en realidad es una hipérbole al modo hispano «pues de los hombres que en sus costumbres, o en su entendimiento no corresponden a las que deuen, solemos dezir, que son vnos mulos, o vnas bestias».

mulo», presentan, realizada por la *gradatio*, una agudeza conceptista muy usada por don Luis: los enunciados de apariencia paradójica en que se identifican o coexisten lo uno y lo doble o viceversa.¹¹ En este caso el juego sémico se basa naturalmente en el concepto de «mulo», cuya identidad se define por la referencia a sus partes: mitad asno, mitad caballo. Ahora bien, siendo «mulo» predicado de «Nabuco», la inserción de una clave «genética» obliga a la lectura retrospectiva del primer verso de la cuarteta donde aparece el vocablo «ascendiente», que corresponde claramente a la misma perspectiva. Aflora así una correlación entre el ascendiente y el descendiente y sus respectivos calificativos, y de este modo se desvela la bipolaridad semántica del término «pío». Como autor del gesto de depositar en una urna las cenizas de los amantes, el ascendiente de Nabuco fue sin duda pío, esto es, misericordioso y compasivo. Pero en su calidad de progenitor del metafórico Nabuco-mulo le cabe ser «pío», es decir, caballo remendado, o sea de pelo blanco con manchas de color.¹²

4. El metaforismo de Góngora, que fue piedra de escándalo para sus enemigos y motivo de reservas para algunos de sus defensores, ocasiona pasos oscuros en el romance para los que aún no se ha hallado lectura cierta ni aún conveniente.¹³

Uno de los más notorios es el de los vv. 445-448, en que se describe la lamentable situación de Píramo cuando, tras haberse ensartado con la espada, es hallado por Tisbe:

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

11. Cf. el epitafio de Píramo y Tisbe, versos finales del poema que estudiamos: «Aquí yacen / individualmente juntos, / a pesar del Amor, dos, / a pesar del número, uno».

12. COROMINAS (*DCEdH*, s.v. *picaza*) no documenta esta forma hasta el *Diccionario académico* de 1817. No obstante, desde el comienzo del S. xvii es frecuente en textos literarios *pía*, femenino invariable para los dos géneros como corresponde a su inmediato étimo francés *pie*, adjetivo que desde un siglo antes designa el pelaje manchado de blanco y otro color de caballos y yeguas. La definición de Covarrubias (*Tesoro*, s.v. *pía*) es «haca remendada», más exacta me parece la de *Autoridades* (s.v.): «El caballo ù yegua, cuya piel es manchada de varios colores». La introducción de un masculino era lo esperable de acuerdo con la estructura del español. Creación de Góngora o no, ese masculino es el que hallamos, a mi parecer, en el pasaje que comento. En el romance anónimo «Vengo brindado, Mariana», encuentro estos versos: «Cuando salí de mi casa, / salí en un caballo pío» (M. MENÉNDEZ PIDAL, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. IX, Madrid, CSIC, 1945, p. 225).

13. Desde muy joven (1581, letrilla «Andeme yo caliente») había germinado Góngora la evocación conjunta de la tragedia de los dos amantes y de imágenes culinarias o de nutrición: «sea mi Tisbe un pastel, / y la espada sea mi diente». En 1589 el proceso de la muerte de Hero y Leandro se sintetiza en símiles de formas de guisar huevos: él es un huevo pasado por agua y ella un huevo estrellado (romance «Arrojóse el mancebito», vv. 89-92).

Pellicer, disgustado quizá por la bajeza de la imagen, silencia toda explicación del último verso, y lacónicamente anota: «Tisbe llegó donde Piramo estaua derramando la sangre, casi espirando» (col. 821). Salazar Mardones da sentido al insólito embudo haciéndolo metáfora del cuello: «Da a entender —comenta— que de los alimentos con que el hombre se sustenta, se cría la sangre en el cuerpo, pues dice, que desperdiciaba la que recibio por embudo; esto es, por el de la garganta, de adonde va al estómago» (fol. 163 v). Interpretación aproximativa y sin ningún apoyo en el texto, al que pretende devolver cierto «decoro», aun sacrificando el rigor con que don Luis lo construye. Los editores modernos se resignan a aceptar el comentario de Salazar, si bien R. Jammes advierte que se ha de contentar con él porque no dispone de explicación mejor (p. 33). Sin embargo es posible una lectura que aporte precisión y coherencia respecto al conjunto del romance. La narración del gesto suicida de Píramo en los vv. 419-432 gira en torno a un eje isotópico constituido por la recurrencia de términos o expresiones del campo léxico culinario: *asó*, *asador*, *insulso*, dar *vueltas a tu yerro*. Todos tienen un común centro referencial, la metáfora latente que identifica a Píramo atravesado por el acero con una morcilla espetada en el asador. En la cuarteta que nos ocupa el verso «en su postrimero turno» es otro elemento integrante de la misma isotopía, y por tanto actualiza el mismo centro metafórico de significación. La voz «turno», que junto con «turnar» es galicismo recibido en español en la época de Góngora, funciona en el verso con un valor que coincide con uno de los más usados del francés «tour», a saber «movimiento rotatorio sobre sí mismo, giro». Esta acepción no la recogen los diccionarios castellanos, pero Covarrubias (*Tesoro*, s.v. *tornar*), inspirándose quizás en «torno», define «turno» como «la vuelta en redondo». Los comentaristas, que no hacen observaciones a este verso, han entendido seguramente «postrimero turno» como «llamada final, vez, momento u ocasión de la muerte». Pero en tal caso la mención del «embudo» parece arbitraria y sin conexión con su entorno textual. Hay pues que leer la cuarteta como otro avatar de la metáfora de la morcilla: Píramo-morcilla, pinchada en su asador, está dando en éste su última vuelta, deja perder sin provecho para nadie («desperdicia») la sangre que como metafórica morcilla había recibido por un embudo. La cuarteta adquiere así una precisión sin fisuras, y encaja en el proyecto de descomposición del mito a que obedece el romance entero. En uno de los momentos en que culmina el dramatismo de la historia se interfiere la imagen grosera de la fabricación de morcillas, tal como se llevaba a cabo en tiempos de don Luis y aún se practica en los nuestros en las «matanzas» artesanales o familiares.¹⁴

14. Sin ánimo de insistir demasiado, no me resisto a transcribir, en parte, la descripción que hallo en la *Enciclopedia Espasa*: «...un embudo de hoja de lata, más abierto que los ordinarios y cuyo tubo es asimismo más grueso. Se hace penetrar el tubo del embudo en la extremidad del intestino (...). Mientras tanto otro sujeto mantiene el tubo con los dedos a la vez que se vierte en el embudo

5. Más desapercibida, pero no mejor interpretada, ha pasado otra metáfora que hallamos en los vv. 361-364. Es el momento en que Píramo acaba de llegar al lugar de la cita fatal:

y no hallando la moza,
entre ronco y tartamudo,
se enjuagó con sus palabras
regulador de minutos.

Pellicer nos deja en ayunas, pues se limita a comentar: «no hallando a Tisbe quedò mudo» (col. 817). Salazar Mardones, como de costumbre, es más prolijo: «entre ronco y tartamudo (esto es murmurando entre sí, y tragando como dicen la saliva) se enjuagó con sus propias palabras, regulando los minutos del tiempo que se habría detenido, conforme lo que habría que Tisbe estaba fuera de su casa» (fol. 138r). Salazar no hace justicia a la «inventio» gongorina. Aterrado Píramo de no ver a su amada hasta el punto de perder el control de su laringe y lengua, parece inverosímil que se pusiera a calcular minutos. A. Carreño y A. Carreira glosan «regulador de minutos» como «calculador» sin más explicaciones (pp. 410 y 300 respectivamente). R. Jammes se remite no a «regulador», sino al infinitivo «regular», del que da como equivalencias «supputer», «calcular». Todos pues siguen el dictamen de Salazar.

El «regulador de minutos» del v. 364 es una aposición respecto del sujeto de todo el período que es Píramo, mencionado en el v. 353 como «el tardón», y no posee en rigor valor verbal como pretende Salazar Mardones. Se trata de una perífrasis, en sí misma bastante banal, que sustituye al término metafórico. La opacidad de éste deriva sólo de la interposición de esa instancia suplementaria de significación. Un «regulador de minutos» es un reloj, el que regula, mide o computa los minutos. Queda por ver la pertinencia de tal calificativo en la narración, su funcionalidad y su coherencia textual. Cabe pensar que el reloj que sirve de comparación con Píramo es el reloj de badajo o de campana, el cual podía ser no sólo de torre sino también doméstico.¹⁵ Píramo, que llega tarde al lu-

una gran cucharada de la sangre ya preparada». Y así hasta que todo el intestino está lleno (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, vol. 36, p. 948).

15. Vid. Miguel HERRERO GARCÍA, *El reloj en la vida española*, Madrid, 1955. Luis MARTÍNEZ FONTENLA, *La máquina de las horas*, Madrid, 1975. Cf. romance «Hoy pues estamos a solas» de P. LIÑÁN DE RIAZA, vv. 32-36: «Convirtíome en pica seca / y obligóme a ser reloj, / de badajo en esa sala / y en este patio de sol» (en B. J. GALLARDO, *Ensayo*, t. I, Madrid, 1863, col. 1041). Me persuade a esta línea interpretativa el que Góngora use el verbo «regular» con el sentido restringido de 'medir o computar el paso del tiempo'. Véase este ejemplo, entre otros posibles, en una exhortación a gozar de la juventud («carpe diem»): «Si os reguláis con las flores / que visten esa pared, / horas son breves: el día / las ve morir que nacer» (romance «En la fuerza de Almería», vv. 69-72, en la ed. de A. Carreira cit. en nota 2, p. 313. También en poetas gongorinos el mismo valor: vid. A. PANTALEÓN DE

gar convenido, descubre que Tisbe no está allí, y atenazado por el estupor y la angustia intenta llamar a su adorada, pero su intento sólo produce sonidos inarticulados (lo que expresa el verso «entre ronco y tartamudo») mientras en vano la lengua se mueve en la boca tratando de pronunciar, imagen que provoca la analogía con el badajo del reloj golpeando de un lado a otro la campana. La misma imagen origina la analogía con «enjuagarse»: así como el que se enjuaga mueve un líquido en la boca de un lado para otro sin dejarlo salir, del mismo modo las palabras se agitan con la lengua en la boca de Píramo sin lograr salir de ella. Un correlato de la metáfora del reloj de campana aparece en la cuarteta siguiente a la que acabamos de analizar, vv. 365-368):

De su alma la mitad
cita a voces, mas sin fruto,
que socarrón se las niega
el eco más campanudo.

La calificación en forma comparativa del eco como «más campanudo» toma como término implícito de comparación el Píramo-reloj de la cuarteta precedente. Y el sentido global de la última puede ser éste: Píramo, repuesto del susto, llama a voces a Tisbe, pero el eco, siendo más campanudo o potente que Píramo, le niega socarrón las voces. Es decir, no hay eco de los gritos de Píramo, y también las llamadas de Píramo «no tienen eco», es decir no tienen resultado. Juego bisémico entre sentido recto y sentido figurado.

Es muy posible que para la analogía del reloj Góngora hallara inspiración en el acervo popular de chistes y dichos ingeniosos del que gustosamente se abasteció.¹⁶ Téngase también en cuenta que «lengua» llegó a lexicalizarse como denominación del badajo de campana, que Covarrubias define como «El martinete, almilla, lengua o mazo de la campana» (*Tesoro*, s.v. *badajo*).¹⁷

RIBERA, soneto «A vn reloj», vv. 7-8: «en el indice [i.e. *la aguja*] buelve de las horas / Segunda vez a regular tu vida» (*Obras*, ed. de R. de Balbín Lucas, t. I, Madrid, C.S.I.C., 1944, p. 207).

16. Partiendo de la condena «a priori» de los dos amantes por parte de Góngora como necios («los dos casquilucios», v. 24), lo que conviene a Píramo es ser un «badajo» («necio que sabe poco», según COVARRUBIAS, *Tesoro*, s.v. «badajo»). Las anécdotas sobre motejar de «badajo» aparecen en casi todas las colecciones de agudezas, siempre apoyadas en la alusión al reloj (*vid.*, entre otros, Luis ZAPATA, *Miscelánea*, Madrid, Castilla, 1949, t. II, p. 259. Juan DE ARGUIJO, «Cuentos que notó don Juan de Arguijo», en *Obras completas*, ed. R. Benítez Claros, Sta. Cruz de Tenerife, Romerman, 1967, p. 174). El chiste debía de ser añejo. De otro enamorado célebre, Calisto, afirmó su criado Pármeno: «ya se desconciertan sus badajadas. Nunca da menos de doza; siempre está hecho reloj de mediodía» (*La Celestina*, sexto auto). Góngora mismo hubo de soportar el denuesto en un soneto escrito contra él: «que es imposible que callen las campanas / si ha venido de Córdoba el badajo» (J. M. BLECUA, «El viaje de Góngora a Navarra», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970).

17. Así todavía en la Sierra de Francia (Salamanca).

6. Volveré, para terminar, a la escena del encuentro de Tisbe con Píramo yacente y moribundo. Versos 439-446, inmediatamente anteriores a los que más arriba comenté:

.....
cuando un suspiro de a ocho,
aunque mal distinto el cuño,
.....
la llevó donde el cuitado
en su postrimero turno
desperdiciaba la sangre [etc.]

De nuevo nos encontramos ante un fragmento de lectura al parecer fácil y que se inscribe en un solo plano. Pellicer dice que «Tisbe oyendo vn gran gemido, sin saber cuyo era, corrió como la Auecilla engañada» (col. 821). De modo similar lo entiende Salazar Mardones: «un gemido muy grande» (fol. 161r), «se distinguía mal el cuño, porque no se conocía bien de qué persona era el gemido» (fol. 163r).¹⁸ Es lectura que se adapta dócilmente a la letra del enunciado pero que se justifica menos dentro de la economía general del relato, pues los dos únicos actantes y posibles focos de referencia son Tisbe y Píramo. R. Jammes, a quien siguen Carreño y Carreira, introduce un ligero cambio: Tisbe oye «un grand soupir dont elle ne discernait pas clairement la provenance» (p. 33). Pero esto es algo contradictorio con la narración, pues acto seguido se afirma en ésta que el suspiro la llevó hasta donde yacía Píramo. La divergencia procede del distinto significado que unos y otros otorgan al metafórico «mal distinto cuño». Alude a la persona que suspira para aquéllos, y para éstos al lugar de donde proviene el suspiro. Una tercera lectura, que confiere al texto mayor complejidad semántica, me parece por ello preferible. El término «cuño» es frecuente desde la Edad Media (y hasta la aparición del papel moneda) en textos históricos, legales, administrativos, notariales, etc., formando sintagmas del tipo «mil florines del cuño de Aragón» que podemos leer en el *Diccionario de Autoridades* (s.v. *cuño*). Se fijaba así el valor real de un pago o un precio determinado el reino de cuyas cecas la moneda citada procedía. Nos permite esta precisión proponer una inflexión en la lectura de R. Jammes. El «mal distinto cuño» sí alude al origen del suspiro, pero ya no al de la simple procedencia espacial, sino al de su fabricación. Es decir, con metonimia bastante usual, alude a la ceca donde aquel suspiro grande como real de a ocho podría haber sido fabricado. El término «suspiro» no es pues unívoco, sino que por desplazamiento metonímico ac-

18. Pellicer, como Vicuña y Salazar Mardones, presentan la variante «gemido», mientras que en Chacón se lee «suspiro».

tualiza otro vocablo velado. La descripción de la agonía de Píramo desciende un grado más en la perspectiva de la irrisión.

Saliendo ahora de la crítica interna del texto conviene recordar que ese chiste debía de ser de dominio común y por cierto bastante antiguo. En una de las colecciones de facecias y dichos agudos de los siglos XVI y XVII —pero no podría decir exactamente en cuál— recuerdo haber leído una anécdota atribuida al rey don Fernando, el cual recibió un día en audiencia a un caballero quien, al doblar la rodilla ante el soberano, dejó escapar un ruido inoportuno, lo que hizo exclamar al monarca: «Sospirastes Baldovinos». En la primera parte del *Quijote*, cap. VIII, el «sospirar» y los «sospiros» del rucio de Sancho tienen el mismo sentido escatológico, como mostró Rodríguez Marín. Y en la segunda parte, cap. XLIV, al desnudarse don Quijote para meterse en la cama «se le soltaron no sospiros ni otra cosa que desacreditasen la limpieza de su policía», sino, lo que fue más grave, unos puntos de las calzas. Góngora mismo, que como sabemos en esta materia no era remilgado, menciona esa misma clase de suspiros en sus romances «En la pedregosa orilla» (de 1582) v. 43, y «Tenemos un Doctórando» (de 1611) v. 135.

No se puede decir, como hace Pellicer a propósito de un controvertido pasaje del romance de Píramo y Tisbe, que esta sea «vna malicia de don Luis muy de buen ayre» (col. 821). Pero malicia sí es, y malicia que se inserta con toda propiedad en el designio de juego y virtuosismo burlesco que genera el romance, y algunas de cuyas técnicas y claves he intentado poner en evidencia.