INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone estudiar la fábula de Píramo y Tisbe incluida en el *Inventario* (1565) de Antonio de Villegas, miscelánea con obras de variada factura, única publicación conocida del autor (que se reeditará en 1575). Nuestra intención es situar la fábula en su contexto e intentar averiguar qué aportó el autor medinense a la larga tradición de reelaboraciones y traducciones de los mitos ovidianos. Así, daremos comienzo a nuestro trabajo con una breve introducción acerca de la recepción de los mitos griegos y latinos en España, para luego ceñirnos a la recepción de las *Metamorfosis*, y a continuación y más ampliamente, a la fábula de Píramo y Tisbe. El centro de nuestro interés será la comparación entre la versión de la fábula de Antonio de Villegas y una de las más célebres de las que circularon en el siglo XVI: la del muy leído Jorge de Montemayor.

Por lo tanto, nuestra intención es comparar estas dos versiones de la fábula de Píramo y Tisbe para tratar, con los datos que veamos, de extraer alguna conclusión sobre la relación –más o menos difusa– que puede haber entre ambos autores: no debe ser casual que tanto Villegas como Montemayor se dedicaran a reelaborar el mito de Píramo y Tisbe, y a la vez, consagraran sus esfuerzos narrativos al *Abencerraje*. Además, el argumento de estas dos obras (una poética, la otra narrativa) tiene relevantes puntos en común: en ambas composiciones se presenta un amor imposible entre dos jóvenes que han crecido juntos. No solo eso: ambos autores se ensayan (con distinto éxito) en el género narrativo pastoril cuando este género está en sus albores; los resultados serán la célebre *Diana* y la mucho más breve *Ausencia y Soledad de Amor*, obras que introducirán en España, a su vez, la alternancia de la prosa y el verso.

El problema cronológico, difícil de resolver en el *Abencerraje*, aparece también en relación a las versiones de la fábula. La licencia de impresión solicitada por Villegas para la publicación de su *Inventario* es de 1551, y como se ha descubierto recientemente allí figuraba una versión de la fábula¹; el problema es que el autor no utilizó tal licencia y el texto se publicó finalmente mucho más tarde, en 1565. En cuanto a la versión de Montemayor, se publica por primera vez en la edición vallisoletana de *La Diana* en 1561, incluida en el libro cuatro. Son pocos años de diferencia; no sabemos en qué condiciones sus respectivos autores pudieron leerse mutuamente; es una posibilidad que no cabe descartar de buenas a primeras ya que la difusión de la composición pudo ser oral o mediante copias manuscritas, e incluso en pliegos sueltos, anteriores a las publicaciones que se han conservado. Pues como se sabe, el papel de la imprenta era secundario con respecto al manuscrito

¹ Corominas (2008): 244.

en la difusión y transmisión de la poesía². La puesta en relación de todos estos datos ha estimulado el objeto de estudio de este trabajo: la comparación de un mismo tema en Montemayor y en Villegas nos interesa porque vemos significativas similitudes en el recorrido literario de ambos autores.

Elaborar una novela morisca que parece defender la pacífica convivencia y la tolerancia religiosa en tiempos en que (a la vuelta del viaje de Felipe II por Europa, 1548-1551) se emprendieron las medidas represoras en Granada, nos invita a suponer, además, una parecida ideología en ambos autores. De este modo, el común interés por el *Abencerraje* por parte de Montemayor y Villegas es un dato que va más allá de las concomitancias observadas en su biografía literaria. Montemayor estuvo ligado siempre a círculos cercanos a la facción ebolista³: sirvió a la princesa Juana de Austria y también a María Manuela de Portugal, a quien dedicará una elegía, como también lo hará Villegas (*A la muerte de la Serenísimá Princesa de España, nuestra señora*). Montemayor permaneció en España poco después de la muerte de la primera esposa de Felipe II, estuvo en Alcalá de Henares cuando Felipe II viajó por Europa con Carlos V y en 1547 sirvió a las infantas doña Juana y Doña María. Durante la regencia de esta, el portugués pasó algunos años en Valladolid⁴; una corte vallisoletana, no lo olvidemos, cada vez más rodeada de ebolistas. Respecto a la presencia de Montemayor en Valladolid, Corominas recuerda que “fue quizás en el entorno de aquella rigurosa Corte de doña Juana donde pudo conocer a Villegas” y más adelante añade que “resulta especialmente significativa la censura que ambos sufrieron por su obra religiosa, pues, si el medinense fue reprendido por el censor de la Cámara en 1551 por haber incluido algunas impropiedades hablando en cosas de Dios, el portugués hubo de contemplar cómo Fernando Valdés incluía su *Cancionero sacro* en el *Índice* de libros prohibidos de 1559”⁵.

La elección del tema de este trabajo también viene dada por el hecho de que el portugués es uno de los poetas más célebres y reconocidos de la literatura española mientras que ese no es el caso Antonio de Villegas; nuestra intención es considerar los momentos poéticos más conseguidos de su reelaboración del mito. Respecto a esta escasa atención que ha recibido la fábula del medinense Correa afirma que tal composición mantiene “cierta dignidad y supone un avance en la transmisión del tema de Píramo y Tisbe. Lástima que su obra pasara desapercibida y no fuera aprovechada por los glosadores sucesivos a los cuales casi siempre citan a Montemayor, no porque su texto sea muy superior sino por la fama adquirida en su tiempo y la variedad de su obra”. El mismo crítico, más

² Montero (2004): 83.

³ Para más información sobre las facciones cortesanas durante el reinado de Fernando II véase Millán, J. Martínez (1992): 137-197.

⁴ Ruiz, F.M Cabello (2000): 6-8.

⁵ Corominas (2008): 177.

adelante, seguirá apelando al poco reconocimiento del que disfruta la obra de Villegas afirmando que cuando “nos referimos al silencio suscitado por su creación literaria, nos estamos refiriendo al *Inventario* en cuanto cancionero representativo de su labor creadora, donde las formas tradicionales dominan y su vinculación con la escuela castellanista es evidente. Pero hemos de tener en cuenta que también es el autor de una breve obra pastoril en prosa a la que debemos considerar como preludio de la trayectoria de novelas de pastores[...]. Es, no lo olvidemos, el autor y recolector de la mejor novela escrita sobre el tema del Abencerraje, la que hoy se considera digna de las prensas, aunque en su tiempo la versión ofrecida por Montemayor fuera la más divulgada”.⁶

Es evidente, de esta manera, que la obra de Villegas merece un mayor reconocimiento. A pesar de que hoy sea poco conocido y aunque -como Correa aclaraba- Villegas fue contemporáneo de otros poetas de mayor fama, la obra de Villegas debió de ser bien recibida en su momento ya que disfrutó de una segunda edición. En 1565 el impresor Francisco del Campo imprimió el *Inventario* gracias a la financiación de los libreros Mateo del Canto y su hermano y en 1577, Jerónimo de Milis, mercader de libros, también apostó por reeditar la obra. Aparte de este indicio, tenemos algunos más para creer que se consideró a Villegas un buen poeta: 1) en el manuscrito B-46 de la Real Academia de Historia⁷ Ossorio cita a Antonio de Villegas como uno de los poetas más ilustres de la villa, 2) en el *Cancionero de sevillano* de Toledo (1560 y 1570) se recogen tres composiciones de Antonio de Villegas⁸; lo que nos demuestra -además de que era un autor reconocido- que su poesía debía haberse difundido de forma manuscrita ya que tal selección de poemas es anterior a la fecha de publicación del *Inventario*, 3) Damasio de Frías escribe una invectiva⁹ contra Villegas y su *Inventario*, hecho que por sí solo ya nos demuestra la fama del libro del medinense, pero aun más si atendemos a comentarios como el que sigue:

La buena fama que de vuestra merced, señor Antonio de billegas, volava por toda España con tanto crédito de uerdadera tantos años á, tenía preñadas infinitas gentes, y con grandíssimo antojo y deseo de uer salir este hijo tan querido de vuestra merced. y esperado del mundo; y no dudo sino que si vn poco más se detuuiera en dalle a los deseos de tantos, que muchos malparieran deste antojo (Damasio de Frías *Invectiva contra Antonio de Villegas*, fol.117)

Nos proponemos, de esta manera, analizar la *Historia de Píramo y Tisbe* de Antonio de Villegas sin perder de vista la compulsa de la *Hystoria de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe* de Montemayor, así como la traducción de las *Metamorfosis* de Bustamante, teniendo en cuenta que Corominas sospecha que dicha traducción fue la fuente de Villegas¹⁰ y que Fosalba

⁶ Corominas (2008): 51.

⁷ Reflejado en Fernandez, Ilfeldonso R. (1903): 206 y 207.

⁸ Corominas (2008): 268.

⁹ Véase Montero (2003).

¹⁰ Corominas (2008): 354.

supone la lectura de Bustamante por parte de Montemayor¹¹.

LOS CLÁSICOS EN ESPAÑA

Al ser nuestro objetivo realizar un estudio sobre la reelaboración de una obra latina a mediados del siglo XVI, creemos oportuno ofrecer una rápida visión de cómo las obras de la Antigüedad, a pesar de su paganismo, consiguieron progresivamente tener su lugar en nuestra literatura. No pretendemos ofrecer un análisis completo de cuál fue el tratamiento que estas obras recibieron en sus comienzos para que resultaran más aceptables en España, ya que no es este nuestro principal interés, pero sí trataremos de ofrecer algunas pinceladas acerca de ese contexto.

Sabemos que las obras clásicas eran material didáctico en las escuelas españolas ya en el siglo XV; con ellas se aprendía gramática, retórica y también historia. La pregunta, entonces, es obligada; ¿Cómo un país que no mucho más tarde pondrá en marcha la gigantesca maquinaria de censura de la Inquisición, utilizaba obras paganas para instruir? Esta cuestión conlleva una tradición muy lejana; desde la remota *República* de Platón, la función pedagógica de la poesía se ha venido poniendo en entredicho y se planteaba cuál era la función y el papel que la poesía debía desempeñar en la sociedad. Si no se desea renunciar a dichas obras literarias pero se teme su efecto pernicioso, la solución es la interpretación alegórica de esos mismos temas. Esta interpretación es la que manejarán todos los escritores medievales cuando se acerquen a cualquier texto pagano; la moralizante. No obstante, los autores de la Edad Media no serán los primeros en operar mediante tal interpretación; Filón ya aplica este sentido alegórico al Antiguo Testamento, y será esta alegoría cristiana la que acabará confluyendo con la moralización de los autores griegos y latinos en la Edad Media¹².

Por tanto, sí se estudiaban algunas obras (no todas) de Virgilio y de Ovidio en las escuelas medievales, pero siempre teñidas de esta interpretación alegórica. Como hemos mencionado, este afán de atribuir significados morales a las obras mitológicas de la Antigua Grecia ya lo hallamos en Platón, y también los estoicos pretendían atinar un sentido oculto en estas composiciones¹³. Reynolds alude a esta recepción de los clásicos en la España medieval con los siguientes términos: “En general se reconoció que la literatura pagana podía ser saqueada con provecho con tal de que se

¹¹ Fosalba (1992).

¹² Curtius (1955): 292.

¹³ Durán (1997): 140.

guardasen las debidas precauciones y el fin justificase los medios”¹⁴. Solo de esta manera podemos entender que un autor como Ovidio, rechazado en un principio por los círculos cristianos, se convirtiera en una cantera de mitos para los autores de la Edad Media¹⁵. Así, por ejemplo, Dafne y el laurel eran símbolo de castidad; Midas, de la avaricia insaciable y Acteón, contraejemplo para los viciosos¹⁶.

Los textos griegos y latinos están presentes ya en la Edad Media española tanto en la disciplina escolar como en la inspiración literaria individual, pero fue en el Renacimiento cuando esta segunda posibilidad adquirió mayor cultivo. De esta manera, mientras en la Edad Media la atención hacia los textos antiguos se limitó hacia aquellos impuestos en las escuelas, en el Renacimiento este repertorio pasará a ser, aparentemente, elección del autor. En relación a este gradual cambio, Malkiel afirmará que “de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende [ya en el siglo XVI] la elección de un tema o de una forma tradicional”¹⁷.

Dejando atrás esa visión doctrinal, se apreciará ahora la belleza de los temas tratados en las obras mitológicas y su interés ya no se reducirá a la enseñanza moral derivada de los mismos. Así, la intención de Garcilaso, cuando apela a los mitos, no es aleccionar al lector, sino acoplar la significación de tal historia pagana a un estado afectivo¹⁸; expresará su propia situación afectiva en consonancia con la de los personajes de los mitos. Y es que podemos decir que Garcilaso es el más brillante ejemplo de este camino que se está abriendo; el toledano se refirió en sus composiciones a mitos como el de Progne, Filomena y Endimión, Cigno, Eurídice, Dafne y Apolo o Venus y Adonis¹⁹. Es, así, a partir del siglo XVI cuando ya no solamente se ve en los textos de la Antigüedad un modelo de ejemplaridad moral o de retórica, sino que también primará la belleza del mito sin el disfraz de estas interpretaciones alegóricas y los autores sentirán ahora verdadera nostalgia por las lejanas Grecia y Roma antiguas²⁰.

A pesar de esta nueva concepción del mundo clásico, los autores del Renacimiento no siempre conseguirán desligarse de esta tradición moralizante y alegórica que impregnaba el siglo anterior. Como nos advierte Schevill “In this way hidden meanings were found in Ovid, giving him, even with Church, a certain unwarranted and illogical authority, which was to last through the Renaissance”²¹. Aun así, es evidente que se trata de una nueva mirada hacia las obras paganas que se

¹⁴ Reynolds (1986): 58.

¹⁵ Durán (1997): 141.

¹⁶ Schevill (1913): 13.

¹⁷ Malkiel (1975): 38.

¹⁸ Cossío (1945): 76.

¹⁹ Cossío (1945): 228.

²⁰ Cristóbal (2000): 36 y 37.

²¹ Schevill (1913): 13.

pone de manifiesto no solo en las reelaboraciones libres de los mitos, sino también en la influencia que los personajes de la prosa de ficción de la época reciben de los mitológicos²²: cuentos como los de Tisbe o como los de Medea armonizan perfectamente con personajes como Fiameta de Bocaccio, Lucrecia de Piccolomini, Jarifa del *Abencerraje* o Melibea de Rojas; muchas de las cuales recordarán a las heroínas mitológicas, en sus lamentos, identificándose con ellas.

LAS METAMORFOSIS EN ESPAÑA

El origen de nuestro objeto de estudio, *La Historia de Píramo y Tisbe* de Antonio de Villegas, es el libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio: concretamente, los versos 53-166. Después de haber visto velozmente algunos aspectos de la entrada, en España, de las obras clásicas, nos centraremos en la recepción de las *Metamorfosis* ovidianas.

Las *Metamorfosis* son, como se sabe, una recopilación de mitos de transformaciones que el poeta de Sulmona adapta con la intención de crear un poema épico de tema mitológico. El argumento de esta extensa composición abarca un gran periodo temporal: desde la creación del mundo, hasta el gobierno en los tiempos de Julio César. Es lógico, así, que las *Metamorfosis* fueran la principal fuente de la literatura occidental cuando esta se interesó por los mitos; el propósito de Ovidio de ofrecer una amplia obra con carácter universal, implica que su composición sea la obra mitográfica más completa de la Antigüedad²³. Sabemos que la pretensión de crear un manual de mitología con transformaciones no era privativa de Ovidio en su época²⁴, pero fue él quien seleccionó cuantiosos mitos de muy diversas fuentes y los adecuó a la estructura de su obra. Los autores latinos consideraban, los mitos, cuentos ya alejados de esa tradición meramente oral que sí habían vivido en Grecia²⁵; podemos decir, así, que Ovidio los hizo renacer en la literatura escrita. No hay que olvidar este primer carácter folclórico del mito, y en este sentido Cristóbal afirma que “Aquiles y Ulises existían en los relatos tradicionales antes de convertirse en argumentos de la *Iliada* y la *Odisea*[...] Los mitos clásicos han sido, en efecto, desde la misma civilización que les dio crédito y vida, fuente inagotable de inspiración para las letras”²⁶. Y es que de la misma manera que entre los siglos XI y XVII se reelaboraron copiosamente los mitos insertos en las *Metamorfosis*, el autor latino fue a su vez transmisor de los mitos griegos que contenían rasgos orales.

²² Schevill (1913): 18.

²³ Intr. y trad. *Met.* Ruiz de Elvira (1990): XXV.

²⁴ Intr. de J.Francisco Alcina en la trad. de Viana (1990): XVII.

²⁵ Intr. de J.Francisco Alcina en la trad. de Viana (1990): XVIII.

²⁶ Cristóbal (2000): 30.

Así es cómo la literatura occidental pudo recurrir a estos mitos y Europa se consideró, en consecuencia, heredera de un mismo origen; occidente se apropió de esta tradición acudiendo a los autores latinos que habían recopilado mitos griegos, como Ovidio. Este conjunto de cuentos “enseñó ideas filosóficas” en la Edad Media, y en el Renacimiento “dio esquemas literarios mediante los cuales pudieran expresar las nuevas ideas”²⁷. Los mitos de las *Metamorfosis* serán, como cualquier cuento con carácter folclórico, constantemente reinterpretados durante muchos siglos²⁸ y esta amplia leyenda ovidiana se convertirá en un esquema que cada autor desvirtuará a su manera. De este modo, las fábulas seguirán vivas, como toda tradición oral, en las diferentes variantes que se creen en distintos tiempos²⁹.

Todos los mitos que conforman la trama de las *Metamorfosis* tienen algunos rasgos en común que explican la causa de su profuso triunfo: de una manera u otra, todas las historias recogidas por Ovidio se acercan a las emociones humanas y a la naturaleza del hombre. Mayormente, la emoción predominante es el amor, y en sus distintas posibilidades: “amores de dioses con dioses (Marte y Venus), con ninfas (Apolo y Dafne), con mujeres mortales (Júpiter y Europa), o con mancebos (Apolo y Jacinto), amor a sí mismo (Narciso), amor entre hermanos (Biblis y Cauno), o entre padre e hija (Cinicas y Mirra), amor trágico entre dos jóvenes (Píramo y Tisbe), amor feliz de dos ancianos (Filemón u Baucis)”³⁰. Las *Metamorfosis*, al abordar temas universales -meditación sobre la experiencia amorosa, sobre la unidad entre el hombre y el universo y sobre la armonía y la mutabilidad del mundo³¹- cautivan la atención de los lectores durante muchos siglos: como se ha mencionado, serán traducidas, interpretadas, parafraseadas y reelaboradas desde el siglo XI hasta el XVII.

Sabemos que las *Metamorfosis* ya triunfaron en la época de Ovidio porque, por ejemplo, se conserva *Fabularum liber* de Galio Julio Higino, donde se resumen algunos pasajes, también porque encontramos referencias de la obra ovidiana en los comentarios de Servio a la *Eneida*, y tenemos además los *Argumenta Metamorphoseon Ovidii* de Lactancio. Ya a finales del siglo XII tenemos en prosa *Festa Romanorum*, obra que emplea la imitación alegórica que antes hemos expuesto, y en el siglo XIV la obra ovidiana también está presente en el capítulo XII de *De claris mulieribus*, de Bocaccio³². Doctos medievales como Alfonso de Orleans intentaron descifrar las verdades éticas y teológicas que supuestamente contenían las *Metamorfosis*; y es que tan

²⁷ Highet (1954): 366 y 367.

²⁸ Cristóbal (2000): 29.

²⁹ Carreira (1999): 232.

³⁰ Intr. y trad. *Met.* Ruiz de Elvira (1990): XXVII.

³¹ Intr. de J.Francisco Alcina en la trad. de Viana (1990): XXI.

³² Nival (1982): 16-18.

tempranamente como en el siglo XII, la obra ovidiana se consideró un arsenal de alegorías. Sabemos que la obra circuló en incalculables copias manuscritas hasta el siglo XV ya que se han conservado varios códices latinos de las *Metamorfosis*³³: la obra de Alfonso d'Orleans no será más que el comienzo de una serie de libros medievales que querrán conciliar la enseñanza profana y mitológica con la cristiana³⁴. Daniel Philip percibe este éxito de las *Metamorfosis* ya en el S.XI: “the tradition of Ovid's works, which were generally inveighed against, but nonetheless mentioned and sometimes quoted by church fathers in earlier centuries, becomes significantly noticeable around the end of the eleventh century, and, reaching an impressive peak during the next three centuries, never subsides substantially until after the seventeenth³⁵”.

La obra que encarna más claramente la alegorización de las *Metamorfosis* ovidianas es *Ovide Moralisé*, del siglo XIII o XIV (Boer, editor de la obra, expone que su composición es en 1328³⁶ y Cossío antes de 1275³⁷). Este autor anónimo traduce las *Metamorfosis* a la lengua vulgar, y además las alternará con digresiones alegóricas influidas por las interpretaciones de Alfonso de Orleans y los comentarios de Giovanni de Garlandia en *Intergumenta*³⁸. La *General Estoria* de Alfonso X también pertenece a esta ideología moralizante ya que, podemos decir que hasta la aparición de la obra bocacciana *Genealogie deorum gentilium libri* (1350-1360) no tenemos ninguna composición que trate temas mitológicos independientemente -en este caso, un manual-, como historias literarias y artísticas. La obra de Boccaccio representa la transición entre la Edad Media y el Renacimiento; a pesar de que el manual no escapa de esta tradición moralizante, sí notamos en el autor una nueva mirada, menos doctrinal, hacia las historias paganas. Este compendio será el modelo para los renacentistas hasta el S. XVII, y es que los sumarios de mitología medievales se utilizaron más que las mismas fuentes antiguas debido a que estas obras contenían ya las alegorizaciones³⁹. Un autor español que representa tal transición -entre el pensamiento medieval y el renacentista- es Juan de Mena, quien recurre a las *Metamorfosis* en su *Laberinto* y también en sus comentarios de *La Coronación*; obras en las que se considera ya a la fábula composición digna de ser una obra puramente narrativa⁴⁰.

De este modo, afirmamos que los escritores y pintores, en España y en otros países, vieron en la obra latina un almacén de mitos y fábulas de enorme interés. Como hemos mencionado, en el siglo

³³ Nival (1981): 1.

³⁴ Durán (1997): 142.

³⁵ Philip (1927): 10.

³⁶ Boe (1921: xii).

³⁷ Cossío (1975: 27).

³⁸ Durán (1997): 145.

³⁹ Durán (1997): 149.

⁴⁰ Philip (1927): 12.

XVI la causa de este interés era el poder y la belleza que esas leyendas proporcionaban, y no tanto el fin doctrinal que de ellas se podía extraer. Encontramos en este siglo varias traducciones de las *Metamorfosis*, algunas de ellas más alegóricas que otras: en España; Bustamante (primera edición antes de 1545), Pérez Sigler (1580), Felipe Mey (1586) y Sanchez de Viana (1589) y en Italia; Ludovice Dolce (1554) y Andrés Anguillara (1571). Citamos estas dos traducciones italianas ya que la crítica ha considerado que influyeron notablemente en los amplificadores españoles de las fábulas ovidianas⁴¹. Los mitos entraron en nuestra literatura y, con ellos, las fábulas; género iniciado en España por Boscán con su *Fábula de Leandro y Hero*, por Hurtado de Mendoza con *Adonís* y por Gutierre de Cetina con *Psique*⁴². Así, las dos tendencias de la literatura española en cuanto al tratamiento de las obras paganas (explicar una alegorización o defender el material mitológico considerando el valor artístico del mito como obra independiente) coexistieron⁴³ y -como hemos anunciado- los autores del siglo XVI ya no considerarán las fábulas como cuentos simbolistas que contienen una verdad moral, sino que parafrasearán los mitos con una mera intención narrativa⁴⁴.

RECEPCIÓN DE LA FÁBULA DE PÍRAMO Y TISBE

Al empezar el libro IV de las *Metamorfosis*, todas las mujeres deben dedicar ritos sagrados a Baco. Las Miníadas no lo harán y se quedarán en su casa cumpliendo las tareas diarias; mientras tejen, una de ellas propone relatar cuentos para entretenerse y las otras le piden que empiece a contar ella misma alguna historia. Duda esta si contar la historia de Dercetis transformada en pez, la de su hija convertida en ave, la de la náyade que volvió en peces a los jóvenes y padeció la misma suerte, o la de cómo la morera mudó de color de sus frutos, de blancos a negros. Finalmente, se decidirá por contar esta última. Este es el contexto de la fábula de Píramo y Tisbe en las *Metamorfosis*⁴⁵.

Nuestra fábula está en contraste directo con las que la rodean porque la historia de nuestros amantes, por una parte, es la menos escabrosa de las otras que la envuelven, y, por otra, ni Píramo ni Tisbe son culpables de desafiar a los dioses, solo desafían a sus padres⁴⁶. Esta fábula, así, se inserta

⁴¹ Cossío (1952): 47.

⁴² Cristóbal (2000): 38.

⁴³ Philip (1927): 11.

⁴⁴ Schevill (1913): 158.

⁴⁵ Respecto al contexto en que se encuentra nuestra fábula, Carreira (1999: 225) notará que todas las reelaboraciones del mito ovidiano olvidarán su situación dentro de las *Metamorfosis*: “Las numerosas derivaciones de la fábula prescinden de este marco narrativo, es decir, la dan aislada, como algo aparte”.

⁴⁶ Philip (1927): 5.

en la primera parte del libro cuarto de las *Metamorfosis*, donde se explica el castigo que Baco destina a las impías Miníadas por no creer en su divinidad. Los cuentos que estas narran después de la fábula de Píramo y Tisbe son el de Apolo y Leucotoe y Salmacis y Hermafrodito. Finalmente, Baco transforma a las Miníadas en murciélagos. De este modo, es evidente que nuestro relato está inserto dentro de una narración más extensa⁴⁷.

Westermann⁴⁸ recoge otra versión de la fábula de Píramo y Tisbe que no tuvo mucha difusión: Píramo y Tisbe se amaban y se unieron antes de casarse. Tisbe quedó encinta y se suicidió; cuando el joven lo supo también se quitó la vida. Los dioses se apiadaron de ellos y los transformaron en corrientes de agua: Píramo se transformó en el río homónimo de Cilicia, y Tisbe, en una fuente que se vertía en él.

Evidentemente, la que conocemos hoy en día es la ovidiana; dos jóvenes babilonios, vecinos desde su infancia, empiezan a sentir amor el uno por el otro en su adolescencia. Sus padres, desde entonces, les prohibirán verse, pero los jóvenes seguirán hablándose a través de una grieta ubicada en una pared que separa sus casas. En una de estas citas los jóvenes deciden escaparse juntos para poder verse libremente fuera, y así lo hacen. Tisbe llega antes al sepulcro de Nino -lugar de la cita- y ve una leona. La joven se espanta y huye; empieza a correr y, en esta partida, se le cae el velo que traía consigo. Mientras Tisbe está todavía refugiada, Píramo llega y no ve a su amada; lo que sí observa son las huellas de la fiera y el manto de Tisbe ensangrentado por la leona, ya que el animal lo había desgarrado. El joven cree que Tisbe ha muerto, se maldice por llegar tarde y, después de reflexionar en la sombra del árbol con el manto de ella en la mano, se clava la espada para ir junto a su amada. Cuando Tisbe vuelve al lugar de la cita ve a Píramo muerto y, deseando lo mismo que Píramo -estar juntos- también se suicida.

Este argumento de la fábula ovidiana permite a los autores que la tratan enseñar aspectos morales por su trágico final, mostrar un ejemplo de fidelidad hasta la muerte, demostrar que el amor todo lo supera, describir los efectos psíquicos del amor o incluso tratar el motivo del honor. Al ser este argumento el que triunfó, podemos decir que -por lo menos en la literatura escrita- nuestra fábula tiene un origen romano, como en el caso de Psiquis⁴⁹, y no griego. Parece que Ovidio usó una fuente helenística para contar una historia que no era popular; este carácter lo podemos considerar basándonos en el verso 53 de las *Metamorfosis*, en el que se parece indicar que la fábula no es conocida explicitando que tal mito no es vulgar⁵⁰ (*vulgaria fabula non est*). Delgado León nos recuerda que gracias al testimonio de San Agustín (en su obra *De ordine*) sabemos que reescribir

⁴⁷ Nival (1981): 6.

⁴⁸ Westermann, citado por Grimal (1981): 430.

⁴⁹ Kilo (1986): 404.

⁵⁰ Delgado (1991): 38.

esta fábula ovidiana fue un trabajo habitual en las escuelas de Retórica, y realmente se han conservado algunos poemas latinos escolares sobre Píramo y Tisbe que los alumnos debieron crear a modo de ejercicio. Delgado León también nota la temprana recepción de la fábula aludiendo a dos obras más: a un comentario de las *Bucólicas* de Virgilio -que se encuentra en un códice del S.IX- en el que se narra la historia de los amantes, y a la reelaboración en verso latino de Hugo de Trimberg, datada hacia 1280⁵¹.

La fábula de Píramo y Tisbe también era conocida ya entre los trovadores: en *Flamenca*, un poema provenzal en el que se mencionan los cuentos más conocidos que estos habían de saber recitar, se nombra nuestra fábula. Por el *Roman de Tristan* del poeta Thomas (S.XII) también podemos comprobar que la fábula era ya popular en este ambiente galo-cortes ya que en él se inserta un lai de la historia de Píramo y Tisbe. En el siglo XV encontramos versiones italianas de nuestra historia, como *La historia de Píramo et Tisbe* -editada por Cesare Cavara-, las recopiladas por Francesco A.Ugolini en *I cantari de Piramo e Tisbe* o la versión en prosa de Giovanni Sabadino, *La hystoria de Piramo et Tisbe*. La popularidad de la fábula también llegó a Holanda y a Alemania como nos lo constatan las versiones del siglo XVI de Goosen ten Berchs y la incorporación de la fábula en *Der minnen loep*, de Dirc Potter⁵².

En las innumerables versiones de la fábula de Píramo y Tisbe encontramos un mismo elemento de ambigüedad; la trama de los personajes y la metamorfosis del moral. Estos dos componentes están presentes en todas las reelaboraciones, pero dependiendo de la intención del autor, se tratarán de una u otra forma. Es decir, en algunas versiones el misterio de la fábula se enfoca en la metamorfosis del color del moral y no en la historia de los amantes, la que estará bañada por la interpretación alegórica. Como nos podemos imaginar, esta visión de la fábula la acogen mayormente las versiones medievales, encabezadas por el *Ovide Moralisé*. Pero las versiones que se manejan en este trabajo son del siglo XVI y en ellas encontraremos que el interés se hallará en la conducta de los amantes. Las versiones renacentistas se centrarán en la trágica historia de amor y en cómo transcurren los acontecimientos hasta llegar al desastre final; así, la metamorfosis del moral será un hecho incidental⁵³. Ovidio se dilata más en la historia de los amantes -sin que esta sea moralizada- que en la metamorfosis.. En la versión original la metamorfosis ocupará un espacio mucho más reducido que el de toda la narración y tal transformación no tendrá ninguna significación moral, 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 de la

⁵¹ Delgado (1991): 39.

⁵² Nival (1981): 18-24.

⁵³ Ife (1974): X.

permanente coloración del moral. Es decir, al ser la metamorfosis una transformación natural, la fábula nunca concluirá siempre y cuando la morera dé frutos rojos; mientras exista la naturaleza, la tragedia de amor de Píramo y Tisbe será inmortal⁵⁴.

Ovidio expone la historia sin juzgar a los protagonistas; la historia de Píramo y Tisbe se cuenta sin mencionar si los protagonistas son personajes virtuosos o no. Para ratificar este hecho, también podemos observar que las Miníadas no comentarán nada cuando el relato del cuento finalice y solo habrá un breve silencio antes de que se empiece a contar la siguiente historia (vv.167 y 168):

*Desiderat, mediumque fuit breue tempus, et orsa est
dicere Leuconoë; uocem tenuere sorores*

La fábula, pues, se vio deformada en los siglos posteriores por sus reelaboradores y cada autor alteró unos rasgos u otros con el objetivo de transmitir lo que deseaba. Además de estos cambios en el mismo argumento de la fábula, los poetas que reelaborarán el mito ovidiano, lo dotarán de un prólogo y será en este preludio donde expondrán **1)** los principios morales que quieren transmitir o **2)** los motivos que le han llevado a reelaborar la fábula.

Después de ver que en España la fábula fue aceptada muy tempranamente, como nos lo demuestra, por ejemplo, su traducción ampliada en la *General Estoria* o su inclusión dentro de distintas obras como exemplum, vamos a ver qué traducciones españolas fueron las más célebres y cómo se empezó a reelaborar la fábula de forma aislada; sin formar parte ya de ninguna otra historia mayor.

REELABORACIONES ESPAÑOLAS

La actitud, todavía algo medieval, presente en *De claris mulieribus* de Bocaccio, desaparece en la primera reelaboración poética española de la fábula independiente: la de Castillejo (1528). En su variante todavía se percibe la mentalidad castiza del cancionero; Castillejo hace hincapié en la fuerza del amor y emplea un vocabulario típico del siglo anterior, pero solamente el hecho de que la fábula se trate de forma completa, ya indica su pertenencia a una nueva época⁵⁵. El poema está dedicado a Ana de Schaumburg y consta de cincuenta y dos quintillas dobles. El poeta adopta una posición irónica ante la fábula (“si es verdad lo que Ovidio escribe dello”) y expresa claramente que

⁵⁴ Philip (1927): 8.

⁵⁵ Lázaro (1961): 467.

la tiene por mentira y ficción⁵⁶ pero, aun así, esta primeriza versión es bastante fiel al texto ovidiano y casi podría tildarse de traducción poética

La traducción de Felipe Mey de 1586 no incurre en la alegorización del material mítico. En cambio, Sánchez de Viana incluye un apéndice “con el Comento, y Explicación de las Fábulas: reduziendolas a Philosophia natural, y moral, y Astrologia, e Historia” en su traducción de 1589. En este apartado Viana empapa a las fábulas ovidianas de esa interpretación alegórica y moral, hecho que nos indica que dicha lectura sigue en pie, todavía, a finales del siglo XVI. Y es que como Cossío afirma “[con Sánchez de Viana] no estamos ante un espíritu transido de renacentismo, desinteresado y satisfecho con el comercio y disfrute de la resucitada antigüedad, sino con un castellano de los que nuestros ascéticos llamaban “sustanciales” a quien no le parecía suficiente una aspiración meramente artística y ajena a toda preocupación moral, como la que sintieron los poetas italianistas del tipo de Garcilaso, por ejemplo”⁵⁷. Esta traducción de Viana emplea los tercetos para las partes narrativas y la octava rima para los diálogos y monólogos. Silvestre confeccionará también un poema -de 104 quintillas dobles- que reelabora la fábula completa; esta versión amplifica detalles que solo se sugieren en el poema de Ovidio y reelabora, así, una fábula más libre que en el caso de Castillejo, quien -como hemos mencionado- sí se ciñe a la obra original. Al iniciar la obra, Silvestre ya expone que su relato “Será ejemplo, que es mejor” (v.20) lo que le identifica con la tradición moralizante.

De la misma forma que se ha mencionado cómo las protagonistas de la prosa española de la época encajaban perfectamente con las heroínas de las leyendas paganas, el sentimentalismo de la mayoría de los romances del siglo XV coincidía también con el estudio de las obras clásicas ya que estas también están impregnadas de tal emotividad y sensibilidad⁵⁸. Algunos romances, así, también recogieron la fábula; *Tisbe y Píramo fueron/leales enamorados* se publicó en el Cancionero *Flor de enamorados* (1575) recopilado por Juan de Linares, y otro romance de Píramo y Tisbe se recoge en *Flor de varios romances nuevos y canciones* (1589), recopilado por Pedro de Moncayo. De entre los romances destaca el de Sepúlveda, pues este no relata solamente un episodio de la fábula sino que la compone por completo y, además, con fidelidad a la versión ovidiana. El fragmento de la fábula que más se reelaboró es el trágico final; algún ejemplo sería la composición de Barrionuevo y Peralta, o la de Juan de Linares⁵⁹, y en octavas, la versión anónima *Miraba Tisbe el cuerpo traspasado/de Píramo sin alma y sin aliento*, del siglo XVI, que cuenta cómo Tisbe halla el cadáver de su amado. Por otro lado, el tema también fue tratado en sonetos, como el de Cervantes, inserto en

⁵⁶ Nival (1981): 54.

⁵⁷ Cossío (1952): 51.

⁵⁸ Schevill (1913): 166.

⁵⁹ Kilo (1986): 411.

el capítulo XVIII de la segunda parte del *Quijote* (*El muro rompe la doncella hermosa/que de Píramo abrió el gallardo pecho*), los dos de Juan de Arguijo o el de Lope⁶⁰.

SOBRE LAS VERSIONES ANALIZADAS

Después de haber visto cómo el tema del amor imposible de Píramo y Tisbe -que simbolizará la imposibilidad de llegar a consumir ese amor⁶¹- ha llegado a adquirir en el mundo occidental tal triunfo, nos centraremos ahora en las versiones que hemos analizado en el presente trabajo.

Nuestro estudio se centra en la traducción de Jorge de Bustamante de las *Metamorfosis* (*Las Transformaciones de Ovidio en lengua española: repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos y sus figuras para prouecho de los artífices*), en la versión de la fábula de Jorge de Montemayor (*Hystoria de los muy constantes e infelices amores de Piramo y Tisbe*) y, por fin, en la de Antonio de Villegas (*Historia de Píramo y Tisbe*). El criterio de esta elección ha sido el siguiente: la traducción de Jorge de Bustamante fue la primera en España de la obra ovidiana y, además, fue la que disfrutó de más reediciones, como veremos. La fábula de Píramo y Tisbe de Jorge de Montemayor fue una de las más célebres, y se añadió como apéndice en la versión vallisoletana de 1561 de *La Diana*, lo que implica una muy extensa difusión. Para ver qué elementos distinguen la fábula de Antonio de Villegas -publicada en el *Inventario* de 1565- de las demás, nos ha parecido oportuno tener como referencia la traducción más popular de la obra completa de las *Metamorfosis* y una de las versiones más prestigiosas de la fábula, versión esta, además, cronológicamente muy cercana a la de Villegas. Por esta razón, hemos elaborado el trabajo ciñéndonos al análisis de nuestra fábula pero siempre comparándola con la versión de Montemayor y con la traducción de Bustamante. Aun así, no se han olvidado dos reelaboraciones españolas anteriores puesto que, cuando lo hemos considerado pertinente, también hemos cotejado las versiones de Castillejo y de Silvestre.

Schevill afirma: “It would be of interest to see how many of tales to which there is frequent allusion in fiction and poetry have assumed a genuine Renaissance garb in Bustamante’s version, and, as such, have been influence on contemporary literature”⁶². En respuesta a este interés anunciado por Schevill, intentaremos aportar algunos datos de esta índole en nuestra investigación acerca de la fábula de Píramo y Tisbe. Poco sabemos de Bustamante ya que solo nos han quedado

⁶⁰ Nival (1981): 72-74.

⁶¹ Philip (1927): 6.

⁶² Schevill (1913): 162.

dos de sus obras impresas; la *Historia*, de Justino, y su traducción de las *Metamorfosis*. Gracias a una mención en la dedicatoria que figura como preliminar a la traducción de la obra de Justino, podemos sospechar que Bustamante fue profesor de Humanidades en Alcalá⁶³, pero carecemos de más datos acerca de su vida.

Bustamante dedica el libro de las *Metamorfosis* a Estavan de Ibarra y, en tal dedicación expresa que desea complacerlo con esta obra que se le ha encargado y, seguidamente, le informa de que ha acompañado a las fábulas con algunas ilustraciones. Al acabar la dedicatoria nos encontramos con unas páginas, todavía también previas a la traducción de la obra latina, que Bustamante titula “Prólogo y argumento general sobre toda la obra”. En este prelude, Bustamante advierte que los poetas griegos y latinos utilizaban estos mitos para crear obras literarias de ficción y no para que la gente se los creyera, aunque esto segundo fue lo que sucedió. Después de referirse a algunas leyendas (Torre de Babilonia, Nino, Lebrot y Belo) cuenta el mito de Júpiter, y al finalizar tal explicación, alude a que la gente erró enormemente al honrar a esta deidad. De este modo, Bustamante confiesa que no entiende cómo Júpiter fue considerado por los humanos como el Dios de los Dioses ya que este actuó de manera inmoral, y un claro ejemplo de esta mala conducta sería la costumbre del Dios en engañar a mujeres. A continuación, expone más ejemplos para demostrar que esto mismo se produjo con otras deidades: Phebo, dios de las ciencias; Mercurio, de la elocuencia; Baco, del vino; Vulcano, del fuego; Venus, de los amores; Plutón, del infierno; Diana, de la castidad, etc. De esta manera, Bustamante opina que la gente -al parecerles imposible tener un solo creador para todas las cosas- propuso un dios para cada cosa de la vida.

Sigue su prólogo exponiendo que, aunque occidente realmente creyese en todos estos dioses, no toda la población estaba ciega; en la escuela de filósofos se tenía fe en un solo movedor y creador del universo: “Así lo sintió Sócrates cuando al tiempo de su muerte dijo que de buena gana moría por la confesión de este solo señor, a quien en cuanto su flaqueza humana permitió siempre y procuró de servir y no ofender. Así mismo quiere decir de Aristóteles, que puesto ya en el extremo artículo, encomendándole a este soberano creador decía: 'causa de las causas, ten misericordia de mí'. Y por no detenerme contando la opinión de cada uno, digo que lo mismo decían Platón y Tulio en sus libros de *República*, y Virgilio cuando dice de Dios, de quien todo procede, de todos estar llenos los cielos la tierra y los haberes, y finalmente reconociendo un solo Dios, Cicerón en su libro de *Natura Deorum*, y Marco Varró en los libros de su etimología mítica siendo como eran gentiles, y no poco cultos de sus templos, se reían y burlaban de las populares gentes, que se sujetaban a honrar y venerar tanta multitud de dioses, movidos a ello por tres principales causas, que la una era

⁶³ Cossío (1952): 39.

ignorancia, la otra lisonja, la otra temor.” (1595: 10).

Al acabar este planteamiento de los hechos, Bustamante afirma que, finalmente, el vulgo tuvo que aceptar al Dios cristiano como el gran y único creador, y compara este acontecimiento con lo que en su contexto histórico está sucediendo: los habitantes de las Indias dejan de adorar a los ídolos que antes veneraban para ser ahora cristianos. Sigue Bustamante su prólogo insistiendo en que los autores -como Ovidio- que crearon estas fábulas, lo hicieron con la intención de que la gente aprendiera con ellas ya que todas contienen un carácter doctrinal: en los mitos se muestran costumbres virtuosas y se castigan los vicios (1595:11). Solo de esta manera se deben leer las fábulas de los poetas griegos y latinos.

El traductor aclara, así, que todos los mitos son invenciones de los poetas, de escritores que consideraban que existía solamente un Dios: no es verdad que la causa de la creación de los humanos es el mito de Deucalión y Pirra, ni que los laureles siempre están frescos porque son el símbolo de la virginidad de Dafne. Bustamante afirma, de este modo, que las fábulas son ficticias y que tienen una utilidad: sirven para mostrar a los lectores que deben llevar a cabo buenas obras. Para confirmarlo, Bustamante propone como ejemplo algunos mitos de “carácter doctrinal”: Zeus castigó con el diluvio a todos los humanos, pero Pirra y Deucalión, por virtuosos, se salvaron; los gigantes realmente simbolizan esos humanos que llegan al mayor pecado -es decir, no querer conocer los beneficios de su creador- y estos, en el mito, se convierten en bestias ya que, si uno no cree en dios, solamente le queda la forma exterior y no llega a ser humano. La batalla de los gigantes contra los dioses simbolizaría, así, a los humanos contra su razón, y lo mismo quiere transmitir la leyenda de Licaon; si no actúas virtuosamente, eres como un animal (Licaón fue convertido en lobo por Zeus). Bustamante sigue poniendo ejemplos (Nictimene, Acteón, Erisictón, Midas y Circe) con el fin de demostrarnos que todas las fábulas son doctrinales; para hacer notar que los poetas las escribían con la intención de mostrar unos valores morales.

En definitiva, en este prólogo se insiste en que el poeta sulmonense utiliza a los dioses cuando estos tienen que castigar malas obras, pero no los considera los creadores reales de este mundo. Por todos estos motivos expuestos en su prólogo, Bustamante da a entender que el lector debe leer este libro astuta y hábilmente, esto es, aprovechándose de las leyendas -de diverso origen- que el poeta le brinda, para que extraiga de ellas consejos de moralidad.

Al resumir el prólogo de la obra de Bustamante creemos que se pone en evidencia la visión que el traductor tenía de las fábulas paganas. No le sería posible a Bustamante escribir, dedicar y publicar su obra sin este prólogo ya que advertimos en sus palabras la necesidad de justificar su decisión de traducir la obra ovidiana. Bustamante tiene que argumentar por qué traduce estos mitos

en los que aparentemente se defiende una teoría lejana a la del cristianismo. Es solo después de insistir en el carácter doctrinal que las fábulas contienen y de defender a Ovidio expresando que el poeta latino las escribía sin creer que los mitos fueran reales, que Bustamante dará comienzo a su traducción. Este hecho nos obliga a considerar la obra de Bustamante dentro de la tradición medieval, en la que el tratamiento de las obras paganas era únicamente posible a través de la alegorización.

Cossío considera la traducción del siguiente modo: “La contemplo como frontera de dos épocas, como posición a dos vertientes, como compromiso entre dos estilos de considerar el arte y la vida, y así, caracteres propiamente medievales y notas claramente renacentistas conviven en la interesante traducción”⁶⁴. Nos preguntamos qué “notas claramente renacentistas” ve Cossío en esta traducción. Y es que realmente, cuando leemos la obra de Bustamante, sí notamos un tratamiento poético del tema mitológico; cuando el humanista ya ha justificado su traducción, tenemos la sensación de que se olvida de los razonamientos expuestos en el prólogo ya que no encontramos, dentro de la obra, ninguna alegorización. De esta manera, Bustamante respetará la obra ovidiana tal y como es y no la manipulará como sí lo hizo, por ejemplo, el autor anónimo del *Ovide Moralisé*. Cuando Bustamante haya finalizado la traducción de las *Metamorfosis*, entonces sí hallaremos, en apéndice, unas alegorizaciones: “Al lector, para que de algunas fábulas auya materia de saber algún sentido allegorico, quise con las burlas mostrar algunas veras, y asi de cada libro sobre las fabulas que me parecieron [...], van puestas (lo mas propiamente que se pudo), sus allegorias”.

De esta manera, aunque el traductor -en el preludio- se excusa por traducir una obra pagana y añade -al final- unas alegorizaciones, estamos de acuerdo con Cossío al considerar que Bustamante entrevera esta obra pagana con rasgos renacentistas, ya que solamente el hecho de traducirla al vulgar, y en prosa, dotándola de un tono agradable y narrativo, es una razón de peso para considerarlo así. Percibimos, entonces, en la obra traducida por Bustamante, un enfoque ambivalente al tratar los mitos paganos. Por lo tanto, ninguna otra obra refleja mejor el espíritu de la época en que fue escrita⁶⁵: por una parte no se escapa de la tradición moralizante medieval, pero por otra consigue Bustamante que las historias ovidianas se conviertan en patrimonio popular⁶⁶, tratándolas poética y narrativamente.

Como ya anunciamos, la acogida de esta traducción fue amplísima: 1545, 1546, 1550, 1551, 1565, 1574, 1577, 1577, 1595, 1662, 1645, 1664. Con tal número de ediciones, podríamos considerar que durante los siglos XVI y XVII las fábulas míticas de la Antigüedad se aprendieron

⁶⁴ Cossío (1952): 40.

⁶⁵ Schevill (1913): 152.

⁶⁶ Delgado (1991): 43.

en buena medida a través de la traducción de Bustamante⁶⁷. Como disparidad, tenemos la traducción de Sigler; que no se publicó hasta 1580, y se reeditó solamente en 1609.

La popularidad de la traducción de Bustamante debió ser enorme, pero eso contrasta con la poca atención que recibe en la actualidad, como Schevill nota: “Today it is quite unknown, and, perhaps, never read, for at first sight one is tempted only as a bibliophile to turn a few of its quaint pages. Yet the book deserves careful reading and is worthy to be examined in detail by anyone who wishes to get a better insight into a characteristic manner of telling tales during the Spanish Renaissance.”⁶⁸. Aunque hoy no tenemos por costumbre leer las *Metamorfosis* a partir de la traducción de Bustamante, Schevill señala un hecho que las fechas de las reediciones ya nos avanzaban; en su momento la traducción fue muy bien recibida y Bustamante está presente incluso en el *Quijote*⁶⁹. Así, Cossío estima que muchas versiones están influidas por la traducción de Bustamante, y de ellas especifica estos tres romances: el romance de Lorenzo de Sepúlveda de Píramo y Tisbe, *Céfalo y Procris* de Lucas Rodríguez y *Cómo Ariadna fue dejada en la Isla de Quíos por Teseo*, de Juan de la Cueva⁷⁰.

En cuanto a la versión de Montemayor, podemos decir que esta composición que abarca 126 quintillas dobles, también triunfó: *La Historia de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe* apareció por primera vez en la edición de 1561 (Valladolid) de *La Diana*. Esta refundición de la fábula resultó una de las más populares, no solo en España (ediciones hasta el 1618: Zaragoza 1562, Alcalá 1564, Lisboa 1565, Zaragoza 1570, Pamplona 1578, Madrid 1595, Valencia 1602, Madrid 1602) sino también a fuera.⁷¹ Montemayor, como veremos a lo largo del comentario, no quiso ser fiel a la historia ovidiana y se extenderá en los momentos del mito que más le interesan. El portugués confeccionará, así, una versión considerablemente distante de la original, cuyo resultado será una reelaboración con rasgos muy personales. Pero este interés renovador por la fábula no evitó que en sus conclusiones morales y doctrinales perduraran ciertos ecos medievales.

LA FIGURA DE VILLEGAS

El *Inventario* de Antonio de Villegas es una miscelánea de composiciones que, a diferencia de los Cancioneros como el de Boscán, presenta una variedad de textos mucho más destacable. El

⁶⁷ Cossío (1952): 42.

⁶⁸ Schevill (1913): 153.

⁶⁹ Schevill (1913): 160-170.

⁷⁰ Cossío (1952): 136.

⁷¹ Cossío (1952): 64.

Inventario no solo recoge obras poéticas, sino también un ensayo de novelita pastoril (*Ausencia y soledad de amor*) y una versión del *Abencerraje*.

Como ya hemos mencionado, el libro gozó de dos ediciones: *Inventario de Antonio de Villegas, dirigido a la Magestad Real del Rey Don Phelippe nuestro señor*, impreso en Medina del Campo por Francisco del Canto en 1565, y *Inventario de Antonio de Villegas. Dirigido a la Magestad Real del Rey Don Phelippe nuestro señor. Va agora de nuevo añadido un breue retraro del Excelentissimo Duque de Alua. Y una question y disputa entre Ajax Telamon y Vlixes, sobre las armas de Aquiles*, impreso en Medina del Campo por Francisco del Canto en 1577, a costa de Jerónimo de Millis.

El *Inventario* fue editado por Estrada⁷² y parcialmente por Pérez Pastor⁷³. En esta edición parcial de Pastor se incluye el *Prólogo, A la muerte de el Emperador Don Carlos, nuestro señor, Ausencia y soledad de amor, Coplas a un Villancico viejo y El abencerraje*. Acerca del libro, Pastor declara que “siendo el *Inventario* de Villegas libro bastante raro, y muy cortas las dos novelitas que contiene, las reproduciremos en esta monografía juntamente con tres poesías de este libro, con objeto de que los lectores conozcan al autor como prosista y como poeta”. Recientemente, Correa editó y comentó la *Historia de Píramo y Tisbe* de Antonio de Villegas⁷⁴. Como se ve, es escasa la atención que ha recibido la obra de Antonio de Villegas en conjunto; hemos tenido que esperar al 2008 para que apareciera una nueva edición íntegra del *Inventario* completo, a cargo de E. Corominas⁷⁵.

Y es que son numerosos los críticos contemporáneos que han emitido opiniones poco favorables a la calidad del poemario de Villegas y, en concreto, de su versión de la fábula de Píramo y Tisbe, como demuestran las palabras de Hernández Miguel: “según opinión habitual de la crítica, desde luego, [la versión de Silvestre] supera la *Historia de Píramo y Tisbe* [...] de Antonio de Villegas⁷⁶”. Carreira, por su parte, opinará acerca de la fábula de Villegas que es un “poema poco logrado”⁷⁷. Cossío irá por el mismo camino al conceder la razón a las siguientes palabras de Pedro Cáceres: “Antonio de Villegas quiso en tercetos llevar el mismo intento, y no le sucedió bien...”. Más adelante Cossío reafirma su acuerdo con tal afirmación: “En este curioso libro [el *Inventario*], se encuentra la *Historia de Píramo y Tisbe*, de que nos habla Cáceres como de intento fracasado, y con plena razón”.

⁷² Estrada (1955).

⁷³ Pastor (1895): 199-218.

⁷⁴ Correa (2003).

⁷⁵ Corominas (2008).

⁷⁶ Hernández Miguel (2008): 140.

⁷⁷ Carreira (1999): 237.

A través del comentario a la fábula de Píramo y Tisbe de Antonio de Villegas intentaremos desmentir tan tajantes afirmaciones⁷⁸. Es nuestro deseo mostrar que Antonio de Villegas es un poeta de gran sensibilidad y una inmensa capacidad para dibujar en su obra escenas pictóricas, hecho que le hace merecedor de la atención de los estudiosos de la literatura del siglo XVI. Como Estrada advertía “El *Inventario*, de Antonio de Villegas, es un libro de gran interés para el conocimiento de las letras de nuestros Siglos de Oro⁷⁹”. Su obra nos muestra a un poeta con una visión del amor propia de los poetas del S.XV, ya que el vocabulario que emplea a menudo nos traslada a la poesía de cancionero. Pero el *Inventario* es mucho más; contiene poemas de carácter castizo compuestos en octosílabos (el amor como fuerza cósmica, la muerte como descanso, el incontrolable pensamiento...), y otras composiciones con contenidos de raigambre clásica. Y, como ya hemos mencionado, el *Inventario* contiene además una novelita pastoril y una versión de la novela morisca *el Abencerraje*.

Así, esta obra parece un compendio de buena parte de las tendencias literarias del siglo XVI. Y, a pesar de contener toda esta variación, la obra no carece de unidad ya que Villegas adopta un tono muy personal que empapa cada una de sus composiciones. Además, las poesías del *Inventario* tienen puntos de contacto significativos con las dos novelas: en el *Prólogo* y también en *Ausencia* el poeta se dirige a su libro como un padre; en *Ausencia*, Juliana se identifica, por ser ambas amantes desesperadas, con Dido, quien será tema de un poema del *Inventario* (*Oración de la Reyna Dido a Eneas*); en la *Historia de Píramo y Tisbe* encontramos la misma comparación ovidiana -“Como la diosa Salmacis de Trocho...”- que en el *Abencerraje*⁸⁰.

Todas las composiciones poéticas son una muestra de una sola forma de pensar y de vivir, y se detectan entre ellas muchas similitudes. Un ejemplo de esta idéntica filosofía podría ser la que se da en la composición poética de *A la muerte*, donde se considera que la muerte consiste en una liberación y se ponderan sus beneficios ya que significa el fin de una penosa existencia⁸¹; esta

⁷⁸ Corominas (2008: 267), refiriéndose al contenido del *Inventario* y a su recepción afirma que “aquellas composiciones, en efecto, debieron ser conocidas primeramente -como era habitual en el siglo XVI- en el entorno más íntimo del poeta -mucho tiempo atrás- a través de un puñado de copias que custodiarán, como un pequeño tesoro literario, algunos amigos aficionados a la lírica amoratoria. Más adelante, las obras que disfrutasen de buena acogida entre los lectores llegarían sin duda -de mano en mano- hasta otros círculos literarios, de tal modo que el número de textos en circulación pronto se vería incrementado notablemente, al igual que las variantes aparejadas a cada testimonio. Por esta vía, las perlas más selectas del poeta medinense alcanzarían los más recónditos lugares del reino, donde se esperaría con avidez sus novedades editoriales a mediados de la década de 1560”. Más adelante el mismo crítico (2008:281) se refiere al éxito que debió alcanzar, en concreto, la *Historia de Píramo y Tisbe*: “Sabemos que ya estaba escrita en 1551 y que, en aquel entonces, ya destacaba sobre las demás, hasta el punto de ser citada explícitamente en la solicitud del privilegio. Resistió, como vemos, la criba que terminó de perfilar el volumen impreso, y tras más de quince años de permanencia en el estrecho círculo de la difusión manuscrita, alcanzó la gloria editorial de la mano de los hermanos del Canto”.

⁷⁹ intr. a Villegas (1955): 11.

⁸⁰ Bataillon (1964): 41.

⁸¹ Corominas (2008): 412.

misma creencia podemos ponerla en relación con la *Fábula de Píramo y Tisbe*, en la que la muerte también es la solución final de los padecimientos de los amantes (como veremos al final de nuestro comentario). El *Inventario* se caracteriza primordialmente por su extrema emotividad, y la consecuencia del tono afectivo que adopta Villegas es que a cada una de sus composiciones la caracteriza un supremo sentimentalismo. En nuestro trabajo consideramos que con Villegas estamos ante un poeta que rebosa humanidad y ternura, y que este lirismo tiene momentos de mucha lucidez. Como afirma Corominas en su edición del *Inventario*, “tanto los poemas amorosos como *Ausencia y soledad de Amor* [...] responden a un único impulso creador que busca en distintas formas literarias -antiguas y modernas- el cauce para expresar una misma interioridad dolorida⁸²”. Fragmentos de unas obras nos llevan a otras⁸³: el *Inventario* es una obra que a pesar de abarcar muy distintas tradiciones, temas y metros, no carece de unidad por la fuerte impronta personal de su autor.

La melancolía es el sentimiento que invade todas las obras de nuestro poeta y este apesadumbrado sentir de Villegas destaca en uno de los fragmentos del *Inventario* que más ha cautivado a críticos de la talla de Bataillon⁸⁴ y Estrada; este último opina que tal confesión es acaso una de las más punzantes de nuestras letras del Renacimiento⁸⁵; “[...] las ocasiones de esta vida son naturalmente tan tristes, que no es menester buscarles accidental ni artificiosa tristeza[...]”. Este pasaje del *Inventario* aparece al final de *Ausencia y soledad de Amor* y le sirve a Villegas para introducir sus poesías amorosas. Vamos, así, a contextualizar este pequeño fragmento que se ha considerado una de las muestras de la melancolía vital que caracteriza al poeta:

Y porque las ocasiones de esta vida son naturalmente tan tristes que no es menester buscarles accidental ni artificiosa tristeza, no encarnicemos más los corazones de la gente; alegremos nuestra pluma con algún género de escritura que, aunque toda ella no sea de tanta substancia ni de tan altos sujetos, sea a lo menos no de tanta pesadumbre y compasión. Y como la música de David tenía virtud de ahuyentar el demonio de Saúl, así la tuviese la de mis versos de disminuir o siquiera entretener los tristes sucesos, trabajos y tristezas de la gente.

Como se observa, la novelita pastoril introduce las composiciones poéticas que le siguen, y es

⁸² Corominas (2008): 373.

⁸³ *Ausencia y Soledad de Amor* nos permite situar a Villegas entre uno de los primeros autores en crear novelas de tipo pastoril; además, esta novelita tiene rasgos que parecen indicarnos la lectura, por parte de Villegas, de autores como Bernardino Ribeiro. Estrada (1974:369) afirma que “la tristeza que se inicia entre las brumas de un ensueño” en *Ausencia* tiene su origen en la obra *Menina e Moça*, donde también es el sueño el que “ayuda a formar esta profundidad de sombras sobre las que aparecen los personajes”. El crítico reafirma este gusto por los sueños en el poeta medinense, comentando otra composición del *Inventario*: “este poder de creación, generador de fantasías soñadas, es el mismo que inspira la más delicada composición en verso del *Inventario*; *En la peña, sobre la peña/duerme la niña y sueña*” Como vemos, la unidad en el *Inventario* es indiscutible.

⁸⁴ Bataillon (1964): 42.

⁸⁵ intr. a Villegas (1955): 14.

que no solo el tema y el tono dota al *Inventario* de unidad, sino que las composiciones están colocadas con un ordenado criterio⁸⁶:

Primera parte. Composiciones graves.

Tres poemas dedicados a la muerte

Ausencia y soledad de amor

Segunda parte. Cancionero al modo castellano.

Oración de la Reina Dido a Eneas

Retrato a la Serenísima Princesa de España, doña Juana

Dos coplas galantes

Fantasía y comparaciones de amor

Guerra de amor

Tres canciones con su glosa

Epístola

Definición de los celos

Cuatro epigramas de temática clásica

Dos obras de conversación y pasatiempo

Nueve canciones de amor

Coplas a un villancico viejo

Al señor duque de Sesa, yendo a gobernar a Italia

Tercera parte. Cancionero al modo italiano.

Historia de Píramo y Tisbe

Once sonetos

Canción petrarquista

Cuarta parte. El abencerraje

El Abencerraje

Como vemos, lo que predomina en el *Inventario* son poemas en arte menor -coplas, canciones, villancicos o glosas-, pero también tenemos once sonetos y una canción petrarquista. Composiciones, todas, en las que Villegas demostró una sensibilidad poética a través de la indagación psicológica, la reflexión existencial o el lamento.

Bataillon se preguntaba: “Pero, ¿quién era Antonio de Villegas, vecino de Medina del Campo?”

⁸⁶ Corominas (2008): 274.

¿Qué, tenía que ver con Felipe II, a quien ofrece su libro, con su hermana Doña Juana a quien dedica un *Retrato*, con el Duque de Sessa, a quien dirige unos versos con motivo de “ir a gobernar a Italia”? ¿Era secretario o músico de casa noble aquel escritor tan empapado como Montemayor en sentimiento musical? No sabemos... La elegancia humana y estremecida de sus escritos deja al lector con deseo de conocer algo de su persona, de su destino...⁸⁷”. Y es que hasta muy recientemente no sabíamos nada de este poeta medinense; la publicación de la edición del *Inventario* de Corominas ha permitido conocer quién era este autor que tan “rara” obra había creado, como sugería Pastor.

Corominas reconstruye -partir de la exhumación de tres pleitos de hidalguía- el origen familiar de Antonio de Villegas desde el reinado de Enrique IV. A continuación vamos a tratar de sintetizar muy brevemente la trayectoria que ha podido seguir Corominas de la figura de Antonio de Villegas. Así, las siguientes líneas son un resumen de las averiguaciones del estudio de Corominas expuestas en el capítulo I de su edición⁸⁸.

Las raíces de nuestro poeta se hallan en Burgos: sus dos bisabuelos paternos (Pero López de Madrid y Pero Ruiz de Villegas) formaban parte del Regimiento y pertenecían a una de las familias más importantes de la nobleza local asentada. Alonso de Villanueva, hijo de Pero, ocuparía el lugar de su padre y acabaría también siendo, además de regidor de Burgos, escribano mayor de rentas de la merindad de Candemuñó; este oficio -reservado para aquellos más ilustres de la oligarquía local- lo heredaría su hijo Pedro de Villegas, quien, por otra parte, sería nombrado por Fernando el Católico ensayador de la Casa de la Moneda de Burgos e ingresó también como contino en la Casa de la Reina Juana, donde permaneció al servicio de Fernando el Católico. Otros dos hijos de Alonso de Villanueva eran Francisco de Villegas y Antonio de Villegas (quien, como vemos, tiene el mismo nombre de nuestro poeta. Para evitar la confusión, le llamaremos en adelante Antonio de Villegas el secretario) quienes pertenecían a esas comunidades españolas de emigrantes en Flandes y Bretaña, plataformas de fomento del comercio internacional. Los colaboradores de estas redes comerciales no se mantuvieron aislados del poder de la corte. Así, algunos desplazados en Flandes fueron beneficiarios de algunos cargos, y este es el caso de Antonio de Villegas el secretario (exportador de vino de sus grandes extensiones de viñedos), personaje que se integró en la Corte desempeñando el cargo de secretario del príncipe Carlos. La familia de Villegas se incorporó también al comercio de las Indias; sabemos que Juan de Villegas, otro hijo de Alonso Villanueva, fue enviado al Nuevo Mundo.

Hemos querido resumir el origen de la familia para verificar que esta poseía una holgada

⁸⁷ Bataillon (1964): 41.

⁸⁸ Corominas (2008): 37-184.

posición económica y social, siempre en estrecha relación con las altas esferas de la corte. Como vemos, la corriente ideológica a la que la familia pertenece es la vía flamenca (doña Juana, el príncipe Carlos); por tanto, cuando vinieron tiempos más propicios para los “fernandinos”, los Villegas vieron desvanecerse el sueño de seguir formando parte de la corte. Así, en 1540 solamente Juan de Villegas estaba vinculado al rey por su permanencia en las Indias, ya que Pedro de Villegas acabaría apartándose del mundo palaciego.

Algunas composiciones del *Inventario* nos ofrecen pistas sobre el pensamiento del autor; *Retrato de la serenísima princesa de España, doña Juana* vincula al poeta con el partido “ebolista”, composición que podemos interpretar como un intento de medrar su posición aprovechando que Felipe estaba de viaje, a instancias del Emperador, para conocer los súbditos de sus otros reinos. En la regencia de doña Juana (1554-1559) Villegas debió escribir también *Al duque de Sesa, yendo a gobernar a Italia*, ya que 1558 es la fecha en que se le asigna tal responsabilidad a González Fernández de Córdoba. Este nuevo ambiente que se estaba creando alrededor de Fernando II debió ser visto por nuestro poeta como una oportunidad de volver a relacionar la familia con los círculos cortesanos. En estos pocos años felices para todas las facciones ebolistas, Antonio de Villegas tuvo ausentarse bastante de la corte, ya que -junto con sus hermanos- inició en 1558 pleitos de hidalguía para que su probable ascensión social y que el posible otorgamiento de beneficios cortesanos, no encontraran ningún impedimento. De manera que Villegas sí estuvo vinculado a la corte en tiempos de Doña Juana: estos tiempos coincidían con los meses en que los Villegas promovían sus probanzas de hidalguía y limpieza de sangre, y con los que Fernando de Valdés lanzaba una terrible ofensiva contra los ebolistas en la corte de Valladolid.

El vencimiento de los ebolistas -con las críticas de Valdés y la vuelta de Felipe II a la península- estaba muy cerca. La ortodoxia religiosa se reorientó y se puso en marcha un proyecto político que pretendía controlar el sistema de ideas y creencias de los súbditos. Antonio de Villegas debió ver perdidas sus esperanzas y en 1561 se alejó del entorno del rey, después de haber disfrutado de un sueldo como merced real durante varios años. Los sectores más intransigentes recuperaron sus puestos y se empezó a configurar la centralización del poder para imponer la disciplina social y el catolicismo confesional. Es en este momento cuando se emprenden medidas contra los moriscos en Granada, a las que se opusieron el marqués de Mondéjar y los ebolistas. *El Abencerraje* de Villegas es otra pieza del *Inventario* que se escribió, así, en tiempos recios, rompiendo una lanza a favor de la convivencia.

COMPARACIÓN⁸⁹

Después de ver a vuelo pluma cómo las obras de la antigua Grecia -y, en concreto, las *Metamorfosis* y la fábula de Píramo y Tisbe- se incorporaron poco a poco en la cultura hispánica de distintas maneras y habiendo contextualizado brevemente la figura de Villegas y su obra, vamos a proceder al que consideramos el centro de la cuestión: nos adentramos, así, en el campo de la hipótesis, en un debate que, quizás, no es tan fácil dejar zanjado, pero que vamos a intentar resolver a través de nuestras reflexiones. Como mencionamos al introducir este trabajo, compararemos la versión de la fábula de Píramo y Tisbe de Antonio de Villegas con la de Montemayor siempre teniendo en cuenta la traducción de Bustamante.

Ambas obras dan comienzo a su fábula introduciendo un prólogo: la proluación de Villegas se alarga a los primeros sesenta versos, mientras que la de Montemayor abarca los primeros treinta.

Los preludios de Montemayor y Villegas tienen tres características en común: ambos autores 1) solicitan la atención de los lectores, 2) invocan a las musas para que les ayuden a contar los sucesos de los enamorados e 3) incurren en algún comentario de su propia vida amorosa para comparar su experiencia vital con la de los personajes de la fábula⁹⁰. Dos de estos tres elementos están ausentes en las versiones españolas anteriores: ni en Castillejo (1528) ni en Silvestre (por los alrededores de 1555) se pide la atención de los lectores ni tampoco se comparan las vidas de los autores con los acontecimientos amorosos de Píramo y Tisbe. De esta manera, parece que tenemos aquí un primer indicio que nos invita a sospechar que las fábulas de Montemayor y de Villegas guardan alguna relación.

Estos rasgos comunes en los respectivos prólogos, sin embargo, no reciben el mismo tratamiento por parte de ambos autores: Montemayor quiere como oyentes solo a quienes amen

óyanme solo amadores,

y el que no, como grossero,

trate de cosas menores: (5)

quien tuuiere en poca estima

vn amor firme y constante,

no me escuche, aunque yo cante,

que se abaxará la prima

⁸⁹ todos los fragmentos insertos en este estudio de la traducción de Bustamante corresponden a su edición de 1595; los de la versión de Montemayor a la edición de 1561, y los pasajes que se citan de la reelaboración de Villegas se han recogido de la edición del Inventario de Corominas (2008).

⁹⁰ Este tercer rasgo en común ya lo había notado Correa (2001: 278).

si acaso lo veo delante (10)

y Villegas, en cambio -después de comparar su experiencia amorosa con la de los amantes y de anunciar qué historia va a contar y cómo la va a concebir (v.1-18)- solicita que el mundo se detenga para que todos le puedan escuchar:

Entúrbianse de hoy más las claras fuentes;

su curso natural pierdan sus vertientes.

Los bosques deleitosos y sombríos

se tornen como páramos desiertos

al son de aquestos tristes versos míos.

Levántense a escuchar los cuerpos muertos;

sosiégúense las aves en sus vuelos,

y tengan los oídos más despiertos.

La tierra, el mar, los aires y los cielos

se tornen a mezclar como primero

con nuevos sentimientos y recelos. (vv.19-30).

El medinense volverá a insistir en cuál es su aspiración versos más adelante (después de opinar que la historia que va a contar es más grave que otras historias de personajes mitológicos):

Publíquese este mal de gente en gente,

y vaya discurriendo en mil edades

que tomen lo pasado y lo presente.

¡Oh fama, tú que dices las verdades,

mueve tus alas mil, tus lenguas ciento,

y vuela desde el Gange gasta los Gades!

Pues, dando ya principio a nuestro cuento,

quiero tener el mundo apercebido,

tomando en él castigo y escarmiento (vv.52-60).

Cuando ambos autores advierten acerca de a quien se dirigen, es fácil ya observar la tendencia amplificadora presente en Villegas y ausente en Montemayor: mientras Villegas explica con diecisiete versos a quién quiere por oyentes, Montemayor lo cumple en ocho. Lo mismo nos pasará con la invocación a las musas: los dos autores creen necesitar la ayuda de las musas para contar tan

grave historia, pero Montemayor no concreta a qué musa pide ayuda

*Y tú, Nimpha más que humana,
por quien sostengo la vida
& a quien la tengo offrescida,
que en cosa más no se gana
que en ver la por ti perdida, (25)
si me dieres tu fauor,
cantaré muerte y amores
de aquellos dos amadores*

y Villegas sí nos especifica a qué dos musas invoca (la de la tragedia y la de la comedia):

*¡Oh musa Melpomene y tú, Talía,
entrambas, pues a entrambas a dos toca, (45)
favorescedme en esta elegía mía!”*

Al comparar ambas invocaciones se observa que ambos autores se dirigen a la musa con “y tú” (Villegas, v.46, Montemayor v.21); vista esta similitud, podríamos suponer que en Villegas se concreta la “Nimpha más que humana” de Montemayor, en Talía. En este caso, Silvestre sí pide que un sujeto femenino -que parece ser la amada- le dé valor para contar tan gran acontecimiento, pero en su versión no hay ni ninfas ni musas:

*Reina de mi pensamiento:
tú manda y rige mi pluma
porque dé valor al cuento,
ser pasado por la suma
de tan alto entendimiento. (35)*

*Alza y gobierna mi mano
con tu valor soberano
que si a tu valor responde,
yo podré volar por donde
no ha volado ingenio humano” (40)*

Como hemos mencionado, la tercera característica que tienen en común los comienzos de Montemayor y de Villegas es que ambos autores comparan sus experiencias amorosas con la

historia de amor que viven Píramo y Tisbe⁹¹. Así, Montemayor, cuando ya ha anunciado que quiere que solamente le escuchen los enamorados y ha pedido la colaboración a una ninfa sigue así:

*cantaré muerte y amores
de aquellos dos amadores,
que después de mi dolor
los suyos fueron mayores* (30)

Vemos que Montemayor considera sus males de amor no tan graves como los de Píramo y Tisbe, aunque también estos lo sean ya que van después de los suyos. En cambio, Villegas, justo al empezar su fábula se identifica en igualdad con ellos:

*De Píramo y Tisbe cantar quiero;
aquellos que en el mundo tales fueron,
que murieron los dos del mal que muero* (3)

Y es que el medinense, como ya se verá, se adentrará en el mundo de los jóvenes para compadecerlos pero nunca los juzgará. En algunas ocasiones veremos que la actitud de Villegas se asemeja más a la que adoptan los poetas del siglo XVII al reelaborar fábulas, que no a cómo consideran esta tarea los humanistas del siglo SXVI; de esta manera, vemos un rasgo moderno en Villegas al no intentar extraer de la fábula ninguna enseñanza moral.

Veremos cómo su punto de vista estará muy presente en la obra y por eso los espacios más ampliados de su versión serán los más líricos, donde el poeta tendrá la oportunidad de indagar en estos sentimientos que le son tan cercanos y conocidos. La presencia del yo se advierte en cuanto dan comienzo los versos introductorios: “Yo pintaré sus sombras y sus lejos” (v.10) o “Yo tengo de sus males la memoria;/yo los pondré por lumbre de las gentes,/y Amor los tiene puestos en su gloria. (vv.16-18) o “Y salgan grandes cosas de mi boca,/pues grande es la ocasión que está presente,/si mi imprudente estilo no la apoca” (vv.49-51). La tendencia de Villegas a utilizar la primera persona del singular para mostrarse en sus composiciones es habitual en toda su obra pero también podríamos pensar que el uso de estos pronombres en una fábula que ha sido tan reescrita tiene la intención de remarcar que esta es su versión personal, distinta de las que ya han gozado de

⁹¹ Respecto a este rasgo en Villegas, Correa (2003:22) menciona que “es muy probable que en el momento de contar la leyenda ovidiana [Villegas] viviera una existencia de sinceramiento” porque “insiste el poeta en la subjetiva actitud desvelada al comienzo del poema: disposición de ánimo para cantar la fábula, pues el amor le ordena que se desahogue y hable de su poder, ya que lo ha puesto en situación similar a la de la pareja de amantes”. El crítico, aunque acepta que se trata de ficción, confiesa que “me gustaría creer en la imperiosa necesidad del poeta de evocar su corazón; es posible que tras *el pecho lleno de dolores* se esconda la verdad”.

una difusión por el país.

Cuando el prólogo ha terminado, el argumento de la fábula empieza y, como en la obra original, se presentan a los personajes. En la traducción de Bustamante aparece Píramo de la siguiente manera:

En las paredes de Oriente había un agraciado y muy gentil mancebo que llamaban Píramo (pg. 54)

El uso del término “mancebo” en Bustamante que hemos observado en la primera mención de Píramo, también lo encontramos en la presentación que Villegas elabora del joven: “Fue Píramo un mancebo ennoblecido” (v.61).

En la versión de Silvestre, de Montemayor y de Villegas encontramos un rasgo común cuando se presenta a Píramo: el motivo de la “natura”. Hemos visto que Ovidio dota a Píramo y Tisbe de una extremada belleza, pero la mención de la “natura” no la hallamos en la versión original. En cambio, Montemayor, en los versos que presentan a sus personajes, encontramos:

*los quales [Píramo y Tisbe] quiso dotar
de tantas gracias natura,
disposición, y hermosura,
que no les dexó lugar
do cupiesse la ventura. (40)*

Villegas también introduce la natura como participante de la belleza de los jóvenes amantes:

*[Tisbe] Fue rosa escogida en mil rosales, (70)
dechado y perfección de la natura,
bastante para dar bienes y males*

Pero como hemos anunciado, no fueron los únicos: exponemos ahora los versos de Silvestre.

*Píramo y Tysbe nacieron
tan sin par en hermosura,
que muestran por lo que fueron
ser por fuerza de natura
al amor que se tuvieron. (55)*

*Ambos fueron de un metal
tan iguales sin igual,
que si amor no los juntara*

naturaleza quedara

en sus obras desigual (50)

En Silvestre encontramos la idea de que Píramo y Tisbe se aman a causa de que la naturaleza les ha dotado a ambos del mismo grado de belleza; por lo tanto, es imposible que no se amen: su amor es natural ya que no podría ser de otra forma por la igualdad de sus cualidades. Esta idea la recoge Montemayor, quien nos expresa que la natura dota de hermosura a nuestros protagonistas y, finalmente, también la acoge Villegas, quien también alude a que Tisbe representa la perfección de la “natura”⁹².

Una vez que los autores han presentado ya a los personajes, la fábula prosigue: Ovidio pasará rápidamente por la etapa de la infancia en la que los niños crecen ingenuamente sin todavía sentir amor.

Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter, (55)

altera, quas Oriens habuit, praelata puellis,

contiguas tenuere domos, ubi dicitur altam

coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.

notitiam primosque gradus vicinia fecit,

tempore crevit amor; taedae quoque iure coissent, (60)

sed vetuere patres: quod non potuere vetare,

ex aequo captis ardebant mentibus ambo.

y procederá directamente a contar las dificultades que les trajo sentir la pasión amorosa⁹³. Montemayor será fiel a la versión ovidiana y tampoco dedicará muchos versos a contar que Píramo y Tisbe tenían una estrecha amistad en su niñez:

Ella Tisbe se llamaua,

él Píramo se dezía,

ella por él se encendía,

él por ella se abrasaua,

⁹² Refiriéndose a la versión de Villegas Correa (2003:25) notará que es justamente esta “natural perfección” la causa del trágico fin de los amantes: “es de tal naturaleza que el Amor los va a combatir con una fuerza igual a la suma de sus encantos personales y familiares” Así, “todos estos atributos son la causa de su desgracia”.

⁹³ Como Kilo (1986:406) advierte “la presencia o ausencia del motivo de la boda es significativa: el deseo de casarse, de celebrar la boda de acuerdo con las normas sociales y religiosas establecidas, aparece en Ovidio (*taede quoque iure coissent;*) [...] y en Castillejo (*y si libertad tuvieran, /de buena gana quisieran/ juntarse por casamiento*)[...]. Sin embargo, ya en la traducción de Bustamante no se menciona para nada las nupcias y lo mismo hacen la mayoría de autores y traductores”.

y es lo menos que sentía: (45)
eran niños en la edad,
mas el amor la suplió,
y tanto de sí les dio
que nunca vna voluntad
sin otra se desmandó” (50)

Por el contrario, Villegas -después de presentarlos- amplía esta época de la infancia de Píramo y Tisbe en nueve versos (vv.76-84) extendiéndose, así, en la época de la vida de los protagonistas en que el amor todavía no existía. El medinense no será el primero en ampliar este desarrollo de los sentimientos; Silvestre también se demorará exponiendo la relación que Píramo y Tisbe tenían en la niñez⁹⁴. Esta inocente época de la vida de los personajes será, como veremos más adelante, recordada en la versión de Villegas por los amantes cuando empiecen a sufrir los males de amor, acordándose de la felicidad pasada. Vamos viendo que Villegas se aleja de la versión original y que aprovecha el verso de Montemayor “eran niños en la edad,/mas el amor la suplió” (vv.46 y 47) para expresar y desarrollar esta amable, bonita e inocente situación de la infancia de Píramo y Tisbe, que más tarde -como se ha mencionado- contrastará con la tragedia final.

Las ampliaciones de Villegas no acaban aquí: después de apelar a la feliz infancia que tuvieron los protagonistas -y, de, consecuentemente, caracterizar a sus personajes de ingenuidad y ternura- el autor medinense se centra ahora en cómo ocurrió ese cambio en las vidas de Píramo y de Tisbe. Así, sabemos que todo empezó cuando Cupido hirió a los dos vecinos de Babilonia alzándose “en medio d'el Oriente” con sus flechas. El fragmento dedicado a Cupido por parte de Villegas comprende los versos 85-105, y seguidamente se cuenta cómo Píramo y Tisbe empezaron a sentir los efectos de esa herida amorosa (vv.106-117), que hasta había roto la cuerda de Cupido y dañado el arco (v94-v.95). La figura de Cupido en la fábula no está presente solo en Villegas: también la encontramos en Montemayor (v.80). No obstante, el portugués no se extiende tanto como Villegas al describir de qué manera el hijo de Venus se interpone en la vida de los amantes.

Montemayor nos presenta brevemente a Píramo y a Tisbe sin jugar con otros niños, solamente conversando “con vn solo niño ciego/que a los dos está abrasando”(v.74 y 75), y este niño resultará ser Cupido. Como vemos, en Villegas, Cupido aparece cuando Píramo y Tisbe ya no están en esa

⁹⁴ Como Nival (1981:59) comenta: “Más que por la supresión de pormenores, esta versión de la fábula [la de Silvestre] se caracteriza por la amplificación de detalles brevemente expuestos o sólo sugeridos en el poema latino, y por las adiciones totalmente ajenas al original. Así, la sucinta descripción que hace Ovidio de la belleza de los niños, de la contigüidad de sus casas y de su enamoramiento (IV, 55-59) se convierte en el poema de Silvestre en una prolongada exposición del desarrollo del proceso amoroso (vv.41-110)”.

etapa infantil que el medinense había descrito anteriormente; en Villegas Cupido aparece después de que Píramo y Tisbe hayan crecido juntos, cuando ya no son niños; son jóvenes. Por el contrario, Montemayor dibuja una escena en la que los protagonistas están jugando, siendo todavía niños, con Amor; y es que lo que se plantea en esta escena del portugués es lo que se aclarará en los versos que siguen: Montemayor explica (en los vv. 90-150) que Píramo y Tisbe nacieron predestinados a estar enamorados. Así, se cuenta cómo el amor fue creciendo, desde la niñez, entre Píramo y Tisbe (vv.81-90), cómo sufrían los amantes al esperarse cuando quedaban (vv.91-100), cuán naturales eran sus conversaciones (vv.101-110), cómo Píramo sentía que no merecía la hermosura de Tisbe (vv.111-130) y cómo lloraban cada día ya que el deseo de tenerse era cada vez más fuerte (vv.131-150).

Antes de acabar con el comentario de este pasaje anotaremos una última consideración: en cuanto a la aparición de Cupido en la fábula, observamos que no aparece en ninguna versión anterior. En consecuencia, puede ser que esta peculiaridad sea otra pista del supuesto influjo entre estas dos versiones. Al ser Villegas quien amplía más, cabe considerar que difícilmente Montemayor pudo influenciarse del medinense. Asimismo, observamos también que Villegas - aparte de contar cómo Cupido se alzó e “hizo de un solo tiro dos traiciones” (v.103)- introduce otra vez la figura de Cupido en su versión al referirse ahora al estado de Tisbe:

Andaba Amor haciendo travesuras (130)

burlando de la triste que moría,

y dando en las secretas coyunturas.

En ella sus efectos disponía,

que con un solo soplo la mataba,

y luego con el mismo la encendía. (135)

Al finalizar este pasaje en el que Cupido interviene en las vidas de los jóvenes, la versión de Montemayor y la de Villegas se distancian; Montemayor explicará en este punto que, como ya hemos mencionado, Píramo y Tisbe nacieron predestinados a estar enamorados el uno del otro, hecho que contrasta con la amplia dedicación que Villegas brinda, antes de la inclusión de Cupido, a la cándida infancia de los personajes. Lo que sigue a estos versos del portugués que muestran su visión determinista, es un fragmento que cuenta que los jóvenes dejaron de verse por la oposición paternal. En cambio, Villegas, después de los abundantes versos centrados en Cupido, se extenderá contando lo que ha significado la llegada del Amor en la relación de Píramo y Tisbe. No es que Montemayor no vaya a centrarse en los amantes, pero lo hará más adelante; es decir, el portugués sí

expondrá el estado en que se encuentran Píramo y Tisbe, en un amor ya totalmente pasional e incontrolable, pero lo hará después de dedicar estos versos a la pasión existente desde la niñez (como hemos visto) y después también de plantear la oposición del padre de Tisbe.

Con tal de seguir el recorrido de ambas fábulas, vamos primero a fijarnos en los versos de Montemayor que se sitúan justo después de la breve aparición de Cupido y de los versos dedicados a la puericia amorosa (ya que estos ya han sido comentados); esto es, la oposición paternal. Posteriormente compararemos los fragmentos en los que, como hemos anotado, sí coinciden ambos textos ya que las dos versiones describen el grado de enamoramiento de los amantes; los jóvenes estarán ya totalmente controlados por el amor (en Montemayor, desde la infancia; en Villegas, desde que Cupido aparece).

En la versión del portugués se dedican veintinueve versos (vv. 141-170) al veto de los padres en que se sigan viendo (en concreto, se menciona al padre). Esta oposición paternal en el original se expresa así:

*Notitiam primosque gradus uicinia fecit,
tempore creuit amor; taede quoque iure coissent, (60)
sed uetere patres; quod non potuere uetare,
ex aequo captis ardebant mentibus ambo.*

y se recoge en las dos primerizas, pero célebres, versiones españolas. En Castillejo observamos:

*De buena gana quisieran
Juntarse por casamiento;
Mas vedáronlo sin tiento
Sus padres, que no debieran. (40),*

En Silvestre, aunque con más vacilación, los padres también acaban tomando tal decisión:

*sus padres que los miraban
a veces se entretenían
y a veces se recelaban. (115)
Y luego sin más tardar
los procuran apartar:"*

Y Bustamante traducirá la prohibición paternal de este modo:

Muchas vezes se quisieran comunicar y ver juntos y asi lo hizieran sino por miedo de sus padres:

los quales al fin no selo pudieron estoruar. (pg.54)

Después de ver la descripción de la oposición de los padres en Ovidio, su reelaboración en Castillejo y en Silvestre y su traducción en Bustamante, observaremos ahora cómo expresa Montemayor la prohibición paternal:

los padres en su niñez (150)

de verlos juntos holgauan,

miran cómo se mirauan,

y burlando alguna vez,

en sus amores hablauan:

duró estos algunos días, (155)

y para ellos los mejores,

pero siendo algo mayores,

sintieron las niñerías

bueeltas en finos amores.

Al padre de ella enfadó (160)

la mucha conversación,

y quitando vna ocasión,

sin el pensarlo, la dio

mayor a su perdición:

estoruóle la salida (165)

y causóla de adelante

como el médico ignorante,

que remedia vna herida

con otra más penetrante (170)

Al analizar este pasaje en las versiones manejadas, comprobamos que el verbo “estorvar” está presente tan solo en la traducción de Bustamante y en la versión de Montemayor; apuntamos este primer símil.

Lo que más nos interesa es que Villegas no hace alusión ninguna a esta oposición de los padres que todos los reelaborados sí expresan, sino que mucho más tarde -situados ya justo antes de la escena en que el amante ve a Tisbe por la ventana- se dice que la joven “está de su dolencia enferma y presa”(v.294). Aunque la oposición no se mencione en Villegas, ya se sobreentiende que los

padres han prohibido a los jóvenes verse: después de la escena de la ventana, los amantes se irán acercando a ese agujero que comunica las casas para no ser vistos, pero no hay ninguna referencia explícita a que los jóvenes están desobedeciendo a los padres hasta después de la primera cita en el agujero; cuando se menciona que Tisbe debe marcharse para que sus padres no sospechen de estos encuentros. De esta manera, en Villegas no hay ni un párrafo ni un verso que explique expresamente la decisión que toman los padres: no se anuncia que Píramo y Tisbe tienen prohibido verse en ningún momento de la fábula. En consecuencia, podemos entender que estos rasgos que Villegas manipula libremente son posibles porque la fábula estaba ya en el conocimiento de los lectores y, como el argumento era ya sabido, el medinense no era infiel a Ovidio si eliminaba el fragmento dedicado a la oposición paterna antes de contar el sufrimiento de los amantes. Esta elisión también podría ser consecuencia de la sentimentalidad que caracteriza a Villegas, ya que lo que causa el sufrimiento de Píramo y de Tisbe en su versión no es esta obligada separación a la que están obligados, sino sentir los efectos del amor por la herida de Cupido.

Retomamos ahora la fábula de Montemayor y la de Villegas conjuntamente: como habíamos anunciado antes de centrarnos en este pasaje de la prohibición paterna en Montemayor, el medinense y el portugués se detienen en el proceso gradual de enamoramiento⁹⁵. De esta manera, recordamos que nos hallamos ante un fragmento que, como habíamos ya advertido, tanto Montemayor como Villegas reelaboran libremente pero no en el mismo momento de la fábula. Esta ampliación que ambos autores crean, se separa de la versión original ya que Ovidio sitúa a los amantes conversando a través de la pared muy tempranamente.

Así, después del fragmento en que Montemayor expone el enfado del padre de Tisbe, el portugués volverá sobre el estado de los amantes cuando a estos ya les esté prohibido verse. Montemayor dedicará unos versos para exponer los sentimientos, primero, de Tisbe (vv.171-180 el narrador expone cuál es el estado de la joven, 181-210 monólogo de Tisbe, 211-220 el narrador vuelve sobre la disposición del joven) y, después, de Píramo (el narrador expone cuál es el estado de Píramo 221-240, monólogo de Píramo vv.241-280, el narrador vuelve sobre la disposición del joven vv.281-290). La versión de Villegas -después de mostrarnos a los amantes heridos por las flechas de Cupido- también se centra, en primer lugar, en cómo se siente Tisbe. En la versión del medinense el narrador expone los sentimientos de la joven (vv.118-138) y, después, Tisbe da voz a un monólogo en el que se lamenta de su situación porque está avergonzada de experimentar este nuevo sentimiento (vv.139-153). Seguidamente Villegas cuenta que Píramo se siente derrotado por Amor y que “En lágrimas sus ojos se bañaban” (v160), estando herida la razón y vencida la voluntad

⁹⁵ Kilo (1986: 408): “Los autores aprovechan para realizar un estudio psicológico del amor en ausencia, como puede verse en Montemayor y en Villegas”.

(vv.157-177).

Como hemos anotado, en el monólogo de la dama del medinense vemos a Tisbe derrotada por los efectos del Amor y avergonzada de estar enamorada de Píramo, pero en Montemayor aparece una Tisbe más rebelde que se opone a la decisión de su padre y expresa, enfadada, que no entiende cómo puede causarle tanto dolor:

*dime ¿adónde lo has hallado
de abrasar vn corazón
que tu mismo as engendrado? (200)*

Más adelante veremos que este personaje femenino es tratado de diferente forma por los dos autores porque Montemayor la dota de un carácter más infantil, imprudente e impulsivo; y, en cambio Villegas se compadece más de la joven y la dibuja, además de sentimental, más -podríamos decir- lista y avispada que el portugués.

Seguidamente los dos autores se centran en Píramo: mientras Villegas -como hemos visto- nos explica el estado derrotado del joven, Montemayor dedica a su vez dos estrofas a explicar el dubitativo estado de Píramo ante Amor (vv.221-240), pero luego lo hace hablar, y este monólogo no está en Villegas. Así, en Montemayor, después del monólogo de la amada y de una breve exposición del narrador contando cómo está el joven, nos encontramos con el monólogo de Píramo (vv.241-300). Aunque sean distintas maneras de proceder encontramos bastantes concomitancias, ahora sí, en la exposición de la situación y del carácter de Píramo: los dos autores hacen hincapié en la novedad de estos nuevos sentimientos y se alude al feliz pasado de la infancia contrastándolo con la tristeza del presente. De esta manera, un verso de Montemayor:

*Píramo no estaua ocioso,
ausente de quien quería,
mas antes le combatía
este mal tan peligroso
que experimentado no auía:” (225)*

Villegas lo expresa y amplía en tres:

*Las partes interiores acudían
pidiendo al corazón estrecha cuenta
de aquellas novedades que sentían (165)*

Aunque veamos estas similitudes, en Montemayor se nota una concepción del amor más ligada al sufrimiento que a la alegría; Píramo se refiere repetidamente al miedo que tiene de que Tisbe le haya olvidado. De esta forma, mientras en Montemayor se expresan las dudas y las desconfianzas del joven, el narrador de la versión de Villegas da más importancia a cómo Amor ha derrotado y vencido a Píramo en vez de a estas dubitaciones que encontramos en Montemayor. Esta diferencia que se ha hecho notar la vemos claramente en la estrofa catorce de Montemayor (vv.131-140), en la que los amantes dedicaban todo el tiempo que no estaban juntos a llorar:

*porque el firme enamorado
si en esto [en llorar] no gasta el tiempo,
tiénelo por mal gastado* (140)

Así, estos versos nos confirman lo que ya habíamos mencionado: Montemayor aporta una visión más trágica y desoladora del amor que Villegas. Como se ha comentado, el medinense no nos presentará a Píramo con todos estos temores que sí están en el monólogo del joven de Montemayor, sino que dibujará al amante totalmente vencido por estos nuevos sentimientos que está experimentando, y esto se verá amplificado en lo que sigue en la versión del medinense: la recriminación al Amor.

Así, presentadas las situaciones de los jóvenes, Villegas se dirige a Amor para quejarse de sus actos. En esta parte de imprecación al Amor, Villegas recrimina a Cupido acerca de lo crueles que son sus juguetes con los humanos; le reprocha que no tenga suficiente realizando sus travesuras con los dioses y que se entretenga también divirtiéndose con los sentimientos humanos:

*Con estos, [Febo, Dafne, Palas, Mercurio, Júpiter, Calisto] que eran dioses de tu casta,
fue bien probar tu poderosa mano,
allí do se defiende y se contrasta.* (195)
No mezles lo divino con lo humano;

Esta ampliación (vv.181-198) sigue; expone ahora todo lo que los humanos hacemos por el amor (vv.199-213) –mediante anáforas con el sintagma “por ti”– y pone, seguidamente, ejemplos concretos: por el amor, los trovadores, Garci Sánchez, Jorge de Manrique, Antonio y Diego de Soria y Pedro de Cartagena han sido lo que son (vv.214-231)⁹⁶.

⁹⁶ El hecho de que Villegas nombre a figuras literarias dentro de su composición nos permite conocer a qué personajes considera sus modelos. Como observa Corominas (2008: 387) “[...] no son ni Boscán ni Garcilaso los autores nombrados por el medinense[...] sino Jorge Manrique, Juan Rodríguez del Padrón o Pedro de Cartagena, todos ellos “trovadores” de la escuela castellana cuyas composiciones ocuparon un lugar preferente entre las páginas del *Cancionero general* de 1511. Que Villegas los traiga a colación a mediados del siglo XVI y los proponga, en el seno

*Tú diste a los famosos trovadores
el son, la consonancia y el concierto,
la furia, las sentencias, los primores.
Tú hiciste a Garci Sánchez tan despierto, (220)
y tú le diste al mundo y le llevaste,
y tú le tienes vivo, siendo muerto.
A don George Manrique tú le honraste;
y al otro Juan Rodríguez del Padrón
la pluma y pensamiento levantaste. (225)
Y tú por ensalzar nuestra nación
has dado a los dos Sorias igual vena,
que llega desde el seso al corazón.
Y aquel estilo dulce a Cartagena,
cogiendo y derramando tantas flores, (230)
honrando sus escritos con su pena.*

Seguidamente, la ampliación continúa apelando al gran poder que el amor tiene sobre todo el mundo (vv.323-270), que todo lo mueve, y finalmente pide que “basten las experiencias que tenemos” (v.270); que el amor cese ya de perseguir a Píramo y a Tisbe. Esta larga ampliación (vv.181-270) no la encontramos en Montemayor ni en ninguna otra versión anterior, y podemos afirmar que es una novedad del medinense en la recreación de la fábula de Píramo y Tisbe. Villegas aprovechará cualquier ocasión para expresar la amargura vital que caracteriza todas sus composiciones. El autor recriminará a sus sentimientos (*Difinición de los celos*), a la muerte (*A la muerte*), a su pensamiento (*Fantíasía y comparaciones de amor*), o a una dama (*A una partida de su dama*) que le hagan sufrir. Así, no nos tiene que extrañar esta recriminación al Amor que Villegas interpola en su reelaboración de la fábula de Píramo y Tisbe, ya que el argumento del mito le invita a insertar este reproche al Amor, mostrado a su vez en *Guerra de Amor*.

Expuestas las situaciones en las que se encuentran ambos amantes y después de que Villegas se haya dirigido ya al Amor, el autor vuelve a centrarse ahora en Píramo (vv.271-306), quien piensa en quitarse la vida por lo mal que lo está pasando y por lo perdido que se encuentra sin Tisbe, su luz. Cuando Píramo tiene esto determinado, le viene en mente el pensamiento de que Tisbe está enferma también por él y “A este pensamiento dio la mano”(v.298), así que “Con este beneficio se

de una fábula mitológica en tercetos encadenados, como modelo y cima de la lírica amatoria constituye[...] un manifiesto literario que pone en evidencia cuáles fueron sus maestros y autores predilectos.”.

rescata;/mostró la vista enjuta, el rostro ufano,/los malos accidentes desbarata”. (vv.295-297) y “Con esto desbarata sus enojos” (v.301). Estos versos son una muestra más de que el amor placentero supera, en Villegas, al amor dramático que Montemayor plantea. Los amantes de Villegas tienen una relación amorosa en la que, como veremos, hay confianza; es un amor alegre y próspero en el que no tienen cabida las extremadas dubitaciones, preocupaciones y lamentaciones que sí están presentes en el amor que Montemayor expone.

De este modo, aunque encontramos similitudes en estos vaivenes de felicidad y tristeza, de positividad y negatividad, que en ambas reelaboraciones sufren Píramo y Tisbe, los amantes viven un amor más amable y comprensivo en Villegas que en Montemayor. También lo podemos ver claramente comparando los versos 273-276 de la versión de Montemayor (que pertenecen al monólogo de Píramo) con los versos en que Villegas expresa que Píramo piensa en el suicidio y luego se arrepiente, como ya hemos mencionado. Así, el Píramo de Montemayor pronuncia:

*el dolor terrible y fuerte
que con tu ausencia me das,
o el gran contento de verte:
ya los dos extremos se ven
que en el ser son por yqual*

En Villegas gana claramente el pensamiento optimista ya que es al que se aferra Píramo para hacer frente a sus problemas pero, en cambio, en Montemayor vemos que lo pesimista es tan abrumador que tiene idéntica envergadura a la felicidad de contemplar a la amada.

Seguimos con la fábula de Villegas. Dejamos el hilo argumental cuando, después de la recriminación al Amor, Villegas se volvía a centrar en Píramo. Ahora vemos que el joven presentado por el medinense “sintió dentro del alma una turbación” (v.306), y es que Píramo “vio a Tisbe asomada a su ventana/y vio su vida y muerte junto a ella” (vv.308 y 309). Claro está que nos hallamos ante otra desviación de nuestro autor, quien quiere dotar a su versión de unos rasgos distintos que le proporcionen un tono personal. Esta escena innovada por Villegas es de una belleza extrema: el medinense expresa con sutileza cómo es el primer encuentro entre jóvenes desde que están enamorados y consigue transmitir a los lectores todos los sentimientos que van surgiendo en el interior de los protagonistas⁹⁷. Esta indagación psicológica tan característica de Villegas está

⁹⁷ Esta escena en que Píramo ve a Tisbe a través de la ventana es un claro ejemplo del modo en que Villegas presenta distintos pasajes de la fábula: de forma pictórica. Respecto a esta característica del poeta medinense, Philip (1927: 27) hace un símil de esta versión de la fábula con un cuadro: “describing scenes pictorially, the poem like a picture”, y Correa (2003: 22) también observará que Villegas “dice en el primer verso que va a cantar, pero poco después afirma que va a pintar, y no en balde: vamos a ir viendo cómo desfila en forma de exposición pictórica o de

empapada de la sentimentalidad a que nos ha acostumbrado en todas las composiciones del *Inventario*.

En esta nueva escena de la fábula en la que Píramo ve, desde su casa, a Tisbe asomada en la ventana, todo se cuenta lentamente: “[Píramo]Alzando sus dos ojos vio su estrella” con este verso (307) Villegas nos obliga a imaginar a Píramo dirigiendo su mirada hacia el horizonte después de haber experimentado el alboroto mental que le había llevado a pensar en el suicidio. Anteriormente se había llamado a Tisbe la “luz” de Píramo, ya que este se encontraba a oscuras sin ella (v.284), pues ahora la joven es tildada metafóricamente “estrella”. Empieza ahora la descripción de Tisbe (vv.310-321), que abarca tanto su estado de ánimo (“No alegre, no compuesta ni galana,” v.310), como la manera en que está inclinada en la ventana (vv.314-321), posición que también es ademán de tristeza. En esta visión, Píramo se funde con su amada, comprende su estado y recuerda los tiempos pasados. Tisbe, al alzar la mirada, también ve a Píramo y luego mira al suelo “mostrando arrepentirse del pecado” (v.348). Repetidamente, Tisbe se esfuerza en reprimir sus sentimientos y, sintiendo vergüenza, la joven se retira “y luego en aquel barrio anocheció/quedando sin su lumbre deslumbrado” (vv.353 y 354), versos que vinculan otra vez a Tisbe con la claridad.

La fábula de Villegas se centra ahora en el estado de Tisbe, (vv.355-380) quien sintiéndose inquieta “visiones de la muerte ve presentes” (vv.359) y recuerda a muchas mujeres que perdieron la vida por amores y se identifica con ellas⁹⁸. Piensa en los valores que tiene Píramo y “cobrando alguna parte de reposo” (v.379) empieza su monólogo (vv.381-405); un discurso que, como veremos, es muy relevante desde el punto de vista estructural. En él, Tisbe recuerda cómo jugaba con Píramo cuando eran niños, y esta recapitulación de su infancia que ella misma desempeña, empuja al lector a, por una parte, recordar los tiernos versos que Villegas había dedicado a la niñez de los protagonistas desprovista de amor y, por la otra, a considerar que los amantes son personas afectivas y conmovedoras, a quienes -como se ha expuesto- Villegas entiende. Así, presentados los protagonistas como unas víctimas que han intentado no sentir el amor pasional que sí experimentan y exponiendo claramente que este amor irresistible procede de un amor natural y puro que es resultado de una infancia compartida y libre de amor, Villegas hará un giro al carácter de Tisbe en

fotogramas toda la historia. Pasarán sombras y lamentos, miedos, esfuerzos y temores.”.

⁹⁸ El hecho de que Tisbe tenga presentes a mujeres que “[...]por amores/perdieron las memorias y las vidas” (v.366) se puede relacionar con la figura que surge en la prosa del siglo XVI; la mujer lectora. Será habitual, así, encontrarnos con personajes femeninos que asemejen su estado afectivo a personajes mitológicos. Un ilustrativo ejemplo de tal figura es Melibea, quien, al pensar cómo sufrirían sus padres si ella se suicidara, se tranquiliza recordando que otros personajes de la Antigüedad lo hicieron peor que ella. Por otra parte, Russell añade en su edición de la novela de Rojas (2013: 601, n.44) que “las explicaciones que da Melibea de sus motivos para suicidarse (incluso el apóstrofe dirigido al muerto Calisto) tienen evidente relación con los motivos y las palabras de la Tisbe ovidiana ante el cuerpo de su amado Píramo”. De esta manera, que Villegas muestre a su Tisbe del siglo XVI teniendo presente la muerte de otras mujeres, no nos tiene que sorprender viendo el fuerte vínculo que se estableció entre los personajes femeninos contemporáneos con los mitológicos.

este monólogo que nos ocupa.

El cambio se da en la actitud de Tisbe; de repente la joven se dispone a ser más fuerte, a afrontar sus problemas, y se dice a sí misma que aceptará sus sentimientos. Villegas sitúa esta mudanza en la conducta de Tisbe en un momento estratégico: cuando al lector -que ha visto a los amantes esforzándose por no estar enamorados el uno del otro- le es imposible ver en la nueva actitud de Tisbe una postura impulsiva. De este modo, Tisbe, después de plantearse preguntas como:

Con Píramo, ¿no hablaba yo, y reía?

Con él, ¿no conversaba yo, y pasaba

los más ufanos ratos que tenía? (vv.382-384)

o como:

¿Con él no descansaba padesciendo,

mirando aquel gran bien de hermosura,

que agora por mi mal estoy temiendo; (390)

aquel que torna ufana la natura,

mi dulce y mi tan dulce enamorado,

que todos mis tormentos asegura;

cambia de actitud al no querer ya reprimir sus sentimientos:

Pues pierde, corazón medroso, el miedo,

y esfuerza en la batalla tu flaqueza,

que yo también me esfuerzo cuanto puedo (404)

Esa rebeldía que ya habíamos hallado en la Tisbe de Montemayor cuando esta, al dirigirse a su padre, le reprochaba ser el culpable del sufrimiento que ella estaba padeciendo, la encontramos ahora en la Tisbe de Villegas. Hay una notable diferencia en el punto de vista que adquieren los autores de esta insubordinación en Tisbe: la joven de Montemayor desobedece a su padre y el origen de su inconformismo es su total desacuerdo con la prohibición paternal. Así, la rebeldía de Tisbe de Montemayor la observaremos cuando esta vitupere a su padre. En cambio, Tisbe de Villegas se desobedece a sí misma; cuando se subleva no es porque discrepe con sus padres, sino porque finalmente ya no puede redimir más sus propios sentimientos. Así, aunque en las dos versiones veamos un desacato en la actitud de Tisbe, los discursos serán distintos: mientras Tisbe de Montemayor reprochará a su padre la prohibición, Tisbe de Villegas decidirá aceptar sus

sentimientos.

La rebeldía de Tisbe en Villegas no surge hasta que ella ha visto a su amado desde la ventana, y este hecho le ha llevado a recordar su pasado con él y también a razonar sobre su lamentable situación en el presente. En Villegas es solo de esta manera -valorando su relación con Píramo desde que eran niños- que Tisbe llega a la conclusión de que va a desobedecer las reglas y que va a dejar que su voluntad venza a la razón. Todos estos rasgos que se han planteado son resultado de un mayor análisis psicológico en la versión del medinense y es otra comprobación de que Villegas da preferencia a todos los pasajes que le permiten extenderse líricamente, a diferencia de la inclinación en narrar hechos y actuaciones por parte de Montemayor.

Podemos concluir que Villegas ya no está tan cerca de la tradición moralizante medieval que invade también el S.XVI y que, consecuentemente, este autor no necesita decir de la joven que se equivoca por su condición de mujer (Montemayor), que su decisión es simple (Castillejo) o que Ovidio le hace tomar esta decisión por mostrar la locura amorosa en la que nunca se debe entrar (Bustamante), sino que el medinense tiene libertad para expresar que entiende a los dos jóvenes y que se pone de su parte. Para Villegas los amantes no son ejemplo ex-contrario; son personajes virtuosos que, además, tratan de redimir sus sentimientos al haber interiorizado la censura de la tradición moralizante. Percibimos, pues, que Villegas humaniza a Tisbe y que con esto consigue que el lector empatice con ella y pueda entender el desacato al que posteriormente procederá la joven. En este aspecto, la versión de Montemayor está más cerca de la original que la de Villegas: en la versión del portugués el amor aparece, como en Ovidio, muy temprano, y se presenta a los jóvenes maniatados por el destino. En cambio, en Villegas existe una lenta evolución de los sentimientos que dominan a los personajes, y este primer contacto desde la ventana antes de que queden frente a un agujero, en un lugar secreto, es una escena que tampoco se presenta en ninguna reelaboración coetánea. Los personajes de Villegas se alejan de los protagonistas de las otras versiones; la vergüenza que la virgen y honesta Tisbe de Villegas tiene al notar que su sentimiento de amistad con Píramo está ascendiendo hacia amor, no la advertimos en ninguna otra versión.

Vamos ahora a ver cómo la rebeldía de Tisbe aumenta, en ambas versiones, cuando se descubre el sitio por el que podrán comunicarse. En Villegas, el optimismo sigue predominando y vemos cómo su Tisbe

*Limpió sus claros ojos encendidos,
los granos de aljófara que han quedado (410)
por todas sus mejillas esparcidos*

[...] y “Estando así contenta y aliviada” (v.418) oyó un suspiro de Píramo, y el eco “en las entrañas della respondió” (v.423). En Villegas los amantes se buscan y se encuentran gracias al sentido del oído en vez del de la visión; cegados por la pared -que no se nombra en Villegas- se acercan el uno al otro guiados por los sonidos que emiten (suspiros, gemidos...), sumidos en un mudo diálogo:

*Y abriéndose su pecho ronco y seco
se llaman y responden sin hablarse* (425)

haciendo de sus almas nuevo trueco.

*Comienzan con gemidos a buscarse,
como el ventor con hambre combatido,
que sigue ciervo herido por cebarse.*

Estaba entre estas casas escondido (430)

*un lugar secreto un agujero,
labrado por las manos de Cupido.*

Vemos que Tisbe escucha, cuando ya ha decidido ser más positiva, el suspiro de Píramo y, ambos, comunicándose sin palabras, hallan un agujero que comunica sus casas por el cual podrán hablarse. De muy distinta manera halla el lugar la Tisbe de Montemayor: la joven descubrirá una quebradura en la pared (“vio vna quebradura en ella/que la pared dividía,”vv.311 y 312) y esperará a que su amado aparezca al otro lado.

Antes de abandonar los preliminares de la acción de la fábula, vamos a repasar los puntos claves que han recorrido hasta aquí ambas obras. Así, resumiremos los elementos que se han comparado -viendo sus similitudes y diferencias- para visualizar claramente cuáles son las innovaciones introducidas por Villegas, lo que puede demostrar su posterior escritura. Se ha esquematizado a grandes rasgos lo que ha transcurrido en cada una de las versiones hasta el momento analizado, y se han marcado con un asterisco esos elementos que el medinense crea e inventa (y también un rasgo diferencial en Montemayor), señalando de esta manera las básicas diferencias entre las dos traslaciones:

MONTEMAYOR

1-prólogo

2-presentación de los personajes

3-Píramo y Tisbe se aman siendo niños. En su niñez solo juegan con Amor*. Presencia de Cupido (temprana)

4-nacieron predestinados a estar enamorados entre sí

5-a ojos del padre de ella hablan demasiado y este les prohíbe verse

6-monólogo de Tisbe (rebeldía contra el padre)

7-versos dedicados al estado dubitativo de Píramo+monólogo del joven

8-estrofa remarcando la gravedad del sufrimiento del amor + Tisbe halla la quebradura

VILLEGAS

1-prólogo

2-presentación de los personajes

3-infancia benévola sin amor*

4-superada la infancia, los amantes son heridos por las flechas*. Presencia de Cupido (posterior)

[no se menciona la prohibición paternal]

5-versos dedicados a la joven. monólogo Tisbe (avergonzada de sus sentimientos amorosos)

6-versos dedicados al estado derrotado de Píramo [no hay monólogo del joven]

7-recriminación del autor al Amor*

8-el narrador se vuelve a centrar en Píramo hasta que el amante ve la ventana donde está Tisbe*

9-Píramo y Tisbe se ven por una ventana*

10-Tisbe se va, el poeta expone la situación de la joven y Tisbe expresa un cambio de actitud en un monólogo* (rebeldía aplazada respecto a Montemayor, situada en el punto 6)

11-Tisbe oye el eco del suspiro de Píramo y ambos hallan el agujero

Vistos los fragmentos que son invención de Villegas, nos atenemos ahora a examinar cómo es ese lugar que une las casas de los amantes y el modo en que lo hallan. En Montemayor, la primera mención de la pared la encontramos en el verso 51; “Pared en medio biuían,” y en Bustamante, al igual que en la versión ovidiana (“Fissus erat tenui rima, quam dixerat olim,/cum fieret, paries domui communis utrique;” vv.5 y 6) también está presente poco después de empezar la fábula: “siempre juntos por ser vezinos y tener las casas pared y medio el uno del otro”. En Castillejo, en el verso 24 “Pared en medio pegadas[las casas]” y en Silvestre también aparece prematuramente, en el verso 59: “que impedía a su remedio/sola una pared en medio” (vv.58 y 59). La pared es uno de los elementos esenciales en esta fábula y esto lo demuestra su temprana mención en todas las reelaboraciones del mito. Pero sorprendentemente ¡en Villegas no hay pared! Los protagonistas de la fábula de Villegas hablarán a través de un agujero. En la versión del medinense no hay pared, hay “lugar secreto”; no hay la “quebradura” ni el “resquicio”; hay “agujero”:

Estaba entre estas casa escondido (430)

en un lugar secreto un agujero

En Ovidio la rotura de la pared ya estaba desde que se construyeron las casas:

Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim, (65)
cum fieret, paries domui communis utrique;
id uitium nulli per saecula longa notatum

Y en Bustamante también suponemos que el “resquicio” ya estaba anteriormente:

una pared estava entre ambas las casas donde auia vn resquicio (pg.54)

En cambio, en Montemayor, Tisbe cree que esa quebradura no existía antes:

Vio vna quebradura en ella
que la pared diuidía,
no cree que antes la tenia (313).

El verso 313 de Montemayor ya alude a que Tisbe cree que esa quebradura es el resultado de todo lo que han sufrido y, más adelante, se expondrá que la joven cree que se merece la presencia de esa quebradura, ya que se dirá a sí misma:

¡-Oh gran bien, y a gran sazón!
Pero no meresce menos
la fuerça de mi affeción (320)

Así, la joven cree que la quebradura de la pared es el resultado del amor que hay entre ella y Píramo, y también del sufrimiento que el enamoramiento les ha hecho atravesar; así, se toma el hallazgo de la “quebradura” como una recompensa. Vamos a ver qué se dice del lugar que les permitirá hablar en la versión de Villegas:

Estaba entre estas casas escondido (430)
en un lugar secreto un agujero,
labrado por las manos de Cupido

Después de ver el fragmento en que se halla el lugar en Montemayor y en Villegas, hemos de considerar que estamos ante un dato que implica la más que probable lectura de uno respecto al otro: en ambas versiones Tisbe cree que la causa de la existencia del agujero es el amor. Tisbe de Montemayor cree merecerse ese hallazgo y piensa que si la quebradura está ahí es porque el amor entre ella y Píramo es muy fuerte. En Villegas se explicita claramente que el agujero lo ha construído Cupido. Este rasgo no lo encontramos en ninguna otra versión contemporánea.

De este modo, mientras que en la obra original y en la traducción de Bustamante el resquicio ya estaba primitivamente, y en Silvestre no se menciona si tal resquicio estaba antes o no pero sí se expresa “que uno y otro se halló/en lugar tan oportuno,/dando gracias cada uno/a quien allí los juntó” (vv.376-380), en Montemayor se cree con bastante seguridad que esa quebradura antes no existía. Villegas también reflexiona sobre el origen de ese agujero y todavía se aleja más del original latino: no habiendo ya ni pared, ni resquicio ni quebradura, sino tan solo un agujero y en un “lugar secreto”, tal agujero no estaba desde que la casa se construyó (Ovidio, Bustamante), ni tampoco se duda de si algún poder los ha hecho llegar hasta ahí (Silvestre), ni de si antes estaba tal quebradura o no (Montemayor) sino que se asegura que lo ha labrado Cupido y se explica cómo los dos jóvenes se acercan a ese lugar siguiendo los sonidos de ambos; por su conexión.

En Villegas, cuando los dos amantes ya están en este lugar que los comunica -al que han llegado gracias al poder de Amor, que los controla- presenciamos una escena que nos muestra la jovialidad, alegría y euforia esperanzada en la que viven los protagonistas del autor medinense. No hay tristeza; todas las preocupaciones se desvanecen y, como ya es habitual en Villegas, el alborozo gana al pesimismo:

Aquel paso de verse fue más fuertemente (445)
que el otro de no verse lo había sido,

Compárense estos versos con los ya citados anteriormente de Montemayor, en los que la alegría de verse, en el portugués, era equivalente a la tristeza que sentían los amantes en la ausencia del otro. Lejos les queda a los amantes de Villegas todo este dramatismo: cuando han llegado los dos al lugar donde se pueden ver, todo son buenas vibraciones. En Villegas no hay banales preocupaciones; está claro que se aman, y todavía más a partir de este encuentro donde se han podido ver.

En Montemayor, desde el momento del hallazgo del lugar por el que se comunicarán, hasta la escena en que los amantes se ven por primera vez en él, hay una espera mayor: mientras en Villegas llegan juntos a tal lugar, en Montemayor -después de que Tisbe lo halle- la joven tendrá que esperar a que Píramo aparezca al otro lado. Esta espera abarca los versos 321-360, en los que primero, la voz poética nos cuenta cómo a la joven se le hace eterna la espera y, después, en una estrofa (vv.331-340), Tisbe se dirige a Píramo “comunicándole” que venga porque que allí le está esperando. La espera se acaba en el verso 361 cuando “Veelo Tisbe, y no creía”.

En las versiones de Silvestre, de Montemayor y de Villegas Píramo es el primero en hablar cuando se encuentran en esta primera cita tras la prohibición paternal. Silvestre expone que los dos amantes intentan hablar, pero que al hacerlo a la vez, ambos jóvenes callan para dejar hablar al otro,

y después de este suceso, Píramo hablará. La novedad de Silvestre es, pues, la interpolación de estos versos que expresan la indecisión de los enamorados en quién empezará la conversación (vv.414-420). Esta escena algo cómica de la incertidumbre de los protagonistas en Silvestre, no la recoge Montemayor, ni tampoco Villegas; no obstante, lo que sí vemos es que tanto en Montemayor como en Villegas quien empieza a hablar es también Píramo. En Montemayor Píramo balbucea y se equivocará de palabra:

*dixo Píramo:-Perdida
será de hoy mas mi affección-.*
*Quiso dezir 'mi pasión,'
mas la amorosa herida
le ha trocado la razón. (390)*

Es aquí donde encontramos otra similitud entre la fábula de Montemayor y la de Villegas, ya que el Píramo del medinense confiesa que “En comenzando a hablarte, tiemblo y yelo;”(v466). Ahora bien, esta turbación que siente Píramo de Montemayor, que provoca su equívoco en pronunciar 'affección', y este temblar que Píramo siente en la de Villegas, son consecuencia de dos distintos sentimientos: mientras en Montemayor el motivo del desamparo del joven es por la herida que siente y por lo que ha llegado a sufrir (389 y 390), en Villegas el balbuceo se debe a la extremada felicidad que siente al ver a Tisbe⁹⁹:

*La claridad le turba el pensamiento
las obras interiores han cesado; (455)*

Rasgo que se ve claramente también después de que Tisbe le haya ya contestado:

*[Píramo]Quisiera responder, mas no podía;
si turba su tristeza el corazón,
agora le enflaquesce la alegría (630)*

Vamos a recordar cómo se nombra la pared en la versión original; observaremos que Villegas, también en este aspecto, es el que más se separa de la versión ovidiana. Ovidio no explica cómo llegan los amantes a este lugar ni tampoco cómo descubrieron que había esa posibilidad de hablarse; en la versión ovidiana el resquicio ya estaba en la pared y hallamos directamente a Píramo

⁹⁹ Philip (1927: 79): “while it is true that Villegas, in depicting love, stresses its agonizing aspects, there are passages in the work which express, in the language of courtly love, the more elevating and ennobling nature of passion. It is not until well into the work, after the many complaints, that the two youths seem capable of going beyond their own sufferings in order to speak in positive terms.”.

y a Tisbe hablándose a través de él. Como hemos visto, en Montemayor es Tisbe quien lo ve y espera a que Píramo aparezca. Villegas desvirtúa más esta escena: después del pasaje de la ventana (también innovado) y de que Tisbe decidiera aceptar sus sentimientos, ella oye un suspiro de Píramo y, siguiéndose por sonidos, ambos buscan este lugar escondido y llegan juntos al agujero.

Las dos versiones, la de Montemayor y la de Villegas, amplían el hallazgo del lugar y se extienden en lo que supone para los enamorados verse por primera vez después de la prohibición, pero, como hemos mencionado, en la versión original se empieza el relato cuando las citas de los amantes en ese lugar ya son habituales. Así, Ovidio expresa

[...]; *tutaeque per illud*

murmure blanditiae minimo transire solebant (70)

La traducción de Bustamante sigue a Ovidio y expone que quedaban en la pared y se lamentaban llorando de su situación hasta que, en una quedada al amanecer, acordaron que esa misma noche se verían fuera. Esta rapidez no es aceptada por los autores del siglo XVI y el descubrimiento del sitio y la primera cita en él es una buena oportunidad para dilatarse. Vamos, pues, a analizar esta primera cita en las dos versiones estudiadas para ver con claridad sus similitudes -que están subrayadas- y desemejanzas:

MONTEMAYOR:

1. Píramo está desconcertado y se equivoca; pronuncia “affección” queriendo decir “pasión”. Habiendo recobrado fuerzas, empieza su monólogo en el que compara el pasado con el presente, contrastando así el tormento del pasado y el placer del presente: “-Si desde el terrible estado/do me vi, miro el de aora,/ [...]venido a comparación el placer con el tormento” (vv.401 y 402[...]406)
2. Introducción del parlamento de Tisbe: El narrador nos dice cómo Tisbe no podía comenzar a hablar por lo turbada que estaba, cosa que demostraba un amor verdadero.
3. Tisbe, después de hacer una referencia a modo de pregunta de si Píramo la había olvidado y de preferir no hablar de ello, le cuenta lo mal que lo ha pasado pensando que estaría con otra hermosa dama, aunque después se convenciera de que él era el más fiel y constante amador. Después de decirle que toda su desesperanza es porque le quiere, le comunica que se tiene que ir, aludiendo a la brevedad del tiempo con él y a la prolijidad de su ausencia. Le dice que si se va es porque está forzada a hacerlo y le pregunta qué siente cuando ve que ella se va. Finalmente le pide que no llore.

VILLEGAS:

1. Píramo no se puede creer que tenga a Tisbe delante y tiembla. Empieza a hablar él y le dice que si empieza a recordar lo que han pasado, refresca sus heridas (pasado-presente): “mi cuerpo y tiernos años he perdido [con esta experiencia]” (v.480). Píramo le dice que su vida es propiedad de ella y le pide que no mezcle su hermosura con la crueldad y también que le de esperanza.
2. Introducción del parlamento de Tisbe: El narrador cuenta que Píramo se desmayó y explica cómo Tisbe quedó enternecida y siente que no puede ya cerrar las puertas al Amor y, aceptando que está enamorada, empieza a hablar. “y aquellos sus secretos tan guardados,/en manos de su amigo los derrama” (vv.548 y 549)
3. Tisbe le cuenta lo mal que lo ha pasado y lo difícil que le resulta tapar sus dolores. Le asegura que su alma es de él. Se muestra vencida por el amor y ella misma confiesa que desvaría. Recuerda que crecieron juntos y dice “que nuestras medias almas ha juntado [el signo favorable]”(v.594). Solamente quiere vivir por él, ya que el joven supone para ella la causa de toda su vida.

El discurso de Píramo en Villegas abarca los versos 463-519 (en total, 56 versos) y el de Montemayor los versos 394-420 (en total, 26 versos). El discurso de Tisbe en Villegas comprende los versos 550-621 (en total, 71), y el de Montemayor los versos 431-500 (en total, 69 versos): evidente es la tendencia amplificadora en la versión del medinense.

Podemos observar, por la cantidad de secuencias subrayadas, que el fragmento en el que hay más coincidencias es en el de Píramo; los dos autores tratan a Píramo de forma semejante ya que ambos presentan al joven turbado, nervioso y alterado al no poder creerse que tiene a su amada delante. Una vez pasada esta perturbación, tanto el Píramo de Villegas como el de Montemayor contrastan el pasado con el presente. En cambio, la joven es percibida de diferente modo por los dos reelaboradores: la Tisbe de Montemayor encarna ese amor que equivale a preocupación -al que anteriormente nos hemos referido- y la Tisbe de Villegas, no. En Montemayor Tisbe está inquieta y dudosa, es una joven pesimista que no cesa de referirse al sufrimiento que ha padecido y, además, el origen de este sufrimiento procede del miedo que tenía a que Píramo hubiese encontrado a otra dama. En cambio, en Villegas Tisbe se muestra “enternescida” cuando escucha todo lo que Píramo le dice y vemos que el sufrimiento que ha padecido la joven no ha sido por temer que Píramo ya no la quisiera, sino porque no podía verlo. De esta manera las dos aluden al pasado y también al

padecimiento de los días de ausencia, pero en Villegas Tisbe se refiere a este sufrimiento del pasado para justificar lo difícil que le es abrir ahora su corazón, porque en todos estos días de encierro ha intentado convencerse de que no estaba enamorada.

Seguidamente, Villegas inserta unos versos (622-633) en los que el poeta explica de forma muy tierna cómo se siente el amado escuchando a Tisbe, qué sentía mientras ella hablaba y también el estado de él después de haber escuchado a la joven. Palabras, por supuesto, que muestran el optimismo ya comentado:

*Aquí cobró fuerzas el perdido
viéndose con palabras y señales
rescibido, llamado y escogido* (624)

Esta intervención del narrador no está en Montemayor; por lo tanto, vemos que Villegas sigue ampliando más que el portugués. No es esta la única ampliación que hace Villegas desde que Tisbe acaba su monólogo hasta que los enamorados se despiden en esta primera cita: después de expresar el estado de Píramo, el poeta cuenta poéticamente cómo se va haciendo de noche (v.634-651), versos que tampoco están en Montemayor.

Anochece y llega el momento de despedirse. Que la llegada de la noche es el motivo de que las citas finalicen sí lo encontramos en la versión original:

*Talia diuersa nequiqua, sede locuti
sub noctem dixere 'uale' partique dedere
oscula quisque suae non perueniantia contra* (80)

Los amantes en Ovidio tienen ya por costumbre despedirse al anochecer y los poetas que reelaborarán la fábula recogerán este elemento para poner fin a la primera cita de los amantes. Así, Silvestre ya lo recoge:

Y estando en esta sazón (570)
*puso fin a su su razón
la noche que ya venía;
cuya venida impedía
el lugar y la ocasión* (575)

*En pensarse despedir
escotaron el placer*

*de manera, que el morir
quisieran más padecer
que no el punto de partir. (580)*
*Ellos de tristes callaban
y sus suspiros hablaban
dados con tanta agonía
que en cada uno salía
el alma do se arrancaban. (585)*

Hemos mencionado que en Villegas el motivo de la noche sí está presente ya que se describe cómo el día se va oscureciendo, pero no se explicita que esta sea la razón por la que los jóvenes tienen que separarse; Villegas, después de describir cómo se va haciendo de noche, ofrece los siguientes versos:

*De Píramo la virgen fue avisada
con un apasionado sentimiento,
a media voz profunda y alterada
Y dícela que vaya a su aposento,
que en paso tan amargo de apartarse (665)
la honra della vence a su contento*

Como podemos observar, a Villegas no le hace falta aclarar que, como se hace de noche, los padres sospecharán de la existencia de estas citas si no ven a Tisbe por casa; está sobreentendido, la fábula es ya conocida y al medinense no le es necesario expresarlo tan claramente. Así, un rasgo que se dice expresamente en la versión ovidiana y en Silvestre (noche=despedida), Villegas lo expresa mediante una relación de causa-efecto que se da por entendida. En cuanto a la versión de Montemayor, el motivo de la noche no está presente: los jóvenes se despiden porque oyen un ruido. A pesar de estas distinciones, las despedidas de las reelaboraciones de Silvestre, de Montemayor y de Villegas guardan relevantes similitudes: mientras en Ovidio los jóvenes “dixere 'uale’”, no hay palabras para despedirse de esta primera cita ni en Silvestre (versos ya expuestos), ni en Montemayor, ni tampoco en Villegas.

Villegas:

Los dos se despidieron sin hablarse (667)

entrambos sobre un punto concertando

que quieren no gozarse por gozarse.

Montemayor:

sienten en casa un riiydo, (506)

conuínoles apartarse,

y sin palabra hablarse

de presto se han despedido

con solamente mirarse.

Después de esta silenciosa despedida, Villegas sigue al lado de los personajes: primero sabemos cómo se queda Píramo después de la despedida (vv.670-687) y después cómo Tisbe intenta aparentar normalidad ante sus padres (vv.688-804). Aquí Villegas se desvía ampliamente de la versión ovidiana, y estos fragmentos son invención suya ya que Montemayor tan solo dedica dos estrofas para hacer alguna consideración sobre el estado en que se quedan ambos enamorados después de la despedida; inmediatamente después ya se informa al lector de que las citas en la pared son habituales.

El seguimiento de los personajes creado por Villegas dota a la fábula de una verosimilitud que no encontramos en las versiones anteriores: al no incurrir en estos saltos temporales y, por tanto, al no mostrarnos a los jóvenes teniendo la costumbre repentina de quedar en ese lugar, favorece la indagación de los estados psicológicos de los personajes en sus encuentros y despedidas. Así, parece que Villegas se centra más que Montemayor en la evolución de los sentimientos de los jóvenes, ya que, después de la despedida, el medinense dedica abundantes versos para explicar cómo se sienten y qué hacen los protagonistas (primero Píramo, y después Tisbe) hasta que se vuelven a ver.

Por el contrario, como se ha mencionado, Montemayor explica solo en dos estrofas cómo están ambos enamorados después de la primera cita. Esta segunda estrofa del portugués está dedicada al poder que el amor y la pasión ejerce sobre estos jóvenes, y la primera de ellas la citamos a continuación puesto que nos será de utilidad al contrastar los pensamientos de los autores:

Pero después de apartados

no saben entretenerse

con la esperança de verse,

ni dissimular cuydados

ligeros de conoscerse: (605)

cada qual muy descontento

dize:-¿Por qué me aparté?

Quiero boluer, ¿bolueré?

¡Qué poco contentamiento

a trueque de tanta fe! (610)

A partir de estos versos podemos decir que nos volvemos a hallar ante una clara muestra del amor pesimista y sufridor que Montemayor muestra en la fábula. Muy distinta será la situación de los amantes después de la primera cita en Villegas: en la versión del medinense no habrá ya más preocupaciones ni lamentos por el temor a que el amor no sea correspondido; queda claro, después de verse, que ambos están enamorados.

Allí quedó el mancebo sospirando (670)

cogiendo los despojos de la guerra;

y Amor le favorece con su bando

Respecto a esta observación en la versión de Villegas, Correa opinará que, aunque de nuevo la separación de los amantes se imponga por las convenciones sociales, hay -después de esta cita- una diferencia fundamental: “Ahora [los enamorados] tienen la certeza de que apenas llegue el día volverán a encontrarse en el mismo lugar para continuar la interrumpida entrevista amorosa¹⁰⁰”.

Observando cómo se despiden los amantes en ambas versiones, vemos que en Villegas, si no hay este sufrimiento al separarse, es porque ambos protagonistas se despiden pensando que “[...] quieren no gozarse por gozarse” (v.669). Es decir, que en Villegas la separación no es tan dramática como en el portugués porque en la versión del medinense se considera evidente que se despiden para que más adelante haya la posibilidad de que la relación prospere, de volverse a ver sin peligro. De esta manera, Villegas ampliará a su modo estos pocos versos que Montemayor expone para contar cómo se quedan los amantes después de despedirse; de diez versos en Montemayor pasamos a los 134 versos de Villegas. En estos versos el medinense explica qué hacen Píramo y Tisbe hasta que se vuelven a ver; así, en Villegas, existe una segunda cita que tiene lugar el día siguiente, pero no en Montemayor ya que, como se ha anunciado, en la versión del portugués, después de la explicación de la primera cita, ya se menciona que han ido quedando:

Si vno a la pared venía

el otro al punto llegaua,

¹⁰⁰ Correa (2003): 41.

*jamás el vno esperaua,
ni el otro se detenía,
aunque nadie lo auisaua: (535)
el amor las a ygalado
como relox concertado
que a vna quanto hay en él
se mueue y está parado.
Mil vezes estando assí” (540).*

Villegas, como hemos comentado, seguirá al lado de sus personajes: Tisbe, después de despedirse de Píramo, “se fue donde sus padres la aguardaban” (v.689) y allí el lector observará cuál es su situación y, en consecuencia, entenderá que la joven haya desobedecido la oposición paterna.

Villegas se pone de su parte:

*La madre apenas sabe cuál camino (700)
la hizo de tal hija, madre ufana,
ni él de ser su padre se halla digno*

Se nota que Villegas marca la distancia que existe entre los padres y la hija y plantea que sus padres son incapaces de entenderla. Encontramos aquí hasta un punto de humor que ridiculiza esta fría relación y la inocencia e ingenuidad de los ineficaces padres:

*Mas, ¡cuán diversos son sus pensamientos! (710)
La hija, de sus males tan quejosa;
los padres del bien della tan contentos.*

Esta agudeza nos permite ver en Villegas un pensador más moderno que Montemayor; una mente más cercana a los reelaboradores de los mitos del siglo XVII, quienes, con un tono burlesco, desvirtúan las fábulas ya tan reelaboradas en el siglo XVI, vinculadas todavía a la tradición moralizante.

En la versión de Villegas entramos en la intimidad de Tisbe, sabemos cómo la persiguen sus pasiones, el miedo que tiene en ser descubierta y cómo sufre el encierro en el que vive:

*¡Paredes sin consuelo y sin abrigo,
que habéis emparedado mi ventura,
y ya no estáis con ellas ni conmigo!*

*Un tiempo compusistes mi hemosura,
mas, pues lo quieren ya mis tristes hados, (740)
seréis mi ataúd y sepultura*

Todos, elementos que justifican su huída. En estos sobresaltos en medio de la noche Tisbe se habla a sí misma y parece que envíe un mensaje a la Tisbe de Montemayor por ser esta tan pesimista, por las diferencias de carácter que hemos visto entre ambos personajes:

*No es menester hacer protestaciones
que yo a Píramo quiero, a él adoro, (770)
a él ofresce el alma sus pasiones.
¡Oh Píramo, mi gloria y mi tesoro!
Por estos ojos tuyos te conjuro,
por estas tristes lágrimas que lloro,
por este amor intenso, sano y puro, (775)
por este lecho intacto y virginal,
que por la vida y muerte te aseguro,
por todas las congojas deste mal,
por esta vida muerte, que ya es tuya.”*

La joven finalmente se levanta de la cama y va hacia el agujero:

*Levántase del lecho sin sentido,
Y encara su carrera al agujero, (800)
Cual suele ir a la fuente el ciervo herido¹⁰¹*

El hecho que Montemayor no dedique unos versos a cada uno de los personajes nos remite a algo que ya habíamos apuntado anteriormente: Villegas humaniza a Tisbe, crea un personaje con sentimientos que empatizan con el lector ya que el autor la entiende y eso el medinense lo consigue transmitir. La mayor parte de esta ampliación, como hemos visto, está dedicada a Tisbe: después de

¹⁰¹ La imagen del ciervo que Villegas interpola en su fábula no es en vano. Esta imagen, como expone Malkiel (1975:52-80), conlleva una larga tradición. Horacio, Virgilio, Séneca, Chrétien de Troyes, Petrarca, Gutierre de Cetina, Herrera, Lope, Góngora, Quevedo y Garcilaso son algunos de los muchos autores que han tratado el motivo del ciervo. Como vemos, la figura de este animal conlleva una remota tradición y su simbología ha ido modificándose, pero el origen del símil en Villegas lo encontramos en Boscán: “En la *Historia de Leandro y Hero* en el episodio de Proteo, Boscán presenta esquematizada la trama de un símil que despertó eco largo y variado en la lírica española. El ciervo herido que va a morir a las aguas o que baja a la fuente es un motivo repetido”. Así, esta imagen que penetró en la lírica española del Siglo de Oro tiene su origen en Boscán: “Y así los que necesidad tenían/de aprovecharse dél habla buscado/como el herido ciervo busca el agua”.

que Píramo observe cómo se marcha Tisbe del sitio por el que han hablado, el lector acompaña a la joven y se cuenta cómo ella vuelve con sus padres, la situación de su casa, cómo pasa la noche pensando y pidiendo a sus tristes sobresaltos que la dejen dormir, y cómo, finalmente, se levanta de la cama para ir al agujero e intentar ver a su amado.

Seguidamente, el narrador nos contará qué está haciendo Píramo mientras tanto, y el joven protagonizará un monólogo (vv.805-858). Después de este discurso de Píramo, el narrador vuelve a centrarse en el estado de Tisbe, quien ya está ante el agujero esperando a que Píramo aparezca (vv.859). El joven, finalmente, se acercará al “lugar secreto”. Antes de ver cómo es esta segunda cita, vamos a observar un fragmento que pertenece a la espera de Tisbe:

*Estuvo muchas veces por volverse;
y luego un dulce viento la tornaba,
ufana y muy contenta de perderse.
Los pasos que no oía, sospechaba, (865)
las sombras de su imagen conocía;
las puertas como el lince penetraba.
En todas las paredes le leía;
está templada al son como instrumento,
y aun ella sin tocarla se tañía. (870)
Que como le imagina el pensamiento,
mil veces se le muestra do no estaba,
por darla más linajes de tormento.
Su'spíritu de amor se adelantaba,
que con astucia, maña o desconcierto, (875)
el seso entretenía y engañaba.*

Resulta imposible no relacionar esta escena con una de la fábula de Montemayor: cuando la Tisbe del portugués llega al sitio donde han quedado (la fuente, en el sepulcro de Nino). Cuando la joven de Montemayor llega al lugar de la cita y ve que Píramo aún no ha llegado, esta se encuentra en el mismo estado que la Tisbe de Villegas en estos versos que hemos adjuntado (cuando la joven del medinense está esperando a que Píramo aparezca en el otro lado). Ambas protagonistas, así, se imaginan que Píramo llega y todo lo que perciben por los sentidos, les parece asegurar la presencia de este. Como es ya habitual, en Montemayor el dramatismo y la agonía es mayor que en Villegas, y también lo será el patetismo que caracteriza a la Tisbe presentada por Montemayor. Adjuntamos

los versos correspondientes a la versión del portugués aunque esta escena suceda más adelante para que se puedan notar fácilmente las semejanzas de ambos pasajes:

Si haze ruydo el viento, (761)

dize: -¡Hay! ¡Gracias a Dios,

que nos vemos ya los dos!

Mas, triste, ¿por qué me miento?

¿llegáys Píramo, soys vos? (765)

No soys vos, triste de mí,

pues ya no podéys tardar.

¡O, que le veo assomar!

¿Es árbol? Pienso que sí,

que yo me dexé engañar. (770)

-Si, parte aora, -dezía,

y assí los passos contaua

de la fuente do esperaua,

a do Píramo biuía,

y a donde ella en él estaua: (775)

leuántese pressurosa,

mira, y buéluese a sentar;

llamáuale sin cessar,

porque fuera dél, no hay cosa

que la pueda assegurar (780)

El influjo es bastante evidente ya que las dos doncellas se encuentran en un estado psicológico casi idéntico. Aun así, vemos que en la fábula de Montemayor hay un tono mucho más pesimista en el que las congojas, las agonías y las angustias siempre tienen cabida. En cambio, Villegas acaba esta escena con un toque de humor: “Y tanto imaginó [Tisbe], que salió cierto/vio a Píramo [...]”(v.878).

Es en esta segunda cita de Villegas es cuando los enamorados deciden verse fuera y no, como en todas las versiones anteriores, cuando ya llevan unas cuantas citas y ya es habitual hablarse a través de la quebradura. Después de esta extensa ampliación de Villegas en la que se ha seguido a los personajes en todo momento, ya nos hallamos en el mismo punto del hilo argumental de la reelaboración de Montemayor: los enamorados no pueden esperar más y deciden quedar fuera. Así, ahora estamos en uno de los puntos comunes de todas las versiones y, evidentemente, también de la

original, ya que hasta ahora (infancia, prohibición paternal, descripción de las penas causadas por la ausencia del amado, primera cita, etc.) muchos elementos han sido ampliaciones de nuestros autores del siglo XVI. Vamos a observar, entonces, cómo deciden los amantes escaparse y desobedecer a los padres para poder estar juntos, hecho que ocurre en una de las habituales citas en la pared (Montemayor) o en la segunda (Villegas).

En la versión ovidiana los amantes hablan a la pared recriminándole que se alce como obstáculo, pero también le agradecen al muro que les ofrezca la posibilidad, por lo menos, de poderse hablar:

*Saepe, ubi constiterant, hinc Thisbe, Pyramus illinc,
inque uices fuerat captatus anhelitus oris,
'inuide' dicebant 'paries, quid amantibus obstas?
Quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi,
aut, hoc si nimium est, uel ad oscula danda pateres* (75)
*Nec sumus ingrati: tibi nos debere fatemur,
quod datus est uerbis ad amicas transitus aures'*

En Ovidio esta escena ocurre a menudo cuando los amantes tienen que despedirse en las repetidas citas a través de la pared. Es una mañana siguiente de uno de estos días cuando, en la versión original, deciden quedar en el sepulcro la misma noche. Consideramos que las versiones siguen bastante fielmente la original en este pasaje:

*[...]Tum murmure paruo/
multa prius questi statuunt, ut nocte silenti
fallere custodes foribusque excedere temptent,* (85)
cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquunt,

Bustamante sigue a Ovidio y expone este fragmento después de haber presentado a los jóvenes con la prohibición paternal, así como con la costumbre de hablar por la hendidura:

Por alli se desseauan muchas vezes ver juntos abraçando y besando, mas la pared lo impidia. Muchas vezes dezían: 'Ay pared, cruel porque nos hazes tantos embaraços porque eres tan molesta a estos que sin comparacion se aman', y despues tornauan a dezir: 'Por cierto bien conoscemos que de mucho misericordia vsarias si nos dexaras ver ayuntados, o sia lo menos desintiesses que nos besassemos: pero en fin vemos que nos hazes favor quando nos dexas hablar' (pg. 53 y 54)

Silvestre sitúa la escena en la que los amantes hablan a la pared después de que Tisbe alzara la mirada y descubriera el resquicio por el cual vio a Píramo y después también de que los enamorados intercambiaran algunas palabras. Así, antes de la despedida del primer encuentro, en Silvestre encontramos:

*¡Oh pared, decía
Tysbe, y cuánto te contara
que dieras lugar un día
a que el cuerpo se gozara
junto con el alma mía!* (565)

Y más adelante prosigue:

*Con todo no quiero ser
ingrata de tal favor;
sino claro conocer
ser a queste el bien mayor
que yo puedo merecer* (575)

Montemayor está más cerca de la versión ovidiana que de Silvestre ya que esta escena, en el portugués, también se sitúa cuando ya se ha informado de la costumbre de los amantes de hablar por el sitio hallado y no en esta primera cita, como acontece en Silvestre.¹⁰² En Montemayor, Tisbe será la primera en dirigirse a la pared (vv.551-560) y luego le hablará Píramo (vv.561-570).

Esta escena tan significativa en el desarrollo del argumento -por su carácter trágico y sentimental y por ser, en Ovidio, el fragmento que se expresa justo antes de que los amantes decidan quedar fuera- no está en Villegas. Este hecho nos mostraría el progresivo alejamiento presente en Villegas que intentamos demostrar; a partir de la desvirtualización de detalles, Villegas se ciñe cada vez menos a Ovidio. El análisis de este suceso en las versiones que manejamos nos es de especial interés aunque no aparezca en Villegas: nos servirá para ver unas considerables concomitancias entre la traducción de Bustamante y la versión de Montemayor y, como ya se ha comentado, el posterior alejamiento de estas similitudes en Villegas. Se han subrayado las semejanzas entre la traducción de Bustamante y la reelaboración de Montemayor:

¹⁰² A pesar de que, como vemos, hay autores que sí tratan esta escena fielmente a Ovidio(Montemayor), ninguna versión poética la expresa de la misma manera que la ovidiana: en la versión original esta situación se plantea de tal manera que nos tenemos que imaginar a los amantes hablando al mismo tiempo. Carreira (1999: 226) observa que “el poeta [Ovidio] usa un estilo a la vez directo y ficticio, pues de ser auténtico equivaldría a que los amantes hablasen a coro; refleja, sencillamente, lo que piensan”.

Montemayor:

-¡Ay pared de dura piedra! (550)

-dezia Tisbe abrasada-,

¿por qué estoruas mal mirada

que esté el amorosa yedra

con el su lauro abraçada? (555)

Pónesme mil embaraços

para abraçarme con él,

que a no estar entre mí y él,

poco fueran los abraços

de Apollo con su Laurel. (560)

Bustamante:

[...]Por alli se desseaban muchas vezes ver juntos abraçando y besando, mas la pared lo impidia.

Muchas vezes dezian: Ay pared, cruel porque nos hazes tantos embaraços porque eres tan molesta a estos que sin comparacion se aman, y despues tornauan a dezir: Por cierto bien conoscemos que de mucha misericordia vsarias si nos dexaras ver ayuntados, o sia lo menos desintiesses quenos besassemos: pero en fin vemos que nos hazes fauor quando nos dexas hablar.

La presencia de la exclamación “Ay pared” tanto en la reelaboración de Montemayor como en la traducción de Bustamante nos podría confirmar que Montemayor leyó al traductor y que se dejó influir por esta, ya que en la versión original tal exclamación no se expresa: “[...]dicebant 'paries, quid amantibus obstas?’” (vv.73). De la misma manera, no se explicitan, en la versión original, ni los “embarazos” ni los “abrazos”: solamente se dan por sobreentendidos.

Aunque en Villegas esta escena no se dé así, sí hallamos la personificación del elemento que cumple con la función de obstáculo entre los dos amantes. Cuando en Villegas Píramo se queda solo después de que la primera cita se termine, el narrador nos explica cómo el joven dota de rasgos animados al agujero encontrado:

Miraba el aposento do se encierra,

el suelo por donde ella entró primero,

que ya en su pensamiento no es de tierra. (675)

Ya mira, abraza y besa el agujero;

y en él sus sacrificios ofrescía,
que fue de sus amores el tercero.
Aquellos resplandores que en él vía
que aún en virtud de Tisbe le alumbraba, (680)
por reflexión de rayos que tenía.
El rostro con sus lágrimas mojaba,
con lágrimas de amores que vertía,
y luego con suspiros le enjugaba

Sí hay, entonces, también en Villegas comunicación entre los enamorados y el elemento que les separa. Así, hay una personificación de la abertura y Villegas hace que tal agujero sea un partícipe más de la historia de amor; “fue de sus amores el tercero”¹⁰³. Píramo lo abraza y lo besa, el agujero tiene la virtud de guardar la luz de Tisbe, y Píramo, con sus sentimientos, lo moja y lo seca. Así, aunque Villegas sí se separe de la versión ovidiana por no plantear la escena en que los amantes le reprochan a la pared el no poder estar unidos, no se aleja tanto como para no encontrar igualdades con las otras versiones; “su agujero” también está personificado. Es más, las semejanzas no cesan aquí porque, como hemos visto, Píramo besa y abraza al agujero, y en Montemayor los amantes también lo harán con la pared:

ninguno dellos se harta (576)
de besar a esta sazón
la pared con affeción

Como última consideración de esta escena, notamos cómo, en Montemayor, ni Tisbe ni Píramo le agradecen al resquicio que les brinde la posibilidad de hablarse, sino que la pared solo recibe reproches. Esto contrasta con el verso “Ya mira, abraza y besa el agujero;” (v.676) de Villegas que, como vemos, expresa que la felicidad rebosa en Píramo. Es decir, mientras en Montemayor solo hay reproches, en Villegas solo hay agradecimientos.

¹⁰³ Como hemos visto, Villegas presenta a los amantes tratando al agujero como si fuera un tercer individuo en su relación. A pesar de que así lo traten, es evidente que es un recurso poético ya que, en realidad, no hay ningún confidente de la relación entre Píramo y Tisbe. Respecto a la ausencia de tal medianero en la fábula, Kilo (1986: 408) anotará las siguientes observaciones: “Empieza la segunda parte [de la fábula] con la búsqueda, por parte de los amantes, de remedios para su pasión. Ovidio, que en el *Ars Amandi* (I, 350 ss.) aconseja utilizar los favores de una tercera para conseguir el amor, les quita en esta ocasión tal posibilidad: *consciis omnis abest*, que Pérez Sigler traduce: *a ninguno jamás se descubrieron*. También Bustamante niega la existencia de *mensajero* y Castillejo de *medianero* [...] *miceros letrados y consejeros*. Fieles al texto original y conscientes de la importancia que ya tenía esta figura, Villegas encomienda su función a la grieta (“ya mira, abraza y besa el agujero [...] que fue de sus amores el tercero”) y Tirso hace que Tisbe, ante la falta de “amiga o tercera”, intente encomendar sus penas a una vieja criada, siendo la presencia de la madre la que impida la confianza. Todos, pues siguen a Ovidio en cuanto a la falta de tercera; sin embargo, Góngora crea una celestina que parece salida de una novela picaresca”.

Vamos ahora a analizar cómo los amantes acuerdan verse fuera de sus casas. En Bustamante se traduce:

Otro dia quando queria amanescer tornauanse en aquel lugar; y dezian sus quejas y lastimas el vno al otro y concertaron entrambos que a la hora que fuessen adormidos saltassen ambos de sus casas y fuessen a gozar libremente de personas y vistas en vn lugar secreto. Cerca del sepulcro de vn hombre que dezían Nino (pg.55).

En Villegas, después que Píramo por fin apareciera durante la espera agonizante de Tisbe, encontramos:

*Ninguno en rescebirse fue primero, (880)
entrambos en un punto concertaron
mostrando rostro alegre y lastimero*

En Bustamante, como en Ovidio, no hay comentarios; no se opina si la decisión que toman los amantes es buena o mala. En cambio, en Montemayor, el narrador -anticipando el trágico fin de los enamorados- juzga que esta decisión es el resultado de la ignorancia juvenil que caracteriza a los amantes. Así, el portugués, cuando cuente cómo quedan Píramo y Tisbe, incluirá en repetidas ocasiones su opinión:

*concertaron por su mal
y hado triste y mesquino," (vv.596 y 597)*

*fue concierto desdichado
donde amor y mocedad
mostraron su calidad
pues tan presto han afloxado
la rienda a la voluntad,
y aquel desdichado día
fue para los dos tan fuerte,
que apuntó la triste suerte
al blanco de su alegría,
y acertó en el de su muerte (601-610).*

Como hemos visto ya analizando otros fragmentos de la fábula, Montemayor no puede

desligarse de la tradición moralizante que invadió todas las reelaboraciones medievales de la fábula. Aunque no lo explicita, parece que el mensaje está claro: el acuerdo es un grave error que cometen los jóvenes y el lector debería reflexionar sobre ello aprendiendo a reprimir sus pasiones, especialmente durante la juventud. Contrasta la alegría que se desprende de esta escena en Villegas¹⁰⁴, porque a pesar de que los malos augurios también se adelanten en el pasaje del medinense, en su versión se comprende que los jóvenes quieran tomar tal decisión 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, (890)

las lágrimas que en risa convertían?

Aquel qu'es entendido, que lo entienda;

y el otro que no alcanza do alcanzaron,

aguije sus pisadas tras su senda.

En Villegas todo sucede más despacio¹⁰⁵; una vez se ha informado de que los amantes han decidido citarse, se menciona la hora en que se van a encontrar:

Señalan por testigos del concierto

aquella hora menguada y desastrada,

que iguala el hombre vivo con el muerto (900)

y luego se explica cuál será el lugar de la cita:

Señalan los linderos del camino,

los prados, la fontana y el moral, (905)

y aquel sepulcro antiguo del rey Nino

La ampliación de Villegas es muy notable; no olvidemos que Montemayor expresa lo mismo solo en tres versos (y que la composición del medinense es en endecasílabos y la del portugués en

¹⁰⁴ Como Philip (1927: 80) ya percibe: “it is shortly after this that the two youths have another meeting at the wall, during which the rendezvous is planned, but now, the fears, the personal struggle, the tears and the other discomforts are all converted into laughter”.

¹⁰⁵ Y es que, como vamos viendo en este trabajo, Villegas aprovecha todos los momentos que el hilo argumental del mito le brinda para dilatarse. A propósito de este rasgo amplificador en la versión de Villegas, Correa (2003:44) opina que “no hay inadecuación entre forma y contenido y encontramos indudables aciertos parciales que van desde la ampliación de determinados motivos argumentales hasta las exposiciones teóricas amorosas; la fijación de diversos estados de ánimo dominados por la pasión amorosa y los momentos descriptivos como remansos de lectura. También los monólogos cumplen con su misión: la progresión en el amor necesita presentar la huella que deja en el ánimo de los amantes y analizar sus efectos”.

octosílabos):

*concertaron por su mal
y hado triste mezquino,
yrse la noche que vino
a la fuente del moral,
quanto al sepulchro de Nino (600)*

Seguimos con la fábula: cuando el lugar y la hora de la cita se han concertado, Silvestre (vv.671-681), Montemayor (vv.611-620) y Villegas (vv.907-915) se desvían otra vez de la versión original y dedican unos versos a señalar que la consecuencia de esta decisión será un camino sin marcha atrás hacia el trágico final. Seguidamente, Villegas se dedicará a ampliar aún más: interpola otra digresión (vv.916-936) e interrumpirá la narración porque le será necesario ayuda a las musas “que aquí se diga lo inefable;/acábase el discurso comenzado/de caso tan injusto y miserable” (vv.922-924). Como vemos, necesita la colaboración de las musas porque le cuesta proseguir el caso “injusto” de la fábula y contar cuál será el trágico final de los jóvenes.

En esta ampliación encontramos otro rasgo significativo: por segunda vez se alude a que la composición es una “elegía”. Puesto que la elegía es una composición lírica en que se lamenta una muerte o en que se narra un acontecimiento desafortunado, el autor está aludiendo a través de su elección cuán de virtuosos considera a los jóvenes¹⁰⁶. Se trata, por tanto, de una versión más moderna de la fábula, que contrasta con la consideración que Castillejo hace de los protagonistas en su dedicación a la señora Ana de Schaumburg: “Simples fueron, a mi parecer, en matarse así con el calor del amor y de la edad; porque pudieron esperar a resfriarse y envejecerse”. De manera que el modo en que trata y considera a los jóvenes -unas víctimas del amor- podría indicarnos una postura más moderna en Villegas y, en consecuencia, una posterior escritura.

Acabada la petición de ayuda a las musas del medinense, Montemayor y Villegas vuelven a coincidir ampliando un motivo que Ovidio expresa en dos versos; el día de la cita pasó muy lentamente para los amantes:

*Pacta placent; et lux tarde discedere uisa
praecipitatur aquis, et aquis nox exit ab isdem: (vv.91 y 92)*

Si bien Silvestre no dedica un solo verso a expresar este motivo, Montemayor y Villegas se

¹⁰⁶ La denominación de “elegía” también supone su identificación con las nuevas tendencias llegadas de Italia. Philip (1927: 86): “The designation of “elegía” which the autor gives to his work, and the use of “terza rima”, are manifestations of the interest to identify with the new trends, vegen some years before by Boscan and Garcilaso.”.

extenderán, por el contrario, en este momento de la fábula. Montemayor contará en los versos 621-680 cuán largo fue ese día para ellos y cómo se hizo esperar la noche. Así, el portugués no explicará que Tisbe sale justo después de acordar la cita, sino que mantendrá a sus protagonistas, durante seis estrofas, aguardando en sus casas. Villegas, después de pedir ayuda a las musas para proseguir su elegía, ampliará a su vez esta escena: aludirá a la demora del día y, expresando malos augurios (como sucederá en la reelaboración gongorina), creará un ambiente de intriga antes de hacer salir a Tisbe de su casa.

Villegas dedica 26 versos (vv.938-963) a crear un clima tenebroso y Montemayor dedica 60 versos a la descripción del largo día de los amantes, llenos de dudas y zozobras. Parecería aquí, viendo que Montemayor interpola un mayor número de versos para expresar la espera de la salida de la joven, que el portugués esta vez se extiende más que Villegas; algo que hasta ahora no habíamos visto. En total son seis las estrofas de Montemayor, he aquí la primera:

LXIII

A Tisbe enfadada el día, (621)

y a Píramo le cansada,

y aunque el moço ymaginada

que amor se lo detenía,

muerte se lo apressurava: (625)

a Apollo lamauan feo,

hermosa noche escura,

tiene cada qual muy pura

a Venus en el desseo,

y Antropos en la ventura. (630)

Como se puede observar, gracias a esta estrofa sabemos que a Píramo se le hacía muy largo el día y que a Tisbe le enfadaba que la noche no viniera. Así, tampoco faltan en Montemayor los malos augurios (“muerte se lo apressurava” v.625 “y Atropos en la ventura” v.630). La siguiente estrofa de Montemayor (LXIV) está dedicada a un monólogo de Tisbe, quien maldice a la aurora y a Phebos y alaba a la noche. La tercera estrofa es un monólogo de Píramo, quien se queja al Tiempo por correr cuando el hombre goza y por usar de la vejez (lentitud) cuando están quejosos:

Usas hoy de la vejez,

pero de las alas no: (645)

sueles ponerte en huída

*cuando el hombre está gozando
saber andar cojeando
al venir, y a la partida,
entonces te vas volando*¹⁰⁷ (650)

Hasta aquí podríamos encontrar bastantes similitudes con la ampliación que hace Villegas: ambos autores hacen referencia a la lentitud del tiempo hasta la hora de la salida y crean intriga mediante malos augurios. La diferencia se halla en que Montemayor da preferencia al sufrimiento de los jóvenes durante este día y, por el contrario, Villegas dedica más versos a los malos presagios que a explicar cómo los amantes sufren la lenta llegada de la noche¹⁰⁸. Villegas, por su parte, expresará la morosidad que sienten los jóvenes durante el día con pocos versos, algunos de ellos;

*Desventurada noche y triste día,
trabajos que aun es lástima escrebillos,
según los acresciento su porfía* (945)

y se dedicará ampliamente al anochecer y al poder del Destino:

*La Muerte ya regaña sus colmillos,
los pulsos de la vida se perdieron,
las Parcas arrebatan sus cuchillos.
Dos lumbres en el cielo aparecieron;
entrambas a sus casas señalaron,* (950)
*y luego en sus lugares se escondieron.
Señales desastradas se mostraron,
que hacían las obsequias de sus vidas;
cornejas importunas les cantaron.
Las aves unas de otras son vencidas,* (955)
*aullidos en los aires se formaron,
ladrando van los perros sin heridas.*

¹⁰⁷ Correa (2001: 314) percibe en esta estrofa “ciertas dosis de humor”: “Píramo se lamenta del tiempo, lo ha hecho en varias ocasiones, como problema eterno de los amantes. Unas veces le parece que vuela y otras, se deleita en una desesperante morosidad. La idea no encierra novedad alguna pero sí es interesante destacar la habilidad en exponer tópico tan viejo[...] Píramo habla con toda seriedad mas nos sorprenden los juegos semánticos encontrados entre vejez-alas-cojando-volando. La personificación es de todo punto harto expresiva”.

¹⁰⁸ B.W Ife (1974: X): “Villegas pone un marcado énfasis sobre los augurios que aparecieron al principio en el *Ovide moralisé* y que Góngora había de explotar en un impresionante paisaje melodramático. Nótese cómo, al igual que Góngora, [Villegas] se deleita con una exageración fatalista.”.

*Las lumbres celestiales se eclipsaron,
la luna por un rato no parece,
las harpias en sus mesas se ensuciaron. (960)*

*Amor la hora y punto les ofresce;
entrambos con un seso la entendieron,
y un corazón en ambos se estremesce.*

Aunque cada uno con sus preferencias y ampliando más un tema que otro, Montemayor se habrá extendido 30 versos y Villegas 27; los versos 937-945 dedicados al largo día y al momento en que la noche ya está más cerca, y los 946-963 a los malos agüeros. Lo que amplía Montemayor, por lo tanto, son las tres estrofas siguientes. ¿A qué están dedicadas estos treinta versos que el portugués interpola antes de la salida de Tisbe? A nada que no hayamos visto ya en el portugués: Montemayor insiste en el sufrimiento de sus personajes. Estas estrofas están dedicadas a los temores y a las dudas que Píramo y Tisbe tienen acerca de si su amor será correspondido. Creemos necesario adjuntarlas aquí para verificar que estos versos encajan perfectamente en su composición a diferencia de lo que sucedería si estuviesen presentes en la de Villegas; la inclusión de estas estrofas en la versión del medinense carecería de lógica:

LXVI

*Aunque ven la dilación (651)
cerca de ser acabada,
y es la brevedad llegada
de los dos, el coraçon*

*no tiene reposo en nada: (655)
porque llegan los temores,
los recelos del successo,
y hazen nuevo processo,
aunque viejo en los amores
quando amor es en excesso. (660)*

LXVII

*Todos los inconuenientes
a Píramo están delante,
¿si Tisbe será constante?
¿si topará algunas gentes*

que le estoruen al instante? (665)
¿si dexará formir
con el cuydado presente?
¿si padre o madre la siente?
¿o quizá la veen salir
de alguna casa de frente? (670)

LXVIII

Tisbe piensa por ventura
¿si a su dulce seruidor
se le enfriará el amor,
porque menos sea segura
quien le tiene allí mayor? (675)
Y assí de vn temor a otro
el caso los embiaua,
que si cada qual dudaua
el poco ánimo del otro,
el suyo lo asseguraua. (680)

No hay mejor ejemplo en toda la fábula de las diferencias en el tratamiento del mito entre Montemayor y Villegas; de lo que se ha ido planteando durante el presente trabajo. Montemayor dibuja un amor lleno de sufrimiento, en la relación de sus amantes no hay confianza ni serenidad e, incluso podríamos decir, que la alegría casi no existe en este extremado sentimiento que se acerca al de la tortura interior. Y es que como llevamos viendo en distintos fragmentos de la versión de Montemayor, ni los temores, ni las dudas, ni los inconvenientes cesan en sus protagonistas. De este modo, si hemos notado que Montemayor pone a sus personajes en este estado cuando la situación era menos acongojante que la presente, ¿cómo no va a dedicar tres estrofas a un momento tan crucial?; ¿cómo no va a dudar Tisbe de si a Píramo se le va a enfriar el amor antes de salir de su casa para quedar con ella, si cuando se encontraron por primera vez en el resquicio, y después de que este le hablara hermosamente, toda ella era igualmente sufrimiento y quejas?

Así, lo que queremos exponer es que aunque Villegas -en este impás que hay entre que deciden citarse y la salida de la joven- reduzca los versos que Montemayor amplía, no es algo que refute una posible hipótesis de la posterior escritura de la versión del medinense: si Villegas no expresa estas preocupaciones de Píramo y de Tisbe es porque nos ha mostrado durante toda la fábula que sus

personajes disfrutan de un amor más gozoso que el de los enamorados del portugués. Villegas dibuja un amor natural basado en la confianza, y estas vanas preocupaciones de los amantes de Montemayor no están en consonancia con el amor saludable, despreocupado y fuera de restricciones moralizantes que Villegas nos ha presentado.

Por tanto, aunque estamos comprobando que los dos autores tienen sin ninguna duda muchas similitudes a la hora de tratar la fábula y de ampliar pasajes determinados, podemos añadir que la diferencia básica entre las dos versiones radica **1)** en la diferente visión que dan de la relación de sus protagonistas y **2)** en la distinta caracterización de los personajes. El segundo punto se nota perfectamente en el momento en que los reelaboradores vuelven a ser fieles a la versión original: es decir, cuando Tisbe sale de casa.

Ovidio dedicará los versos 93 y 94 a la huída de Tisbe:

*callida per tenebras uersato cardine Thisbe
egreditur fallitque suos adopertaque uultum*

En estos versos no se explica por qué Tisbe salió y llegó antes; Ovidio no hace comentarios ni juzga a los personajes, aunque, como vemos, el término “callida” nos indica que Tisbe fue astuta. De este modo, en la versión original no parece que Tisbe haya cambiado las condiciones que ambos acordaron; es decir, que haya salido antes de lo pactado. Es más; si en Ovidio hallamos algún error en los actos de los amantes, este se concentra en Píramo, ya que, a pesar de que no se le juzga, sí se explicita que él sale más tarde:

*Serius egressus uestigia uidit in alto
pulvere certa ferae totoque expalluit ore* (vv.105)

En cambio, Castillejo sí explicita que Tisbe salió demasiado pronto de casa y, en consecuencia el salmantino la culpa del trágico fin:

*No da por inconveniente
Haber sido su salida
Antes de tiempo sentida* (vv.232-234)

Silvestre se diferenciará en esto de Castillejo ya que no encontramos en su reelaboración mención alguna a que la joven salió demasiado pronto, sino más bien lo contrario:

*Llegada, pues, la sazón
Tysbe que en amor se abrasa,*

*esforzada en su pasión,
sale dando por su casa
pasos, como de ladrón. (685)*

¿Qué considerarán Montemayor y Villegas? Montemayor:

Tisbe fue más diligente,
no por ser más la pasión,
mas por sexo y condición
do cabe naturalmente
menos consideración: (695)
abre passo los candados,
házele el amor que acierte,
ba tan leda, y de tal suerte

Tisbe, desde el punto de vista de Montemayor, se afana demasiado. Por su parte, Villegas parece que no quiere culpar a ninguno de la desgracia y duda de cuál es el motivo por el que Tisbe sale primero, de manera que abandona por un momento esa cercanía con la historia a la que nos tenía acostumbrados (como veremos más adelante, Montemayor también dudará del motivo que causó la tardanza de Píramo):

Los dos de sus dos casas se salieron;
y Tisbe, o porque pudo fue primera, (965)
o porque sus deseos la encendieron.

Una vez más Villegas humaniza a Tisbe: el medinense no nos presenta una joven que actúa ineficaz, impulsiva y rápidamente, sino tan solo a una doncella enamorada que sale de su casa en el momento idóneo; cuando nadie la podía ver. Si bien la Tisbe de Villegas se muestra hábil y cuidadosa al salir de casa, en Montemayor la joven aparece torpe y despreocupada. Así, en Villegas, Tisbe “el rostro a cada paso atrás volvía”, mientras que en Montemayor “Paróse, tuuo aduertencia” pero “no se aseguró del daño”.

A pesar de estas diferencias, cuando ambos autores acompañan a Tisbe en su camino hacia la fuente, sí encontramos algunas semejanzas: ningún poeta anterior se había detenido a explicar cómo es el camino de Tisbe hacia el sepulcro de Nino; en cambio, Montemayor y Villegas sí se entretienen en contar su trayecto, lo que nos podría demostrar la relación entre ambas versiones.

Vistas las disimilitudes en el tratamiento de la joven entre una versión y la otra, vamos ahora a fijarnos en este elemento en común que, por ser las únicas versiones que lo detallan, adquiere cierta relevancia: tanto Montemayor como Villegas, hacen que de camino al sepulcro de Nino, Tisbe mire si Píramo está cerca y, viendo que no es así, ambas Tisbes creen que tienen que darse prisa porque Píramo ya habrá llegado al lugar:

VILLEGAS:

*Siguiendo va su muerte y su carrera,
y a cada sobresalto que sentía,
la soledad de Píramo la altera. (vv.967-969)*

MONTEMAYOR

*y luego a entenderse dio
que está Píramo esperando,
a la fuente acrescentando;
por lo cual se apressuró
de su recelo quexando (vv.716-720).*

Lo primero que hace la Tisbe ovidiana al llegar al sepulcro es sentarse bajo el árbol que habían acordado:

[...]dictaque sub arbore sedit (v.95)

En Castillejo la joven también se sienta al llegar:

*Al gran sepulcro llegó,
Y a la sombra se sentó
Del árbol atrás contado. (vv.187-190)*

y así lo traduce también Bustamante:

assentose en el moral (pg.55)

Silvestre recogerá a su vez este gesto, pero hará sentar a Tisbe junto a la fuente, sin mencionar el árbol que hasta ahora habíamos visto en las otras versiones:

*Y como llegó al moral
sentóse junto a la fuente (vv.699 y 700)*

Montemayor dirá la causa por la que Tisbe se sienta y se mantendrá en el alejamiento que introdujo Silvestre (árbol-fuente):

*no viendo a Píramo estar
con mil causas de quejarse; (735)
como ve que no ha llegado,
sentóse junto a la fuente,*

En este momento de la llegada de Tisbe, tenemos otra prueba de que Villegas confecciona una versión más distante a la original que las reelaboraciones anteriores:

*Y así llegó a la fuente sin sentido
cansada del trabajo la persona, (977)
el natural aliento enflaquecido.*

Como vemos, el verbo “sentarse” no se menciona en la versión del medinense y Villegas nombra la fuente y no el árbol, como Montemayor y Silvestre. La alusión a que “llegó[...]sin sentido”, “cansada” y con “el aliento enflaquecido” podría hacernos pensar que en Villegas, Tisbe también se sienta al llegar, pero no sucede así o al menos no se explicita, a diferencia del resto de las versiones anteriores.

Una vez que Tisbe ha llegado al lugar de la cita, en Montemayor se insertan cinco estrofas hasta la aparición de la leona. En la primera de ellas se cuenta que Tisbe “se quiere loar de auer venido primero:/y por mostrar experiencia/que el fuego en ella es mayor/que en su dulce seruidor,/presentó la diligencia /por testigo de su amor.” (vv.744-800). Estamos, otra vez, ante pensamientos y actos que no armonizan con el personaje femenino que Villegas nos presenta: ¿Cómo, en un amor seguro y sin desconfianzas, uno de los dos amantes se va a sentir feliz por haber llegado antes para demostrar, así, que ama más? En las siguientes cuatro estrofas (vv.751-790) la zozobra se apodera de Tisbe; esta se lamenta de su soledad y, en la inquietud de la espera, cree que todo lo que oye es indicio de que Píramo está llegando: la Tisbe del portugués, al oír cómo el aire mueve las ramas, imagina que estas se mueven porque Píramo está ya cerca. Estas cuatro estrofas de Montemayor dedicadas a la ansiosa espera de Tisbe, son las que anteriormente se han comparado con la escena en que Villegas muestra también a la joven en agonía aguardando a su amado tras el agujero: en ambas escenas se advierte cómo todos los ruidos que Tisbe oye los considera una prueba de la llegada de Píramo.

A pesar de las similitudes que guardan estas dos escenas, encontramos una relevante distinción: cuando Tisbe de Villegas espera (al otro lado del agujero) a que su amado aparezca, la causa de la impaciencia de la joven procede del anhelo de ver a Píramo; por el contrario, la inquietud de Tisbe en Montemayor se da por la desconfianza que caracteriza su relación ya que la joven, si siente agonía, es porque teme que este no llegue: “ya llora, ya quexa dél,/ya se llama desdichada,/y a su seruidor cruel” (vv.758-760).

La llegada de la leona en Ovidio se cuenta de la siguiente manera:

[...] *Venit ecce recenti*
caede leaena boum spumantes oblita rictus
depositura sitim uicini fontis in unda” (vv.[...]96-98).

El hocico de la leona está espumeante y ensangrentado porque acaba de matar a unos bueyes. ¿Cómo se recogió la llegada de la leona? Bustamante traduce:
vino allí vna leona que traya toda la boca sangrienta de vna vaca que auia comido, y va a beuer a aquella fuente (pg.54)

Como vemos, en la traducción española los bueyes son las vacas y “spumantes” no se traduce; solo se traslada el motivo de la sangre. Silvestre reelabora:

No estaba apenas sentada
cuando de lejos sintió
que venía alborotada
una leona y la vió
con la boca ensangrentada (705)

En esta versión primero la oye de lejos y luego la ve. Observamos que en Silvestre la leona está alborotada, rasgo que no habíamos hallado hasta su versión. Montemayor expone:

[Tisbe] vio venir vna leona
con la boca ensangrentada
a la fuente apressurada,
como que a fiera o persona
dexasse despedaçada (795)

El portugués guarda semejanzas con Silvestre: aparece idéntica locución “boca ensangrentada” y en

las dos reelaboraciones se especifica cómo viene la leona: “alborotada” en Silvestre y “apressurada” en Montemayor. Villegas se desvia:

Y luego vio venir una leona

con una fiera y brava catadura, (980)

que aun solo con la vista no perdona

Mientras en Bustamante teníamos sangre+vaca y en Montemayor sangre+fiera/persona, en Villegas no hay ni sangre ni mención alguna de que la leona haya matado a un animal: el medinense explica la ferocidad que caracteriza el rostro de la leona y no necesita nombrar estos detalles. Esta alusión de Villegas es otro rasgo que muestra la mayor libertad con que el poeta reelaboró la fábula, a diferencia de los demás autores; así, al decir que la leona llegó “con una fiera y brava catadura” ya se da por sentado que venía ensangrentada por haber matado a otra bestia.

La reacción de Tisbe después de ver la leona, en el original y en todas las reelaboraciones de hasta el siglo XVI, es irse corriendo del sitio en el que estaba, pero el orden de los acontecimientos que Ovidio expone, a veces, se altera: el poeta latino hace que Tisbe vea a la leona y que, al echar a correr, se le caiga el manto. Posteriormente, cuando Tisbe ya está dentro de la cueva, la leona atrapa el manto con sus fauces. El mismo orden hallamos en Bustamante y en Villegas, pero Montemayor y Silvestre cuentan que la leona desgarró el manto antes de que Tisbe se adentre en la cueva. Estos hechos se narran en Montemayor a lo largo de veinte versos, y en Villegas en veinticinco:

1) Montemayor: ve la leona, corre dejando el manto, la leona lo coge (vv.801-810) y Tisbe entra en la cueva (831-840)

2) Villegas: ve la leona, corre dejando el manto y entra en la cueva, la leona coge el manto (vv.980-1005)

A la vista de este esquema, podríamos preguntarnos qué sucede entre los versos 811-830, en este último tramo de la secuencia, en la versión de Montemayor. Pues el portugués, habiendo expuesto ya en los versos 801-810 los tres primeros acontecimientos (Tisbe ve a la leona, corre dejando el manto y entra en la cueva), dedica una estrofa a contar cada uno de ellos. Así, al estilo del *Cantar del Mio Cid*, Montemayor repite, para conferirles énfasis, los momentos que le parecen más relevantes de la fábula: en la estrofa LXXXI explica que Tisbe ve a la leona, deja el manto corriendo y la fiera lo atrapa, pero dedica la LXXXII a contar cómo Tisbe se escapa y la LXXXIII a cómo la leona desgarró su manto. Por lo tanto, esta ampliación que hallamos en Montemayor pero no en Villegas, se debe a una repetición de los hechos.

Veamos ahora qué similitudes hay entre las distintas versiones. La versión original describe que

el manto cae de forma involuntaria:

[...] *Tergo uelamina lapsa reliquit*” (v.101)

y Bustamante también así lo traduce:

como ella huya cayose el manto en el camino del bosque por donde huya (pg.54)

En Silvestre vemos que el manto también se le cae, y el narrador avisará a Tisbe de que esto le puede pasar antes de que se le caiga:

*Ten la fortuna cruel,
no se caiga en la corrida,
a esta doncella fiel
el manto que es la caída
de las vidas dellas, y de él* (715)

y más adelante, cuando el manto se ha caído, en Silvestre se expresa la voluntad de la joven de no recogerlo:

*Con el miedo que llevaba
dejó la prenda tan cara* (725)

En Silvestre, como en la versión original, no se dice dónde deja el manto, pero hemos visto que Bustamante sí lo explicitaba; “en el camino del bosque por donde huya”. Montemayor reelabora de esta manera el suceso:

*en el suelo dexa el manto
que a los dos mató después* (805)

Es decir; en Montemayor es Tisbe quien deja el manto en el suelo, y se avanza que será este acto la causa de la desgracia, en consonancia con su precipitada salida de casa; se hace así hincapié en la culpabilidad de Tisbe. En Villegas,

[Tisbe] *El manto por ahorrarse dejó al viento* (994)

Vemos que en Bustamante, en Montemayor y en Villegas se expresa, a su vez, el lugar en el que el manto cae o se deja (“en el camino del bosque”, “en el suelo”, “al viento”, respectivamente) y este rasgo no lo encontramos en la versión original, ni en Castillejo, ni en Silvestre. Es quizás una

indicación de que Montemayor leyó a Bustamante y de que Villegas se dejó influir por la versión del portugués, o a la inversa. Tanto en Bustamante como en Montemayor el manto se cae/se deja en el suelo, pero Villegas desvirtúa este detalle, y hace que Tisbe deje el manto al viento. Como vemos, Montemayor y Villegas son los únicos que proponen que es Tisbe quien deja el manto (“dexa”, “dejó”); la relación parece evidente ya que el manto se cae en todas las otras versiones. Además, Villegas amplía este matiz y dice por qué la joven deja el manto: “por ahorrarse”. Fijémonos cómo todas las versiones utilizan el término “manto” al traducir “uelamina”; este hecho nos podría demostrar el éxito del que gozó la traducción de Bustamante (a su vez influido por Castillejo), ya que se puede traducir “uelamina” perfectamente también como “velo”.

En esta misma escena vemos que la lejanía de Villegas no acaba aquí. Procedemos, ahora, a ver qué hace la leona con el manto de Tisbe. En Ovidio:

*Vt lea saeua sitim multa conspecuit unda,
dum redit in siluas, inuentos fort sine ipsa
ore cruentato tenues laniauit amictus* (vv.102-104)

La leona, una vez que ha bebido, volviendo al bosque, encuentra el manto y lo desgarrá con sus fauces ensangrentadas. La traducción de Bustamante de este momento es:

Quando la leona su sed amatada, tornauase por el monte, y hallo el manto en la senda junto al moral y ensagrentando todo con la boca despedaçandole (pg.54)

Así, el orden en Bustamante es el mismo que en Ovidio. Silvestre y Montemayor alteran el orden de los acontecimientos; cuando Tisbe se va corriendo, el león encuentra el manto y luego se va a beber. Además, ambos mencionan que la leona desgarrá el manto por creer que es una presa. En Montemayor la escena es:

*vase la leona a él, [al manto]
porque el bulto la ha engañado,
y muy feroce a quebrado
la furia y corage en él,
dexándole ensangrentado* (810)

*Al manto llegó la fiera,
en él su furia quebró,
y así lo despedaçó*

*como a la dama hiziera
que por pies se le sauó:
dexóle de sangre lleno,
fue a matar la sed presente,
con sangre tiñe la fuente,
y por vn bosquete ameno
se mete muy diligente* (vv.821-830).

Como hemos mencionado al empezar el análisis de este pasaje, Villegas se desvía de todos estos rasgos: **1)** ya no encontramos en su fábula ni “despedaçandole”(Bustamante) ni “despedaçó” (Montemayor), **2)** tampoco se encuentra el manto ni en la senda del monte de Bustamante, ni en el “bosquete ameno” de Montemayor, sino que en Villegas la leona “halló el manto en el prado”. **3)** El manto en Villegas también queda ensangrentado, pero por un motivo que no encontramos en ninguna otra reelaboración: porque la leona usa el manto a modo de servilleta (“limpió la boca y dientes con el manto v.1004). Y no solo eso: **4)** en Villegas se sobreentiende, pero no se explicita, que este queda dañado: “Entre sus fuertes uñas le tomó” (v.1003). **5)** Además, en la versión del medinense se informa de que el manto lo halló “a los primeros pasos que corrió” (v.1001). Otra ampliación de Villegas la encontramos cuando se expresa que la sed de la leona está ya satisfecha: en Bustamante esto se manifiesta simplemente en decir “sed amatada”, Montemayor menciona por su parte que la leona “fue a matar la sed presente” (v.826); en cambio, **6)** Villegas lo planteará durante tres versos:

*Tras esto la leona, que sed lleva,
de sola aquella fuente se ha vengado,
que allí la mata siempre y la renueva* (vv.997-999)

Como observamos, el verbo “matar”, o sus derivaciones, está tanto en Bustamante, en Montemayor y en Villegas.

En lo que sigue a este punto de la fábula Villegas y Montemayor no coincidirán; mientras Villegas contará cómo Píramo está yendo hacia la fuente, Montemayor se desvía antes de centrarse en el camino que el joven emprende hacia el sepulcro de Nino. Así, antes de contar cómo Píramo llega al lugar en el que se han citado, Montemayor interpola cinco estrofas en las que se describe el rato que Tisbe permanece dentro de la caverna. En la versión del portugués, Tisbe halla cuatro sepulcros de mármol en los que hay escenas pintadas que nos permiten saber de quiénes eran las

tumbas (vv.841-850); cada estrofa está dedicada a uno de estos sepulcros.

El primero que se describe es el de Adonís (vv.851-860), que tenía un epitafio escrito por Venus: “murió por creerse a sí/primero que a mi temor” (vv.859 y 860). El segundo sepulcro es el de la reina Dido (vv.861-870), que tenía como epitafio “quien se ceuare de engaños/es justo muera por ellos”. En tercer lugar, se describe la sepultura de Narciso (vv.871-880); cuyo epitafio dice que “si el amor es cuerdo o loco,/veldo amadores en mí”, y, por último, se muestra la tumba de Faetón (vv.881-890), que tiene el siguiente epitafio: “si no acabó grandes cosas,/murió por acometellas”. Como vemos, todos los personajes que están en la cueva tuvieron un trágico fin y, como ya advierte Carreira, Montemayor “ha seleccionado aquellos [personajes mitológicos] cuyas empresas contrariaban a los dioses”¹⁰⁹. Consideramos que esta ampliación le sirve a Montemayor para crear un ambiente lúgubre antes de que el fin trágico de la fábula llegue, pero también podemos pensar que el autor la utiliza para mostrar cómo no se debe actuar (ejemplos ex-contrarios de los que Tisbe tendría que haber aprendido).

Finalmente la joven sale de la cueva (v.891) y la fábula de Montemayor vuelve a coincidir con el hilo argumental de la versión de Villegas. En este punto, la fábula ovidiana se centra en la llegada de Píramo a la fuente, y así lo hacen también Castillejo, Bustamante y Silvestre. En cambio, Montemayor y Villegas visualizan a Píramo antes de que llegue al sepulcro de Nino. Montemayor estará al lado de Píramo hasta que este llegue a la fuente y descubra el manto durante tres estrofas (vv.911-940) y Villegas durante ocho tercetos (vv.1006-1014).

Después de que Tisbe salga de la cueva y antes de centrarse en el camino de Píramo, Montemayor ofrece una estrofa de transición (vv.901-910) entre un tema y otro. En esta estrofa el portugués informa al lector de que él no sabe la causa que llevó a Píramo a salir tarde; que hay quien dice que fue porque el joven creía que era más temprano, pero que también hay quienes cuentan que no salió antes porque no pudo:

*Píramo dicen que salió
quando ella huyó del llano,
y por creer que era temprano,
dizen que antes no partió,
& otros que no fue en su mano (905)*

Estos versos nos recuerdan a los que Villegas dedica a la salida de Tisbe:

¹⁰⁹ Carreira (1999: 236).

*Los dos de sus dos casas se salieron;
y Tisbe, o porque pudo fue primera, (965)
o porque sus deseos la encendieron.*

Ambos autores, así, son conscientes de que la fábula es ya famosa en el momento que ellos la tratan. Estas dubitaciones en contar el mito de una u otra forma nos demuestran que Montemayor y Villegas cotejaban distintas versiones al reelaborar la suya¹¹⁰.

Después de haber notado esta coincidencia entre ambas versiones, volvemos a centrarnos en la fábula de Montemayor, donde la habíamos dejado: la primera estrofa dedicada al camino de Píramo hacia el sepulcro de Nino, muestra cómo este va a casa de Tisbe, descubre que ella ya se ha ido, y se alegra de ver cuánto le quiere Tisbe. En Villegas esta escena en la que Píramo se alegra de que Tisbe ya se haya marchado no está; el medinense no la trata por el mismo motivo que tampoco encontrábamos a la Tisbe de Villegas alegrándose de ser la primera de llegar al sepulcro. Es decir, estos hechos no supondrían una prueba de amor por parte del otro amante en la relación que nos ha dibujado Villegas durante toda la fábula, puesto que ambos están de sobra convencidos de su verdadero amor correspondido.

En la segunda estrofa que Montemayor dedica al camino que Píramo emprende hacia la fuente se transcriben las palabras que el amante pronuncia mientras corre hacia el lugar donde está su amada. En este monólogo vemos que Píramo ya se imagina a Tisbe quejándose (“¡hay de mí que me estará/esperando ya quexosa,” vv.926 y 927), y como se ha visto, el joven tiene toda la razón. En la tercera estrofa del portugués el narrador explica cómo Píramo llegó finalmente a la fuente e interpreta que su amada ha muerto:

*y vio frescas las pisadas
de la fiera señaladas,
el manto roto de frente,
las yeruas ensangrentadas. (940)*

Villegas dedicará diez versos al camino que Píramo emprende hacia la fuente y quince al momento en que Píramo llega y el joven ve que algo va mal. En la versión original, Ovidio cuenta que Píramo llegó, vio las pisadas de la fiera y también el manto sangrante y que entonces empezó a lamentarse:

Serius egressus uestigia uidit in alto (105)

¹¹⁰ Lo mismo hará Montemayor en su versión del Abencerraje, donde el poeta también explicita la compulsión de versiones anteriores. Véase Fosalba (1990: 63-64).

*puluere certa ferae totoque expalluit ore
Pyramus; ut uro uestem quoque sanguine tinctam
repperit, 'una duos' inquir 'nox perdet amantes,*

Como vemos, todo sucede bastante rápido en Ovidio, pero Villegas, aparte de ampliar la escena en que Píramo está corriendo hacia la fuente -como Montemayor-, también amplía el tiempo que transcurre desde que Píramo llega a la fuente hasta que este empieza a lamentarse porque ha visto el manto; así, el autor intenta expresar qué hacía y qué sentía el joven al ver que su amada no estaba allí esperándolo. Este momento de incertidumbre de Píramo expresado por Villegas en quince versos (vv.1015-1029) también lo encontramos en Silvestre (756-765), pero más reducido.

Por lo tanto, observamos que Montemayor dedica una estrofa a mostrar cómo Píramo va a casa de Tisbe y no la encuentra, y que este pasaje no está en Villegas; en cambio, el portugués no se entretiene, como sí lo hace el medinense, en ampliar el momento en que Píramo ya ha llegado a la fuente y no ve a Tisbe. Ni Bustamante ni Castillejo tampoco se demoran en este momento de la llegada de Píramo; los dos, como en la versión original, explican que Píramo llega y que rápidamente considera que Tisbe ha muerto en manos de una fiera al ver las pisadas y el manto. Cuando el Píramo de Villegas llega velozmente “Cayendo y levantando[...]” al sitio, busca por todo el campo a su amada y, no viéndola “Ya muere, ya la llora, ya la llama,/ya hinche de alaridos todo el cielo,/ya enciende sus sentidos con su llama.” Seguidamente, verá el manto; vamos a exponer los pasajes de Montemayor y de Villegas en los que Píramo da con el manto de Tisbe:

MONTEMAYOR

*hasta que llegó a la fuente,
y vio frescas las pisadas
de la fiera y señaladas,
el manto roto de frente,
las yerbas ensangrentadas. (940)*

VILLEGAS

*Nació la diligencia del recelo,
y como siempre alcanza quien porfía, (1025)
halló el sangriento manto por el suelo.
Delante de sus ojos le ponía,
y vio que era su manto y cobertura,
por las señales tristes que tenía.*

En todas las versiones, como sucede en la de Montemayor, lo primero que observa Píramo al llegar, son las pisadas de la fiera. No es así en la versión de Villegas: las huellas que ha marcado la leona en la tierra no son mencionadas en la versión del medinense. En Bustamante este pasaje se traduce así: “quando vio con la Luna (que para su mal muy clara hazia) las pisadas de la leona en el polvo vuo gran miedo”(pg.54). En Montemayor el “polvo” -“puluere” en la versión original- ya no

se nombra, y se dice que las pisadas frescas de la fiera están “señaladas”, pero no se indica donde.

En Villegas, como hemos anunciado, Píramo no tiene la certeza de que su amada ha muerto porque haya visto las pisadas de la leona -ya que estas ni se nombran- sino porque ve el manto de la amada con “señales tristes”. Estas “señales” que tiene el manto de Tisbe en Villegas, son como las pisadas “señaladas” de la fiera en Montemayor; serán los elementos que llevarán a Píramo a pensar en la muerte de Tisbe. Así, Montemayor se aleja de la versión original y de Bustamante al no citar el polvo ni la tierra, pero Villegas aún lo hace más al no referirse a las pisadas. No sabemos si Villegas eligió el término “señaladas” de las pisadas en Montemayor para expresar que su manto estaba también con “señales tristes” (o a la inversa), pero sí podría bien ser ya que estos términos están en el mismo pasaje de la fábula, exactamente en el análogo momento; cuando Píramo halla la prenda de ropa de Tisbe. Recordemos ahora que, mientras en todas las versiones la leona desgarraba el manto, en Villegas no había ningún verbo similar cuando la fiera encontraba el velo de la joven, y solo se aludía a que la leona “entre sus fuertes uñas le tomó;” (v.1003). De la misma manera, no se detallará más el estado del manto que encuentra Píramo; solo que poseía estas “señales tristes”.

Después de que Píramo halle el manto de Tisbe y crea firmemente que Tisbe ha muerto, en la versión original el joven empezará un monólogo en el que se lamentará de lo ocurrido maldiciendo su tardanza:

*[...] 'una duos' inquit 'nox perdet amantes,
e quibus illa fuit longa dignissima uita;
nostra nocens anima est. Ego te, miseranda, peremi, (110)
in loca plena metus qui iussi nocte uenires,
nec prior huc ueni. Nostrum diuellite corpus
et scelerata fero consumite uiscera morsu,
o quicumque sub hac habitatis rupe, leones!
Sed aimidi est optare necem!' [...]* (115)

Así sucede también en la versión de Montemayor y en la de Villegas, pero ambos autores añadirán otros elementos en las respectivas lamentaciones: el monólogo de Píramo –que va desde que ve el manto hasta que coge la espada- abarca en Montemayor sesenta versos (1011-1070) y en Villegas cincuenta y tres (1030-1083). En un primer momento, el Píramo de Montemayor asume toda la culpa de la supuesta muerte de Tisbe; él, por haber llegado después, es más culpable que la leona (1011-1040). En los siguientes versos de Montemayor (1041-1070) observamos que Píramo también maldice a la naturaleza por permitir tal desgracia y, dirigiéndose a la muerte, la culpa

también de lo ocurrido. En el monólogo del joven de Villegas vemos rasgos muy similares, aunque ordenados de forma distinta: mientras Píramo de Montemayor, al empezar su monólogo, dedica tres estrofas a autoculparse y después pasará a sentir enfado también por la naturaleza y por la Muerte - rasgos, estos últimos, que no se dan en la versión ovidiana-, el Píramo de Villegas empieza su lamento culpando a la muerte, a los dioses y a las ninfas. Será después de recriminar a los dioses y a las ninfas su inacción y a la muerte su acto, cuando Píramo aceptará su parte de culpa, maldiciendo ahora sus lentos pasos.

MONTEMAYOR (vv.1021-1050)

*-E sido traydor a ella,
& aun a mí que la seruí,
al amor que me tenía,
al mundo que está sin ella,
y al que la vido algún día:
a los dos porque tardé,
al amor que es mal pagado,
al mundo pues le he quitado
su luz, y porque quité
la gloria al que la ha mirado.*

*-¡O fiera, que en rauia y lloro
me embuelues alma y sentido,
quán mal tienes conocido
esse precioso thesoro
que en tu vientre as escondido!
Escondiste el sol del cielo,
la cortesía, el valor,
la hermosura mayor,
el fénis en este suelo,
más abrasado en amor.*

*-Claro cielo, fuente bella,
prados, plantas, yeruas, flores,
no le fuystes defensores,*

VILLEGAS (vv.1031-1061)

*¡Oh, envidiosa Muerte! ¿Cómo has muerto
mi gloria, mi descanso, mi hermosura?
¡Oh, dioses apartados del desierto,
Oh, ninfas, y vosotras en los ríos
celebraréis las honras d'este muerto!
¡Oh, tardos y espaciosos pasos míos,
Oh, cuerpo inhábil, flojo y descuidado,
captivo corazón, aparcebíos!
¡Llevárasme, tú, Muerte, a mí primero!
¿Oh, tú, señora mía, dónde vas?
¡No fuera yo contigo, pues ya muero!
¡Oh, Tisbe, mi media alma!, ¿dónde estás?
Si tú no estás conmigo, ¿qué te has hecho?,
que llevas a mis quejas el compás.
¡Oh, onza que te aplace mi despecho!
¡Oh víbora que rasgas mis entrañas,
pelícano que comes de mi pecho!
Más fiera que las fieras alimañas,
más áspera y más dura quel diamante,
más fría que la nieve en las montañas,
más sorda a las querellas de tu amante
que aquellas herrerías de Vulcano,
y el Nilo por las peñas resonante.
Mas, ¡ay triste de mí!, que en balde adano,
que rompo con mis quejas todo el cielo*

*sino porque junto della
continuo fuystes menores:
su rostro diuino era,
fuente clara, valle ameno,
sus ojos, cielo sereno,
su talle, gracia y manera
vn valle de flores lleno.*

*y debes tú de estar por este llano.
Mirad, dónde me arroja el desconsuelo,
¿Qué hablo?, ¿Cómo vivo? Quella es muerta,
que aquí están sus reliquias por el suelo.*

Clara está la ampliación en ambas versiones; mientras Ovidio dedica ocho versos a transcribir las palabras que Píramo pronuncia al encontrar el manto (vv. 108-115), observamos que Montemayor y Villegas se dilatan en este monólogo del joven, quien intenta buscar un culpable. En los dos monólogos vemos que Píramo responsabiliza la muerte de su amada a la fiera, a la misma Muerte y a la Natura (árbol, luna, río). Esta ampliación ya la encontramos en Silvestre, quien también alarga este discurso del joven: el Píramo de Silvestre, a su vez, empezará maldiciendo a la naturaleza y a la fiera por permitir la muerte de su amada y acabará por culparse solo a él.

Seguidamente veremos que, en este pasaje, las versiones de Montemayor y de Villegas tienen más similitudes con la de Silvestre. En la versión original, al finalizar el monólogo del joven, Píramo coge el manto de Tisbe y va a llorar su desgracia bajo la sombra del árbol:

*Sed aimidi est optare necem!' Velamina Thisbes (115)
tollit et ad pactae secum fert arboris umbram,
utque dedit notae lacrimas, dedit oscula uesti,
'accipe nunc' inquit 'nostri quoque sanguinis hastus!*

Castillejo también recogerá este pasaje situado antes de que Píramo se clave la espada y así lo traducirá, por su parte, Bustamante; por el contrario, Silvestre, Montemayor y Villegas omiten este pasaje.

En la versión original, después de que Píramo llore bajo la sombra del árbol besando el manto de Tisbe, el joven pronunciará unas palabras antes de matarse: *'accipe nunc' inquit 'nostri quoque sanguinis haustus!'* (v.118). Estas palabras de Píramo antes de darse la muerte no las recogen ni Castillejo, ni Bustamante, ni Silvestre: en estas versiones, el joven, después de sentir culpabilidad (Silvestre) o después de la escena bajo la sombra del árbol (Castillejo y Bustamante) no hablará más; se explica, directamente, cómo se mató. En cambio, en las versiones de Montemayor y Villegas, después del monólogo, el joven coge la espada y sí prolonga su lamentación:

MONTEMAYOR (vv. 1101-1120)

*El pomo puso en el suelo,
la punta en el corazón,
y con mortal afflictión
los ojos puso en el cielo,
y en su Tisbe la intención:
dize: - Toma el cuerpo tierra,
cielos, mis queexas tomad,
tú, reyna de la beldad,
alma y corazón encierra
do tienes mi libertad.*

*-Campos y árboles vmbrosos,
noche tan clara y serena,
sed testigos de mi pena,
y enseñad a los dichosos
que auisen en causa agena:
elementos, sed juezes
de mi muerte arrebatada-,
y con la boz ya turbada,
diziendo -Tisbe- tres vezes,
se arrojó sobre su espada.*

VILLEGAS (vv.1084-1095)

*Desenvainó una espada que traía,
desnúdase su brazo junto al codo,
probó los dulces filos que tenía.*

*“Oh, Píramo, muramos deste modo!
¡Oh, tigres, oh, serpientes, oh, león,
que habéis despedazado mi bien todo!
A vos, mi alma, ofrezco el corazón;
en muerte y en la vida queden juntos,
que entrambos corazones son de un son”*

*Los miembros que eran vivos, son difuntos;
el alma por salir de su morada,
rompió las ligaduras y los puntos.*

Como hemos mencionado, Montemayor y Villegas son los únicos que recogerán estas palabras que Píramo pronuncia en la versión oviadiana con la espada en mano; Montemayor y Villegas ampliarán, así, ese único verso ovidiano en que Píramo expresa su deseo de que el manto recoja ahora también su sangre.

Con los versos que se han adjuntado de ambas versiones podemos visualizar cómo Montemayor y Villegas expresan la muerte de Píramo. En Montemayor, después del monólogo en el que el joven se siente culpable por su tardanza, Píramo saca la espada “fuera” (v.1076), pone la punta en el suelo (v.1077) y “buelve los ojos al cielo” (v.1078), dirige unas palabras a Tisbe (vv.1081-1090), pone el pomo de la espada en el suelo (v.1102) y la punta en su corazón (v.1102), mira hacia el cielo

(v.1104), pide a la tierra y al cielo que tomen su cuerpo y a la naturaleza y a la noche que sean testigos de su muerte (vv.1106-1117) y, finalmente, pronunciando tres veces el nombre de Tisbe (1118 y 1119), se arroja “sobre su espada” (v.1120), y por la espalda le sale la punta de la espada (1021 y 1022). Notamos, otra vez, esa tendencia del portugués de volver sobre las escenas que le son especialmente emotivas, al modo del Mio Cid: en el pasaje en que Tisbe huía de la leona, habíamos observado que Montemayor, después de exponer en una estrofa cómo la joven escapaba, la leona atrapaba el manto y Tisbe se refugiaba, dedicaba una estrofa a cada uno de estos momentos culminantes. Pues algo parecido encontramos en la expresión de la muerte del amante: Montemayor consigue crear más dramatismo expresando dos veces que el joven coloca la punta de la espada en el suelo (v.1077 y v.1101) y que mira hacia el cielo antes de clavársela (v.1078 y 1104). Otro aspecto que podemos destacar de este fragmento dedicado al fallecimiento de Píramo es la actitud cristiana del joven; aparte de su mirada al cielo, se menciona a Dios: “-Si el tiempo con su corrida,/Tisbe mía, fuera parte/para llorando pagarte,/rogara a Dios por la vida,/hasta acabar de llorarte:” (vv.1081-1090), lo que nos demuestra que los mitos paganos se querían asociar con las doctrinas cristianas.

Ovidio expone de la siguiente manera la muerte de Píramo:

*Quoque erat accinctus, demisit in ilia ferrum,
nec mora, feruenti moriens e uulnere traxit
et iacuit resupinus humo: cruor emicat alte,* (vv.119-121).

Píramo se clava la espada en los hijares y se la arranca; este gesto del joven no está ni en Montemayor ni en Villegas. En cuanto a Bustamante, su traducción explica que Píramo “metiósele por el vientre”, pero tampoco Píramo se arrancará del cuerpo la espada en esta traducción. ¿Cómo recogen este pasaje Castillejo y Silvestre? Castillejo, como era de esperar, es fiel a Ovidio y también nos muestra a Píramo clavándose la espada por la hijada (v.343) y sacándose la rápidamente (345). En cambio, Silvestre contempla a Píramo clavándose la espada en el corazón (“Saca la espada cruel/y pudo la puntería/en el corazón fiel” vv.891-893), como Montemayor y, curiosamente, en la versión de Silvestre no es el joven quien se arrancará la espada, sino que será Tisbe quien lo haga para poder suicidarse con la misma arma:

*con un furioso semblante,
la fiera espada sacó
y del pecho del amante
al suyo trasladó* (vv.1032-1034).

Villegas se aleja notablemente de la versión original y de todas las reelaboraciones citadas; el medinense no nos explica dónde se clava la espada Píramo. Cuando el joven termina su monólogo antes de darse muerte (rasgo, recuérdese, en el que coincidían Montemayor y Villegas) el narrador informa ya de que “Los miembros que eran vivos, son difuntos;” (v. 1093). No se menciona que Píramo se arranca la espada, y sabremos que el joven no lo hizo ya que Tisbe lo encontrará con la espada atravesada: “vio relucir las mesetas de la espada,/y en ella su amador atravesado” (vv.1106 y 1107). Así, mientras en Ovidio y en Castillejo Píramo se clava la espada en los ijares y se la arranca, en Silvestre y en Montemayor este se la clavará en el corazón y no se la arrancará. En Bustamante Píramo tampoco se arrancará la espada después de clavársela, pero no se la hundirá en el corazón, sino el vientre. Villegas coincidirá, entonces, con Bustamante, Silvestre y Montemayor en el motivo de la ausencia de extracción del hierro, pero no precisará el lugar del cuerpo que recibirá la punzada. La desviación que Bustamante adopta al hacer que Píramo no se saque la espada de su cuerpo no es banal ya que, como veremos, este hecho determinará la manera en que Tisbe ejecutará su muerte. Podemos observar también que tanto Bustamante como Montemayor -a diferencia de los otros reelaboradores- especifican que la espada clavada salió por la espalda de Píramo.

Después de expresar que Píramo se ha clavado y, posteriormente, extraído la espada, en la versión original encontramos la ya famosa comparación ovidiana: la sangre de Píramo brota con tanta violencia y tan alta que parece el agua que sale disparada por la hendidura de un tubo de plomo deteriorado:

[...]cruor emicat alte,

non aliter, quam cum uitato fistula plumbo

scinditur et tenui stridente foramine longas

eiaculatur aquas atque ictibus aëra rumpit (vv.[...]121-124)

Esta impactante comparación ha encontrado eco en muchas de las versiones de la fábula¹¹¹, pero no

¹¹¹ Notamos cómo a Ife (1974: xviii). le sorprende el hecho de que los poetas reelaboradores de la fábula hayan recogido tal comparación ovidiana: “Lo más sorprendente de este símil es el hecho de que la mayoría de escritores lo incluyen en sus propias versiones aunque es un detalle que esperaríamos ver excluido por un autor que preparase un relato trágico. No es, después de todo, una parte íntegra del cuento: es una comparación sencilla, parte del enfoque de Ovidio sobre los sucesos; no hay manera de interpretarla como observación objetiva.[...] Si la comparación se excluyese no perderíamos nada desde el punto de vista histórico-narrativo, pero Ovidio hizo resaltar su propia actitud hacia la muerte de Píramo con tres versos de matiz metafórico entre 112 versos de aparente objetividad. Y es casi inconcebible que un autor montara con éxito una escena dramática y patética, y al mismo tiempo calificase de agua que brota de una cañería rota a la sangre derramada por su héroe, nominalmente trágico. Sin embargo, de todos los detalles del original ovidiano es este el que parece haber capturado más la imaginación

en el caso de Montemayor ni en el de Villegas. A continuación, Ovidio sitúa en este punto la metamorfosis del moral que se da en la fábula:

Arborei fetus adspergine caedis in atram (125)
uertuntur faciem, madefactaque sanguine radix
purpureo tingit pendentia mora colore.

Bustamante traducirá este fragmento en el mismo orden y después de establecer dicha comparación con la cañería rota, también encontramos la metamorfosis:

Las moras que eran blancas con la abundancia de sangre fueron tintas, y subito tornadas coloradas, a poco de rato fueron tornadas negras. (pg.56)

Castillejo ubica a su vez la transformación en este instante: después de la extracción de la espada y tras el símil de la sangre saliendo despedida por el caño roto, como también hará Silvestre:

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, (365)
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. (370)
La fruta del árbol, siendo
Con la sangre rociada,
La raíz también mojada,
Luego se fué convirtiendo
En forma negra mudada. (375)
Y las moras a deshora,
Siendo la muerte pintora,

SILVESTRE:

Y salió la sangre tal
como corriente caudal
que va por caño forzosa
y sale el agua furiosa
cuando se rompe el metal (910)
Las yerbas se retiñeron
de color sangriento oscura
y como se humedecieron
tomaron negra tintura
las moras que blancas fueron. (915)
La sangre fué con aliento
y mojó todo el cimiento,
y tórnose negro el fruto,
mostrando tristeza y luto
del triste acontecimiento (920)

del siglo XVI. Todas las versiones más extensas incluyen el caño roto, con la excepción de Montemayor⁷. Como vemos, el crítico alude a la ausencia de la comparación en Montemayor, pero se olvida de nombrar también la versión de Villegas.

*Se tiñeron desde allí,
En color de carmesí,
Como las vemos agora. (380)*

Como se ha anunciado, en Montemayor la equiparación de la sangre saliendo del cuerpo de Píramo con la del agua escapándose por la grieta de un tubo, no está presente. Después del pasaje de la muerte del joven, Montemayor pasará a expresar el cambio de color en las moras pasando por alto la comparación:

*A las espaldas salió
la punta luego en vn punto,
y la sangre del defunto
por entre flores corrió
al moral que estaua junto: (1125)
casi blanco fruto y flor,
hasta entonces auía sifo,
y al momento fue teñido,
cobrando el mismo color
que Píramo auía perdido.*

Como vemos, Montemayor se desvía de la versión original, de la traducción más reeditada y de las dos versiones anteriores españolas de la fábula al no tratar la comparación que tanto había sorprendido a los que se acercaban al mito. Villegas, después de contar que Píramo ha muerto -pero, como hemos mencionado, sin nombrar dónde se clava esta la espada- tampoco menciona tal símil. Así, las versiones de Montemayor y Villegas coinciden en la ausencia de tal comparación, pero todavía hay algo más sorprendente: Villegas no expone en este momento la metamorfosis del moral, sino que la situará cuando Tisbe muera. Esta diferencia es una gran desviación por parte de Villegas si consideramos que se trata nada menos que de la metamorfosis de la fábula; para Ovidio y para todos los reelaboradores la causa de la metamorfosis del color es la sangre de Píramo, pero Villegas prefiere que esta cambie solo cuando la sangre de los dos amantes se mezcle.

De esta manera, inmediatamente después de plantear la muerte de Píramo, Villegas se adentra en el pasaje que todos sitúan después de la metamorfosis: Tisbe sale de la cueva y regresa al lugar de la cita. En la versión original se describe el encuentro de Tisbe con el cadáver de Píramo de la siguiente manera:

*Dum dubitat, tremebunda uidet pulsare cruentum
membra solum retroque pedem tulir oraque buxo
pallidiora gerens exhorruit aequoris instar, (135)
quod fremit, exigua cum summum stringur aura;*

Como podemos observar, en Ovidio Tisbe retrocede cuando ve un cuerpo, y de la misma manera lo traducirá Bustamante (“quando lo vio tirose atrás”) y lo recogerá a su vez Castillejo: “Y vista cosa tan fiera, Retiróse para afuera” (vv.396 y 397). De esta suerte, vemos que en la fábula original y en sus primeras reelaboraciones, cuando Tisbe llega a la fuente tiene momentos de indecisión: sabe que algunas cosas que ve son signos de que una desgracia ha sucedido, pero no sabe cómo interpretarlo. En Ovidio, en Bustamante y en Castillejo Tisbe no sabe si lo que observa son indicios de que ha sucedido una adversidad en su plan o, por lo contrario, ese cuerpo y esa sangre no tienen que disgustarle.

Este pasaje en que por un momento Tisbe vacila acerca de si el infortunio es ajeno, o no, a ella (presente en Ovidio, en Bustamante y en Castillejo) no está en Montemayor ni en Villegas: cuando ambos autores describen la llegada de Tisbe al lugar, esta reconoce rápidamente el cuerpo yacente de su amado. En el caso de Silvestre, su versión parece que se encuentra entre las dos posiciones: ni vemos que Tisbe deje de reconocer el cadáver y que retroceda (como en Ovidio, Bustamante y Castillejo) ni tampoco que el reconocimiento de la desgracia sea inmediato (como en Villegas y Montemayor). Para esclarecer la explicación, vamos a insertar los versos en que Tisbe de Silvestre llega al lugar:

*Y en medio de tal tormenta
la vista le representa
de la fuente y el moral,
las moras de otro metal
y el agua toda sangrienta. (940)*

*Dudosa y sobresaltada
con el agüero presente
se hace desacordada
de ser aquella la fuente
para su mal, destinada. (945)
Piensa con cerrar la puerta*

*de hacer el alma incierta,
no sabiendo Tysbe ya
que lo que el alma nos da
tarde yerra o siempre acierta. (950)*

*Mas poco duró lo incierto
que miró con gran cuidado;
y en medio de aquel desierto
en su sangre revolcado
vido estar un cuerpo muerto. (955)*

Como vemos, Silvestre expresa que Tisbe cree que el moral que ve no es el mismo -porque este ha sufrido ya la metamorfosis- y duda de si este cambio en el árbol es un aviso de alguna fatalidad, aunque “se hace desacordada” (v.943). El estado de incertidumbre de Tisbe en Silvestre se extiende hasta el momento en que la joven ve a Píramo ya que, en un principio, el narrador no expresa que la joven vio el cuerpo de su amado, sino “vido estar un cuerpo muerto”; aludiendo a que Tisbe no lo identifica. Por lo tanto, es un poco más tarde cuando Tisbe se percató de que ese cuerpo es el de Píramo:

*Y yendo a certificarse
de sus amores tan caros
vido acabar de quebrarse
aquellos ojos tan claros
en que ella solía mirarse. (965)*

De este modo, en la versión de Silvestre, Tisbe no retrocederá al ver un cadáver sin pensar que ese pueda ser su amado como en la versión ovidiana, pero sí dudará de si las señales que percibe son indicios de una desgracia, y también tardará en conocer lo sucedido.

Como hemos anunciado, Montemayor y Villegas se separan de este momento de indecisión y en ambas versiones Tisbe sabrá, solo llegar, lo que ha ocurrido en su ausencia. Vamos, seguidamente, a demostrarlo adjuntando el fragmento correspondiente de ambas versiones:

MONTEMAYOR (vv.1131-1140)

*Tisbe que entonce llegaua
a la fuente con cuydado,*

VILLEGAS (vv.1099-1101)

*Con paso reposado y receloso
buscaba el mismo asiento que dejó,*

*el fruto vio colorado,
y el triste amador que estaua
con su espada atrauessado:
gritando como sandía,
dixo: -¿Qué es esto que veo?
¡O mi bien y mi desseo,
mi Píramo, mi alegría!
¿soys vos este? No lo creo.*

*por ver si era venido su reposo.
(vv.1108-1110)
Ya tres o cuatro pasos que había dado,
vio relucir las mesas de la espada,
Y en ella su amador atravesado.
(vv.1120-1125)
Después del primer ímpetu pasado
decía: “Oh, mujer triste! ¿Yo, qué veo?
¿Qué es este sobresalto que me ha dado?
¡Oh, falsas esperanzas del deseo!
¡Oh, Píramo, mi amigo mal logrado!
Mis ojos te ven muerto, y no lo creo.*

Claramente Villegas amplía más que Montemayor: se han insertado en el presente trabajo solamente aquellos versos que servían para demostrar lo que nos interesa, obviando algunos versos intermedios. Lo primero que constatamos en visualizar los versos de ambas versiones es que, como habíamos adelantado, los dos autores reelaboran este pasaje sin que Tisbe dude, al llegar a la fuente, de si la catástrofe ha acaecido. El segundo elemento relevante que podemos extraer de la comparación de los dos fragmentos es la relación que guardan las versiones de Montemayor y de Villegas; hemos subrayado -en los fragmentos adjuntados- las similitudes que hallamos en ambas reelaboraciones: **1)** los dos autores explican cómo llega -Montemayor- o cómo va hacia allí -Villegas- la joven (“con cuidado” y “con paso reposado”), **2)** ambos explicitan que Tisbe se encuentra a Píramo con la espada atravesada (“y el triste amador que estaua/con su espada atrauessado:” y “vio relucir las mesas de la espada,/ Y en ella su amador atravesado”), **3)** las dos protagonistas empiezan a lamentarse haciéndose preguntas: “¿Qué es esto que veo?” y “¿Yo, qué veo?” **4)** y acaban por decirse “no lo creo”. Además de estas notables similitudes también podemos observar algunas menores como el uso del término “deseo”, de la exclamación “Oh”, del determinante posesivo “mi” y la mención del nombre del amado, “Píramo”:

Montemayor (vv.1138 y 1139)

*¡Oh mi bien y mi desseo
mi Píramo y mi alegría!*

Villegas (v.1100 y 1101)

*¡Oh, falsas esperanzas del deseo!
¡Oh, Píramo, mi amigo mal logrado!*

De esta manera constatamos que, aunque en Montemayor -como en las versiones anteriores- Tisbe

también nota que el moral ha cambiado de color, ya no duda de si ese es el sitio donde han quedado -como sí en Ovidio, Bustamante, Castillejo y Silvestre-. Este fragmento de la fábula de Montemayor tiene, así, más similitudes con el de Villegas que con los anteriores a pesar de que en la versión del medinense a la joven no pueda sorprenderle la transformación del árbol porque este todavía no la ha sufrido. Procedemos a analizar ahora qué hace Tisbe en todas las versiones cuando ya ha reconocido a Píramo:

Ovidio:

- lo reconoce (v.137)
- se maltrata golpeándose los brazos y arrancándose los cabellos (v.138)
- lo abraza (v.139)
- inunda las heridas con lágrimas (v.140)
- besa el rostro helado de Píramo y le grita diciéndole que es ella, que le responda (vv.141-144)
- Píramo oye el nombre de Tisbe, abre los ojos y los cierra para siempre (vv.145 y 146)

Castillejo:

- lo reconoce (v.412)
- se maltrata hiréndose los pechos y arrancándose los cabellos (vv.414-416)
- lo abraza (v.417)
- suple la sangre de las heridas con lágrimas (vv.418-420)
- besa la boca fría de Píramo y le grita diciéndole que es ella, que le responda (vv.421-435)
- Píramo oye el nombre de Tisbe, abre los ojos y los cierra para siempre (vv.436-440)

Silvestre:

- lo reconoce (v.965)
- lo abraza, se pone encima suyo (971-975)
- besa la boca “marchita” de Píramo (vv.981-985)
- llorando pide a Píramo que le responda, que es ella (vv.991-995)
- Píramo oye el nombre de Tisbe, abre los ojos y los cierra para siempre (vv.996-1000)

Bustamante:

- lo reconoce
- se maltrata rasgando su cara y estirándose los cabellos
- lo abraza
- lo besa “muy amorosamente”
- llora y le pide que le responda, que es ella.
- Píramo oye el nombre de Tisbe, abre los ojos, “quiso decir algo”, pero no pudo; se le salió el alma.

Con estos esquemas tenemos la intención de que se visualice claramente que todas las versiones siguen bastante fielmente a Ovidio en la manera que Tisbe actúa al observar el cuerpo muerto de Píramo: en todas, esta lo abraza, lo besa, llora y ruega a su amado que le responda, diciéndole su nombre, ya que ella está ahí. Montemayor y Villegas también harán que Tisbe se comporte de manera similar, pero se expandirán para expresar los mismos hechos; lo que Ovidio expone en siete versos, Castillejo en veintitrés y Silvestre en treinta, Montemayor (vv.1151-1190) y Villegas (vv.1105-1143) lo plantearán durante cuarenta versos.

El último suceso esquematizado, como se ve, es la escena en que Píramo abre los ojos y,

posteriormente, los cierra para siempre (Ovidio vv.145 y 146, Castillejo 436-440, Silvestre vv.996-1000). En la versión de Montemayor el orden de los acontecimientos en esta parte, seguido tan rigurosamente por las versiones esquematizadas, se altera: lo que sigue a los versos (que anteriormente se han adjuntado) es que Tisbe se pregunta “¿qué es esto que veo?” y afirma que no cree lo que está observando, es la escena en que Píramo abre los ojos e intenta hablar a Tisbe. En cambio, como hemos visto, en la versión original, en la traducción de Bustamante y en las versiones de Castillejo y de Silvestre será después de que Tisbe suplique al cuerpo de Píramo que responda a sus palabras, cuando este hará tal gesto.

De esta manera, en las versiones anteriores a Villegas y Montemayor será a propósito de esta última gesticulación de Píramo cuando Tisbe comprenda que su amado ya no le puede responder y entonces decidirá suicidarse. Como hemos anotado Montemayor modifica este pasaje: mientras en las versiones anteriores Tisbe halla el cuerpo de Píramo, le abraza, besa, habla y después este abre momentáneamente los ojos; en la versión del portugués -tras las primeras lamentaciones-, el narrador explica que Píramo intentó hablar con su amada pero se le salió el alma, y será entonces cuando la Tisbe de Montemayor le abrace, le bese y le hable. Así, las versiones de Montemayor y Villegas no solo se distinguen de las demás en que Tisbe no duda si la desgracia ha sucedido o no, sino también en el orden en que se narran de los sucesos.

La Tisbe de Villegas habla, abraza y besa a su amado, pero de momento Píramo no intenta hablar a Tisbe:

Mis ojos te ven muerto, y no lo creo. 1125
¡Oh, vida, que en las nuestras has probado
que no puede haber gozo que no sea
de mil miserias tristes rodeado!”
Y luego a todas partes le rodea;
mirba aquellos miembros que aunque estaban (1130)
dañados de la muerte los desea.
Los muertos con los vivos se juntaban,
y al cotejar venidos conocía
que en talle y hermosura se igualaban.
El cuerpo deshonesto componía (1135)
amores naturales, verdaderos,
que muerto y maltratado le quería.
Juntaba con sus ojos sus luceros;

*su boca con la suya, y así estaba
cogiendo los alientos postrimeros.* (1140)

*Tras esto con gran ímpetu gritaba
haciendo lo que hace la leona,
los miembros casi muertos recordaba.*

*Y luego se levanta y apregona:
“Escoge, trsite Tisbe, triste muerte,
que aquesta es tu guirnalda y tu corona”* (1145)

Como vemos, en Villegas, Tisbe decide que la mejor decisión que puede tomar es la del suicidio sin que Píramo haya abierto y cerrado los ojos. Así, esta escena que Montemayor anteponía a los abrazos, palabras y besos de Tisbe a Píramo, se verá trasladada por Villegas a un momento posterior: cuando Tisbe, después de tomar la decisión de suicidarse, culpa a sus padres de lo ocurrido antes de clavarse la espada. A continuación intentaremos aclarar lo expuesto sintetizándolo:

Ovidio, Castillejo, Silvestre:

- Tisbe descubre que ese cuerpo es el de Píramo
- la joven abraza y besa a Píramo
- Tisbe le ruega a su amado moribundo que la responda
- Píramo abre los ojos y los cierra
- Tisbe decide suicidarse al ver que Píramo no volverá a abrir los ojos
- monólogo culpando a los padres
- se clava la espada

Montemayor

- al llegar, Tisbe no duda de si ese cuerpo es el de su amado; lo sabe solamente llegar
- se hace preguntas sin querer aceptar lo ocurrido (“no lo creo”)
- Píramo intenta decirle algo a Tisbe, pero se le saldrá -finalmente-el alma
- la joven abraza y besa a Píramo
- Tisbe le ruega a su amado moribundo que la responda
- decide suicidarse
- monólogo culpando a los padres

-se clava la espada

Villegas:

-al llegar, Tisbe no duda de si ese cuerpo es el de su amado; lo sabe solamente llegar

-se hace preguntas sin querer aceptar lo ocurrido (“no lo creo”)

-la joven abraza y besa a Píramo

-decide suicidarse

-monólogo culpando a los padres

-Píramo intenta decirle algo a Tisbe, pero se le saldrá -finalmente-el alma

-Tisbe se clava la espada

Como vemos, Montemayor y Villegas se desvían de las versiones anteriores. Vamos ahora a cotejar los versos de todas las versiones de la escena en que Píramo hace un último intento antes de morir:

Ovidio:

Ad nomen Thisbes oculos a morte grauatos (145)

Pyramus erexit uisaeque recondidit illa.

Castillejo:

Píramo, cuando esto oyó

el nombre de Tisbe alzó

Sus ojos mortificados;

Mas luego fueron tornados

A cerrar, desde la vió. (440)

Silvestre:

Con esta voz pareció

que en el muerto penetró

la fuerza del nombre della

y abrió los ojos por vella,

pero luego los cerró. (1000)

Bustamante:

Cuando el oyó el nombre de Tisbe abrió los ojos vn poco y cuando la vio hizo semblanza de auer ser holgado, y de querer hablar mas no pudo porque en lugar de la palabra se le salió el alma del cuerpo (pg.55)

Montemayor:

Él vióla y holgóse en vella:

-¡O Tisbe!-quiso dezir;

no lo pudo conluyr,

que al medio del nombre della,

siente el ánima salir: (1145)

Villegas:

Píramo, que oyó a Tisbe, quiso hablar;

el habla se quedó en los paladares,

y sálesele el alma en su lugar. (1245)

Comprobamos que Castillejo y Silvestre siguen de cerca la versión original: Píramo abre y cierra los ojos. En cambio, Bustamante introduce una nueva intención del joven: este, al abrir los ojos, ve a Tisbe y desea hablarle, pero se le escapa el alma. Montemayor y Villegas recogerán estas novedades insertas en la traducción de Bustamante; en ninguna de ambas versiones se menciona que Píramo abra los ojos, en cambio, se alude a que este quiso hablar a su amada pero no le salieron palabras, sino el alma.

En todas las versiones están presentes las últimas palabras que Tisbe pronuncia; el monólogo final de la joven cuando ya ha decidido suicidarse. Ovidio consigue este monólogo en catorce versos (vv-147-161), Castillejo lo amplía a cuarenta (vv-461-500), Silvestre lo logra en veinte (1011-1030), y Montemayor en cuarenta (vv.1191-1230). Villegas se desmarca puesto que en su versión abarca noventa-y-nueve versos (vv.1145-1242).

Todas las versiones **1)** muestran a Tisbe segura de que debe, por el amor que siente hacia Píramo, matarse como él lo hizo, **2)** en el discurso, la joven expresa que la muerte no podrá separarle de su amado, **3)** pide a sus padres, culpándolos de lo sucedido, que no les quiten el derecho de estar en una misma tumba y **4)** finalmente, Tisbe ruega al moral que conserve las señas de la desgracia en honor al amor que nunca pudieron disfrutar en vida. Podemos decir que en todas las versiones, la diatriba de Tisbe contiene estos cuatro rasgos fundamentales. Así, en la versión de Villegas también

están presentes, pero dado que, en su versión, este último soliloquio de la joven comprende muchos más versos que en las demás reelaboraciones, nos detendremos en analizar qué rasgos causan esta ampliación en la versión del medinense. Vamos a copiar esos versos señalando con un asterisco las innovaciones:

Y luego se levanta y apregona:

“Escoge, triste Tisbe, triste muerte, (1145)
que aquesta es tu guirnalda y tu corona”. Se habla a sí misma

Hablaba y sospiraba d'esta suerte:

“¡Oh, dulces y amorosos pensamientos,
que os ha sobrevenido mal tan fuerte ! Se dirige a sus pensamientos*

¡Oh, robles, si me oís, estad atentos! (1150)

Escríbanse mi daño en vuestras hojas,
y en las cortezas vuestras mis tormentos.

Natura, inventora de obras cojas,
que a los que más te sirven y te aplacen
con m's fieros castigos los enojas. (1155) Se dirige a la naturaleza*

Tus manos que nos forman, nos desacen;
mil años de dolor y penitencia
con un deleite falso satisfacen.

Ven, Muerte, y ejecuta tu sentencia;
no pido que me libres d'este trago; (1160)
allá se emplee con otros tu clemencia. Se dirige a la muerte*

Su muerte con la mía satisfago;
no hago lo que debo si no muero,
ni Tisbe soy, si a Píramo no pago.

¡Oh, espada, tú que diste el golpe fiero, (1165)
y ahora en mis entraás le revidas!

Catad, que os apercibo y os requiero.
Haced igual la muerte y las heridas;
no en balde os dio dos filos el maestro,
que habéis de ser verdugo de dos vidas. (1170) Se dirige a la espada*

Habéis de dar la llaga donde os nuestro
con este mal ingenio, torpe y rudo,

y no temáis errar, que yo os adiestro.

¡Oh, caso desastrado y daño crudo!

¡Oh, Píramo, pagaste mi pecado! (1175)

La muerte dio mis golpes en tu escudo.

¡Oh, amador dichoso y desastrado!

Mira que soy tu Tisbe, que te llamo;

esparce con tus ojos mi ñublado.

Las lágrimas te muevan, que derramo; (1180)

remédame siquiera con mirarme,

pues sabes, si me amaste, que te amo.

Solías tu mirarme y regalarme;

solías tú con sólo alzar los ojos

moverme, entristecerme y alegrarme. (1185)

Y ahora que me aprietan mis enojos,

dejas la triste vida en tal estrecho,

y en manos de la muerte los despojos.

Contándote los daños que me has hecho,

al alma sobreviene un furor loco, (1190)

y el corazón se arranca de mi pecho.

La carne se consume poco a poco;

ya tiemblan las entrañas con el frío,

y abraso con las manos donde toco.

Mas por vengar en parte el dolor mío, (1195)

¡oh, prados de mis daños causadores,

el cielo os niegue el agua y el rocío!

Los árboles se os sequen, y las flores,

y cuanto en vuestros valles contemplamos

se acabe, pues se acaban mis amores. (1200)

No crezcan las semillas que sembramos,

no corran aguas frescas vuestras fuentes,

ni hagan dulces sombras vuestros ramos.

Las dríadas se os vuelvan en serpientes,

en harpías, las náyadas, y la vega (1205)

Se dirige a Píramo* (solamente podemos considerar que los versos 1178-1180 también están presentes en ambas versiones)

Se dirige a los prados*

enunden con sus aguas las crescientes.

*Mi maldición alcance donde llega
esta mi voz cansada y tan esquiva,
por parte del que muere y del que ruega.*

*Y allí donde llegare resciba
con general y extraño desconsuelo;
no quiero que yo muerta nadie viva.*

¡Oh, triste babilonia sin consuelo!

*Hoy pierdes tu triunfo y gran valía,
tendida de dos golpes por el suelo.*

Hoy pones a cuchillo tu alegría.

*¿Con qué verá sus muros y su alteza
quien pierde los dos ojos que tenía?*

*¡Oh, fuentes, por ejemplo de tristeza
en sangre vuestras aguas convertáis,
que a todos mi querella se endereza!*

¡Oh, padres, padres míos! ¿Dónde estáis?

*Que así, me habéis dejado en mis contrastes,
y al tiempo necesario me faltáis.*

*En pago d'el amor que me mostrastes,
y d'esta corta vida que me distes,
y miserable carne que engendrastes,*

*en pago de los sueños que perdistes,
guardando con mil ojos mi hermosura,
y ahora podréis ver qué guarda hecistes.*

*Tomad aquestos cuerpos sin ventura,
y haced que sus obsequias no se yerren,
que allí tiene su fuerza la escritura.*

*En solo un monumento los encierren,
en polvos, carne y huesos se convierta,
y en una sepultura los entierren.*

Y escríbanse estos versos en la puerta:

“Tisbe mató a Píramo de amores,

Habla dirigiéndose a mundo*

Habla dirigiéndose a Babilonia*

Se dirige a las fuentes*

FRAGMENTO COMÚN EN
TODAS LAS VERSIONES

Se dirige a sus padres: les pide,
culpándolos, que los entierren
juntos, en la misma sepultura.

y Tisbe con el muerto quedó muerta!”.

Veranse en el letrero dos dolores; (1240)

dirán los que leyeran al pasar:

“Así paga el Amor los amadores”.

Como se puede comprobar, aquí Villegas se extiende en el monólogo de Tisbe¹¹² y no se conforma con la recriminación y la petición que en Ovidio se dirige a los padres de los jóvenes. Por su dilatado tratamiento, cogimos que el medinense considera este pasaje el más dramático de toda la fábula; no por otra razón reaparece Tisbe -que con tanta delicadeza había sido caracterizada por Villegas- ahora desesperada, deseando que todo acabe con su propia muerte. La joven no comprende el porqué de su desgracia, no piensa que ella y su amante sean merecedores de tal desgracia y, a través de su amplio monólogo -en el que se repasan todos los lugares comunes de la vida de ella- el lector percibe esta rebeldía destructora. Villegas ha indagado en los sentimientos de sus personajes como ningún otro reelaborador de la fábula; su sensibilidad se ha desplegado en cada uno de los pasajes que le han permitido extenderse líricamente. Esta expresión del desarrollo psicológico de Píramo y Tisbe, culmina en este amplio monólogo de Tisbe, en el que después del momento de desamparo al encontrar el joven, se darán en su interior distintos sentimientos y Villegas dibujará la evolución de estas etapas en las que Tisbe acabará por desear que toda existencia perezca cuando su vida se extinga.

Recordemos que al empezar la fábula Villegas pide la atención de la totalidad del mundo para que sus versos se escuchen íntegramente: en los primeros endecasílabos el medinense increpa, así, a los ríos, a los que pide que pierdan su curso natural y nieguen sus cauces a los prados; a los bosques, que se tornen desiertos; a los muertos, que se levanten; a la tierra, al mar, a los aires y a los cielos, que se mezclen al son de sus versos para que perduren a lo largo de las generaciones. Hay notables similitudes entre este comienzo de la fábula y el monólogo final de Tisbe: la doncella clama por que se acabe el mundo ya que su amor ha terminado. Tisbe derrocha su ira contra los robles, en los que desea que se escriba su daño, contra los prados, en los que espera que los árboles se sequen, que no crezcan en ellos las semillas y que las ninfas que en él habitan se conviertan en harpías. Tisbe no puede concebir una Babilonia sin ella y su amado, tiene la esperanza de que las

¹¹² Corominas (2008: 402) afirma, respecto a este pasaje dedicado al extenso monólogo de Tisbe que “una vez confirmada la gravedad de la herida y el inexorable fallecimiento de Píramo, la joven no encuentra lugar para el consuelo, la lánguida tristeza o el melancólico llanto puesto que, sin la presencia del amante, la vida se transforma en una insostenible tragedia y el mundo en un valle de lágrimas. Desatada la pasión de quien buscando amor encuentra la muerte, no hay forma de frenar el desconsuelo que condena su alma. Así, la maldición que profiere contra aquel lugar que los acoge no resulta sino la expresión más encendida de una angustiada existencia que recuerda el tono desesperado con el que se cerraba el último monólogo de *Ausencia y soledad de Amor*”.

fuentes arrojen sangre y no agua cuando ella muera, pide a la muerte que la escoja y le dice a la espada que ella misma la guiará para que sea eficaz y le de muerte. En resumen, la joven arremete contra todo aquello que conoce y contra la naturaleza en general, a la que reprocha sus ineficaces obras.

Este último rasgo -imprecación a la naturaleza- nos interesa porque demuestra que Villegas está muy lejos de ese anhelo medieval de cristianizar las fábulas paganas. Lo comprobaremos comparando dos fragmentos, ambos del monólogo final de Tisbe; uno de la versión Villegas y uno de la de Silvestre. En Villegas se considera que la creadora de los humanos y la responsable de sus fortunas y desdichas es “Natura”, mientras que en Silvestre, por el contrario, se considera que el fundador del ser humano es Dios:

VILLEGAS:

*Natura, inventora de obras cojas,
que a los que más te sirven y te aplacen
con más fieros castigos los enojas. (1155)
Tus manos que nos forman, nos deshacen;
mil años de dolor y penitencia
con un deleite falso satisfacen.*

SILVESTRE:

*¡Oh Dios! Pues que tanto amarse
haces los cuerpos viviendo,
y los llevas, sin gozarse,
déjalos juntos muriendo. (1015)*

Después de tan abundantes versos dedicados en Villegas al monólogo de la joven, Píramo intentará pronunciar algunas palabras pero no conseguirá emitir ninguna. Entonces Tisbe se suicidará y, en consecuencia, el moral sufrirá la metamorfosis; transformación que ocupa el desenlace en la versión de Villegas. En todas las otras versiones, después del monólogo -no tan extenso como en la versión del medinense- Tisbe se dará la muerte y la fábula finalizará. Procedemos, así, a observar cómo Tisbe se suicida.

Ovidio (vv.162 y 163):

*Dixit et aptato pectus mucrone sub imum
incubuit ferro, quod adhuc a caede tepebat.*

Silvestre (vv.1031-1035):

*Diciendo aquesto, corrió
con un furioso semblante,*

Castillejo (vv.521-530):

*Esto dicho, levantó
Del suelo la triste espada.
Que aun no estaba enfriada
Del calor que rescibió
En la matança pasada;
Y poniéndola de hecho*

*la fiera espada sacó
y del pecho del amante
al suyo trasladó.*

*En lo baxo de su pecho,
Dexóse caer sobre ella,
Dando fin a su querella
Y a sus angustias de hecho.*

Montemayor (vv.1231-1240)

*En la punta de la espada
que a su Píramo sobró,
luego al punto se arrojó,
y su sangre misturada
con la dél también salió:*

Bustamante (pg. 56)

*Esto dicho echándose sobre aquella misma
espada metiosela por los pechos y cayó muerta
a par de Píramo.*

Ovidio y Castillejo explican que Tisbe cogió la espada que antes Píramo se había extraído y se la clava en el pecho. Como habíamos adelantado, ni Bustamante, ni Silvestre, ni Montemayor harán que Píramo se arranque la espada. Aunque tengan este importante rasgo en común, no tratarán la muerte de la joven Tisbe de idéntica manera: mientras Silvestre muestra a Tisbe sacando la espada del pecho de su amante y clavándosela en el suyo, Bustamante y Montemayor imaginan a Tisbe matándose con el trozo de espada que sobresale por la espalda de Píramo. De este modo, Montemayor y Bustamante muestran a Píramo y a Tisbe ensartados una misma espada. Aquí tenemos un importante dato sobre la influencia que Montemayor pudo recibir de la traducción de Bustamante, pero no solamente eso: más autores concibieron posteriormente a los dos amantes muertos en la misma espada, como Góngora¹¹³, lo que nos obliga a afirmar que las reelaboraciones manejadas en nuestro trabajo fueron un modelo para las futuras versiones de la fábula de Píramo y Tisbe.

¿Cómo describe Villegas la muerte de Tisbe y la subsiguiente metamorfosis del moral? Adjuntamos los versos casi finales de la fábula de Píramo y Tisbe de Villegas:

*Píramo, que oyó a Tisbe, quiso hablar;
el habla se quedó en los paladares,
y sálese el alma en su lugar. (1245)
Allí se renovaran sus pesares,
sino qu'el mal, do había de sentirse,*

¹¹³ Walley, P. (1961: 189) observa que Góngora, tanto en 1581 como en la fábula de 1618, también imaginará a los dos amantes muertos en la misma espada.

tenía ya pasmados los lugares.

*Comienzan los sentidos a rendirse,
las aguas de la fuente a enturbiarse, (1250)
y en el moral las moras a teñirse.*

*Las manos se aparejan para honrarse,
perdió los resplandores su hermosura,
las fuerzas se avivaron para darse.*

*La muerte por industria y desventura (1255)
guardó aquella terniza delicada
para imprimir al propio su amargura.*

*Y viendo en él la vida rematada,
arrójase en la muerte y sus dolores
atravesando el cuerpo con la espada. (1260)*

Tenemos que imaginar que Píramo oyó cómo Tisbe maldecía al mundo por haber permitido tal desgracia, cómo esta deseaba que todo se muriese cuando ellos no existieran, cómo Tisbe aclaraba que iba a matarse y cómo, finalmente pedía a los padres que los enterraran juntos. De este modo, Píramo hubiese querido, seguramente, evitar el suicidio de su amada con las palabras que intentó pero no consiguió pronunciar. Observamos que el medinense, a diferencia de otros reelaboradores, dedica pocos versos a describir la muerte de Tisbe: de esta manera, no podemos saber del cierto si arrancó la espada de Píramo (como en Silvestre) o si se echó encima de Píramo clavándose así el trozo de espada que a su amado le salía por la espalda (como en Bustamante y Montemayor). Lo que sí advertimos es que la muerte de Tisbe en Villegas no es como la que describen Ovidio o Castillejo, ya que en la versión del medinense Píramo no se arrancará la espada cuando se la clave: recuérdese que Tisbe lo halla con la espada atravesada.

Aun así, llegados a este punto de nuestro análisis, podemos suponer, al haber visto relevantes semejanzas entre Montemayor y Villegas y algunas significativas influencias de Bustamante en la versión de Villegas, que el medinense también imaginó a Píramo y a Tisbe muertos en una misma espada. Siguiendo con esta reflexión, tenemos que pensar que es más fácil que Villegas no precisara que Tisbe se arrojó encima de la misma espada, que orillarara la explicación de que la arrancó del cuerpo de su amado. Además, véase cómo emplea el verbo “arrojar” en “arrójase en la muerte y sus dolores/atavesando el cuerpo con la espada”, lo que nos invita claramente a visualizar a Tisbe cayendo encima de la misma espada que su amado. Por otra parte, este verbo no es uno cualquiera,

sino que es el mismo que utiliza Montemayor para expresar cómo Tisbe se suicida: “En la punta de la espada/que a su Píramo sobró,/luego al punto se arrojó.”

No debe sorprendernos que Villegas no especifique cómo murió exactamente la protagonista; otros transcendentales momentos de la fábula tampoco han sido expuestos con claridad por Villegas como la prohibición paternal, la mención de la pared, del lugar en el que Tisbe se sienta cuando llega al sepulcro, de las pisadas de la leona, etc. Así que el lector está ya acostumbrado a que los pasajes más importantes sean para el autor los sentimentales. De esta manera, no es tan jugoso para Villegas el modo en que Tisbe se mata como sí lo es el estado mental en el que se encuentra esta antes de hacerlo; lo demuestran los noventa versos del monólogo precedente. Respecto a estos rasgos que tanto caracterizan las composiciones del medinense, Corominas nos indica que en la fábula de Villegas “los fragmentos destinados a la introspección psicológica, al soliloquio o a la invocación ocupan en el poema un espacio notablemente superior al de los fragmentos narrativos. Ésta es la causa del lentísimo ritmo con el que avanza el relato, cuyo desarrollo argumental se ve entorpecido, una y otra vez, por la indagación poética en el sentimiento amoroso de los personajes¹¹⁴”.

Ovidio terminará la fábula informando de que, finalmente, las súplicas de la joven conmovieron a los dioses y a los padres ya que Píramo y Tisbe descansan en la misma urna y las moras, cuando están maduras, son negras:

Vota tamen tetigere deos, tetigere parentes:

nam color in pomo est, ubi permaturuit, ater, (165)

quodque rogis superest, una requiescit in urna

Y así acabarán también las versiones de Castillejo y de Silvestre, y a su vez la traducción de Bustamante:

Castillejo:

Mas su demanda a la hora

Fué por los dioses oída

Y por sus padres complida,

Como vemos ser la mora

Negra, su sazón venida; (535)

Y lo que dellos sobró

Del fuego que los quemó,

¹¹⁴ Corominas (2008): 400

*Una sombra lo cobija
En una mesma vasija,
Donde guardado quedó. (540)*

Silvestre:

*Sus ruegos fueron oídos
y guardados y cumplidos,
por donde quedó la historia
por ejemplo y por memoria
para todos los nacidos. (1040)*

Bustamante:

Los parientes entrambos tomaron los cuerpos y enterraronlos en vn sepulcro, y las moras fueron de aquel dia adelante negras, por el ruego que ella hizo a los dioses, que antes solian ser blancas.

Montemayor acoge también el hecho de que las moras permanecieron negras y alude a que estos fueron enterrados en el mismo sitio pero, como veremos, no serán sus últimos versos de la fábula:

Montemayor:

*las moras negras quedaron,
frutos, plantas se enlutaron
por los dos, que con más fe,
en esta vida se amaron. (1240)*

*En vn mármol blanco y fuerte
fue tan al biuo esculpida
la historia jamás oyda,
que se conoció en su muerte
lo que se amaron en vida: (1245)*

*y aun dizen que fue metido,
quando enterraron aquéllos,
el propio amor junto dellos,
pues que nunca ha parecido
después que murieron ellos. (1250)*

A continuación, Montemayor expondrá la última estrofa de su versión de la fábula de Píramo y Tisbe; en ella, el portugués adoptará un tono personal para indicar su postura sobre la historia que acaba de contar:

*¡Ved qué amado y amador,
qué llaneza y desengaño!
No sé cuál fue más estraño,
aquel principio de amor,
o este fin con tanto daño: (1255)
mas viendo como mostraron
lo mucho que se quisieron,
yo tomara según fueron
por amor como se amaron,
el morir como murieron. (1260)*

Una vez más Villegas se alejará de todas las demás versiones al no hacer mención alguna a que las moras quedaron para siempre de ese color ni tampoco que las conmovedoras palabras de Tisbe surtieron efecto y los amantes fueron depositados en la misma urna. Pero en un punto sí hallamos semejanzas con la versión de Montemayor: ambos autores dedican los últimos versos a incluir su propio punto de vista sobre el mito:

Villegas:

*Y así quedan los tristes amadores, (1261)
de sus gozosas vidas despedidos,
de temerosas muertes consumidos,
de los Elíseos Campos moradores.*

En vez de comunicarnos que los jóvenes fueron enterrados en un mismo lugar o que las moras pervivieron coloradas en su recuerdo, en la versión del medinense se hace saber que Píramo y Tisbe pasaron a vivir en los Elíseos Campos, lugar idílico al que llegaban las almas de los justos para descansar para siempre. Este final de la fábula nos remite a un rasgo que ya habíamos apuntado cuando tratábamos de demostrar la unidad del *Inventario*: el desenlace de la fábula del medinense guarda relación con uno de los poemas insertos en su miscelánea; *A la muerte*, composición en el que el autor elogia los beneficios de la muerte. Para un poeta que empapa todas sus obras de una extrema melancolía, la muerte resulta la solución, el fin, de una dolorosa y afligida existencia. Es

por este motivo que el epílogo de *La Historia de Píramo y Tisbe* de Villegas está en consonancia con la idea expresada en *A la muerte*: en ambas obras se explicita la tranquilidad que se alcanza en la muerte, en nuestro caso, la lograda por los amantes tras su muerte.

Por su parte, Montemayor llega a una conclusión muy distinta al ofrecer una reflexión moral: el portugués se alejará una vez más de los amadores tildando al amor de Píramo y Tisbe de “estraño”.

CONCLUSIONES

A lo largo de nuestro trabajo hemos intentado trazar el recorrido de la fábula de Montemayor y la de Villegas, tratando de desentrañar cuáles eran los puntos en común, así como las diferencias, y en última instancia, intentar deducir cuál pudo ser la relación que se estableció entre ambas, si es que la hubo.

Al terminar dicho análisis podemos concluir, a grandes rasgos, que Villegas concede a la fábula un mayor vitalismo y una superior naturalidad que Montemayor. Nuestro autor siempre se mantiene al lado de sus protagonistas y adopta un tono amable durante todo el relato. De este modo, podemos decir que en la fábula del medinense -a pesar de que el dolor universal y el desgarró existencial que invade todas sus composiciones también se dé en nuestra fábula por el final trágico del mito- se mantiene un tono afable y risueño a través del cual se informa al lector, detalladamente, de todo lo que sucede en el interior de los amantes.

Por su parte, el portugués nos presenta la historia desde una postura más lejana que Villegas y, en consecuencia, se nota que Montemayor no acaba de entender los actos y pensamientos de sus personajes. El portugués plantea un amor más dramático y con más sufrimientos que el de Villegas, y este rasgo implica que el tono amable que sí está presente en la versión del medinense, aquí desaparezca. Montemayor crea un ambiente lleno de dolor y sufrimiento en el que siempre hay dudas y recelos.

Aparte de esta distinta actitud de los autores frente a la fábula, podemos destacar otra relevante diferencia: es evidente que Villegas amplía bastante más que Montemayor. Y no solo eso: cuando ambos se extienden, Villegas lo realizará de forma mucho más libre que Montemayor. Este podría ser un argumento más a favor de la posterioridad de la versión de Villegas respecto a la de Montemayor.

Para clarificar nuestras conclusiones procederemos a tratar de esquematizar tres distintos aspectos: 1) puntos en común que solo encontramos en Villegas y en Montemayor 2) rasgos

comunes entre las versiones analizadas y la traducción de Bustamante 3) novedades en Villegas.

1) Puntos en común que solo encontramos en Villegas y en Montemayor

-Encontramos en ambos preludios tres características comunes: atención a los lectores, comparación de sus propias vidas con la experiencia de los personajes y petición de ayuda a las musas. Únicamente este tercer elemento también está presente en Silvestre; los dos primeros solo los hallamos en la versión de Villegas y de Montemayor.

-Ambos se detienen en el proceso gradual de enamoramiento (recuérdese que en Montemayor el amor crece desde la infancia y en Villegas desde la adolescencia). Cuando lo describen, los dos autores primero se detienen en el estado de Tisbe (Villegas vv.118-138, Montemayor 171-220) y luego en el de Píramo (Villegas 160-177, Montemayor 221-290).

-Son las únicas versiones que expresan que el lugar por el que los amantes se hablarán secretamente (“resquicio”/“agujero”) antes no existía. (Villegas v.430, Montemayor v.313)

-Píramo balbuceará en ambas versiones cuando se encuentren por primera vez después de la prohibición paternal. (Villegas v.466, Montemayor 988-390)

-Montemayor y Villegas son los únicos que se extenderán en explicar lo que supone para los enamorados tener esta primera cita después de unos días sin verse. (Montemayor vv.601-720, Villegas (vv.670-804)

-En esta “primera cita” no hay palabras para despedirse (Villegas v.667, Montemayor v.506).

-Tisbe se encuentra en un estado psicológico casi idéntico en las dos versiones; agonía durante la impaciente espera (Villegas vv.832-876, Montemayor 761-780).

-Se extienden en expresar la morosidad con que pasa el día de la cita para los amantes, y ambos autores crean suspense -cuando los jóvenes todavía permanecen en sus casas- mediante malos augurios. (Villegas vv.938-963, Montemayor vv. 621-680)

- Ambos autores acompañan a Tisbe hacia el sepulcro de Nino.
- En ambas versiones el manto de la joven no se cae de forma involuntaria, sino que ella lo deja.
- Los dos autores contarán cómo es el camino de Píramo (desde su casa hacia el lugar de la cita) (921-940).
- Ambos usan el término “señales”/”señaladas” para expresar que Píramo, por culpa de tales señas, supuso que Tisbe había muerto.
- Tisbe reconoce rápidamente que el cuerpo que ve yacente es el de Píramo.
- Ausencia de la comparación ovidiana (sangre Píramo-agua) que todas las reelaboraciones sí recogieron.
- En ambas versiones se menciona que Tisbe es rubia apelando al oro
Montemayor: *las trenças de oro arrincaua (1553)*
Villegas: *aquel cabello de oro se le eriza (1103)*
- Dedican sus últimos versos a incluir su propio punto de vista. (Montemayor vv.1251-1260, Villegas vv.1261-1264)

2) Rasgos comunes entre las versiones analizadas y la traducción de Bustamante

- Villegas y Bustamante: uso de “mancebo” en la presentación de Píramo.
- Montemayor y Bustamante: uso de “estoruar” en el pasaje dedicado a la prohibición paternal.
- Montemayor y Bustamante: Misma exclamación “¡Ay, pared!” en la escena en que los amantes se dirigen al muro.
- Montemayor y Bustamante: misma locución “Vio venir una leona”
- Villegas, Montemayor y Bustamante: los tres indican el sitio en el que se cae/se deja el manto de

Tisbe.

-Montemayor y Bustamante: ambos utilizan el término “despedaçar” cuando exponen que la leona agarró el manto.

-Montemayor, Villegas y Bustamante: los tres plantean que la leona fue a beber mediante palabras derivadas del verbo “matar” (la sed).

-Montemayor y Bustamante: especifican que cuando Píramo se mató, le salió la punta de la espada por la espalda.

-Silvestre, Montemayor, Villegas y Bustamante: ausencia de la extracción de la espada por parte de Píramo.

-Montemayor, Villegas y Bustamante: A Píramo, cuando quiso decirle algo a Tisbe, se le salió el alma.

3) Novedades en Villegas

-Amplificación en el preludio.

-No se menciona la prohibición paternal.

-Imprecación al amor (vv.181-198).

-Escena en que los amantes se ven a través de una ventana (vv.307-354).

-No se menciona la pared.

-Los discursos de Píramo y de Tisbe en su primera cita se amplían. Además, el poeta contará también cómo se va haciendo de noche.

-Villegas sigue a sus personajes después de la primera cita, no los abandona: el lector les sigue la pista hasta que ambos vuelven a estar juntos en el agujero. (vv.670-804). Esta segunda cita no

existe, tampoco, en ninguna otra versión.

-No escenifica –como todas las versiones- a Píramo y a Tisbe dirigiendo palabras a la pared, pero sí personifica este muro, aunque de otro modo.

-En la escena en que Píramo y Tisbe deciden verse fuera, sus parlamentos se alargan notablemente.

-Tisbe no se sentará en ningún sitio cuando llegue al lugar de la cita, o por lo menos no se especificará este acto.

-Se amplía el tiempo que transcurre desde que Píramo llega a la fuente hasta que este ve el manto (vv.1015-1029).

-No se informa de que las palabras de Tisbe surgieron efecto (ni de que están en un mismo sepulcro, ni de que las moras hoy son negras).

-Extensa ampliación del monólogo final de Tisbe.

-No se cuenta claramente cómo muere Tisbe.

-La metamorfosis ocurre en el desenlace de la fábula.

Al descomponer algunos rasgos de la traducción más leída de las *Metamorfosis*, de la reelaboración más célebre de la fábula y de la versión inserta en el *Inventario*, hemos podido averiguar que estas tres composiciones sí coinciden en algunos puntos, y que, consecuentemente, es muy posible que tanto Villegas como Montemayor tuvieran presente a Bustamante al reelaborar la fábula. No sería extraño que realmente se hubiese dado de esta manera ya que, como Nival afirma “[la traducción de Bustamante] fue el manantial de mitología al que acudieron muchísimos escritores de los siglos XVI y XVII¹¹⁵”. Como se ve en el punto 2, la versión que tiene más concomitancias con la traducción de Bustamante es la de Montemayor; la traducción, así, está más presente en la versión del portugués que en la de Villegas.

Con los datos que afloran en el presente trabajo no nos vemos capaces de aceptar plenamente ninguna hipótesis acerca de si fue Montemayor quien leyó a Villegas o, si por el contrario, esto

¹¹⁵ Nival (1982): 46.

pudo ocurrir a la inversa. Lo que sí podemos enunciar de manera bastante firme –viendo el punto 1- es el evidente vínculo que poseen estas dos versiones.

A pesar de que no queramos dar por buena ninguna suposición, después de ver que Villegas es el que más innova al reelaborar la fábula y el adquiere una mirada más moderna al tratar a sus personajes, podríamos sospechar que la fecha de escritura de la versión de Villegas fuera posterior a la de Montemayor. Refuerza esta hipótesis el hecho que, en ocasiones, Villegas reescriba claramente lo que es solo una breve mención en Montemayor. Vamos a poner un ilustrativo ejemplo de lo que se acaba de plantear: que la Tisbe de Montemayor creyera con bastante seguridad que el resquicio no había estado nunca en esa pared y que si existe en el presente es porque ella y Píramo lo merecen, es un elemento que Villegas recogerá y modificará a su manera. Así, en la versión del medinense se explicitará que el agujero lo había labrado Cupido. Con este tipo de rasgos estamos obligados a inclinarnos hacia la opción de que el medinense leyó y se dejó influir por la fábula del portugués. Aquí lo dejamos apuntado.

Con nuestro trabajo esperamos haber mostrado la mejor faceta de Antonio de Villegas como poeta; una figura literaria que, a pesar de no haber sido muy valorada, creemos que ha de considerarse una de las más sensibles de la poesía española. Nuestro poeta ha sido criticado por demorarse demasiado, pero estas ampliaciones (que posibilitan suponer que si se leyeron entre ellos, fue en todo caso Villegas quien conoció la versión de Montemayor, pues el lusitano no sigue sus excursos) permiten al medinense dramatizar las luchas internas en que se debaten sus protagonistas y, de este modo, acercar más al lector a sus sufrimientos.

Confiamos, así, en haber aclarado algún aspecto de la obra de Villegas y de la relación que pudo guardar con la de Montemayor. Después de haber cotejado la fábula del medinense con la del célebre portugués, no ha quedado esta primera tan mal parada. Y es que como Correa sentencia “podemos afirmar que la recreación del lusitano reviste un excepcional interés dentro del amplio tratamiento del tema. Creo que el único digno competidor de su siglo es Antonio de Villegas”¹¹⁶.

¹¹⁶ Correa (2001): 309.

APÉNDICE: La *Historia de Píramo y Tisbe* de Antonio de Villegas

HISTORIA DE PÍRAMO Y TISBE¹¹⁷

De Píramo y de Tisbe cantar quiero; aquellos que en el mundo tales fueron, que murieron los dos del mal que muero.	
Diré las ansias tristes que sufrieron, aquella immortal fama que ganaron, aquellas dulces vidas que perdieron.	5
Ejemplo de paciencia nos dejaron; y Amor nos dejó en ellos dos espejos do vemos los estrechos que pasaron.	
Yo pintaré sus sombras y sus lejos, sus miedos, sus esfuerzos, sus temores, sus medios, sus principios y sus dejos.	10
Mandado me ha el Amor hablar de amores; él supo encomendar muy bien su historia, que traigo el pecho lleno de dolores.	15
Yo tengo de sus males la memoria; yo los pondré por lumbre de las gentes, y Amor los tiene puestos en su gloria.	
Entúrbiense de hoy más las claras fuentes; su curso natural pierdan los ríos, y nieguen a los prados sus vertientes.	20
Los bosques deleitosos y sombríos se tornen como páramos desiertos al son de aquestos tristes versos míos.	
Levántense a escuchar los cuerpos muertos; sosiéguese las aves en sus vuelos, y tengan los oídos más despiertos.	25
La tierra, el mar, los aires y los cielos se tornen a mezclar como primero con nuevos sentimientos y recelos.	30
Ni el caso de Adonis, tan triste y fiero, ni el otro de Hipomenes y Atalanta que aún mueve a más mancilla que el primero; ni aquel que en los infiernos tañe y canta por la mujer perdida, con tal pena que sólo imaginallo nos espanta;	35
ni por Tereo, Progne y Filomena, con otros que nombrar aquí no quiero,	

¹¹⁷ Corominas (2008): 581-622

que nuestra humana vida tienen llena; no lloren ni Leandro por su Hero,	40
que sin amanescer anochescieron, haciendo miserable el fin postrero. Que aquéllos sus deseos ya cumplieron; por éstos se entristezca el alegría	45
de todos cuantos viven y murieron. ¡Oh musa Melpomene y tú, Talía, entrambas, pues a entrambas a dos toca, favorescedme en esta elegía mía!	
Y salgan grandes cosas de mi boca, pues grande es la ocasión que está presente, si mi imprudente estilo no la apoca.	50
Publíquese este mal de gente en gente, y vayas discurriendo en mil edades que tomen lo pasado y lo presente. ¡Oh fama, tú que dices las verdades,	55
mueve tus alas mi, tus lenguas ciento, y vuela desde el Gange hasta los Gades! Pues, dando ya principio a nuestro cuento, quiero tener el mundo apercebido, tomando en él castigo y escarmiento.	60
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	65
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,	70
dechado y perfección de la natura, bastante para dar bienes y males. Y a los que perdonaba su hermosura, con un extraño aviso los vencía, que no hay contra el saber arma segura.	75
Pues si a los dos Amor los combatía con tales materiales y aparejos, ¿qué lazos y qué redes tejería? Eran los dos vecinos y parejos; a entrambos Babilonia los criaba,	80
y Persia los tenía por espejos. Asiria con sus nombres se gozaba; eran, en fin, dos nortes celestiales, qu'el uno sin el otro no se hallaba. Pues viéndolos Cupido tan cabales,	85
sacó de su aljaba dos saetas de aquellas con que llaga los mortales. Sacó las dos más fuertes y secretas	

de oro y de afición todo mezclado, que hiciesen las heridas más perfectas.	90
En medio d'el Oriente se ha empinado, queriendo hacer la empresa más honrada, y un tiro entre mil tiros señalado.	
La cuerda por dos partes fue quebrada; el arco, del flechar, quedó sentido, y toda la comarca alborotada.	95
Quedó, por Tisbe, Píramo tendido; quedó la misma Tisbe atravesada por medio de la vista y el sentido.	
El principio fue fin de la jornada; mostró el Amor en solos dos renglones la muerte de los dos profetizada.	100
Hizo de un solo tiro dos traiciones; puso la puntería hacia los ojos, y dioles en los tristes corazones.	105
De aquí nascieron luego los antojos, las ansias, las tristezas, el despecho, la muerte, el llanto, el fuego y los manojos.	
Quedaron con dos llagas en un pecho; quedó blandiendo el brazo el ballestero, preciándose del tiro que había hecho.	110
Amor en esta empresa fue el primero, que en estos miserables dos amantes enternesció las almas de un acero.	
Tras esto otras razones muy bastantes: la edad, la vecindad, la condición, las gracias y virtudes semejantes.	115
En Tisbe aquella honesta perfección, y la vergüenza natural andaba poniendo sus conceptos en razón.	120
Allí miembro por miembro se pagaba, que, en viendo que un sentido la vencía, con un fuerte rigor le castigaba.	
Mas, ¿qué le aprovechaba su porfía? Que andaba el alquitrán ya derramado, y dentro en las entrañas se encendía.	125
¡Cuán claro se mostraba su cuidado, cuán tristes se mostraban sus figuras, perdiendo aquel color blanco y rosado!	
Andaba Amor haciendo travesuras, burlando de la triste que moría, y dando en las secretas coyunturas.	130
En ella sus efectos disponía, que con un solo soplo la mataba, y luego con el mismo la encendía.	135
A veces en sus llagas se apretaba, y esas breves palabras que decía, de sus orejas solas las fiaba:	

<p>“¡Oh Píramo, mi alma y alma mía, principio y fundamento de mis quejas, resplandesciente luz y claro día!</p>	140
<p>Apenas me has tomado, y ya me dejas; probaste tu espada en mi flaqueza. ¡Y ahora que te busco, te me alejas!</p>	
<p>¡Qué descuidado estás de mi tristeza! ¡Qué ufano quedarás en ver que muero, captiva de tu gracia y gentileza!</p>	145
<p>¡Oh virgen desleal! Y yo, ¿qué quiero? ¿Quiero por dicha corromper mi fama, y hacerme de maldad ejemplo fiero?</p>	150
<p>Antes en mí se encienda viva llama, que dar lugar a un vano pensamiento, que las honestas vírgines disfama”.</p>	
<p>Con esto se esforzaba en su tormento, y as veces descansaba de sus penas, tomando en su dolor un falso aliento.</p>	155
<p>Pues Píramo no llora las ajenas, antes las que le sobran le bastaban, que a entrambos daba Amor las manos llenas.</p>	
<p>En lágrimas sus ojos se bañaban; los accidentes iban y venían, y en medio de la vista se encontraban.</p>	160
<p>Las partes interiores acudían pidiendo al corazón estrecha cuenta de aquellas novedades que sentían.</p>	165
<p>Herida la razón se representa, y en mil partes llagada la memoria, mostrando mil señales de tormenta.</p>	
<p>Aquí la principal es la accesoria, que siempre en los reales de Cupido, llevaron los vencidos la victoria.</p>	170
<p>La voluntad sin armas ha vencido; las otras dos del alma se han quedado vencidas, pues siguieron al vencido.</p>	
<p>Pues Píramo, sintiendo el mal recado, comienza a contemplarse en derredor, y viose de enemigos rodeado.</p>	175
<p>Hallose más vencido y vencedor; los muertos y los vivos vio parientes, que son guerras ceviles las de amor.</p>	180
<p>¡Oh crudo Amor, que ordenas y consientes mostrar tu maña y fuerza todo junto, sobre estas tiernas almas de inocentes!</p>	
<p>En su nombre te arguyo y te pregunto: ¿No fue Febo de Dafne enamorado, metiendo en sus entrañas su trasunto?</p>	185
<p>¿Y a Palas con Mercurio no has juntado, y a Júpiter, tu abuelo, con Calisto,</p>	

en forma de Diana transformado?	
Pues ya en aquestas guerras hemos visto tu fuerza y tu poder a cuanto basta sin que quieras ahora ser mal quisto.	190
Con éstos, que eran dioses de tu casta, fue bien probar tu poderosa mano, allí do se defiende y se contrasta.	195
No mezcles lo divino con lo humano; los reyes nunca venzan sino a reyes, que todo lo demás les está llano.	
Tus fuertes estatutos y tus leyes en nuestros corazones los fijamos, sujetos a tus yugos como bueyes.	200
Tus fiestas, sin haberlas, las guardamos; tu nombres en las entrañas escribimos, do apenas con la muerte le borramos.	
Por ti lo que valemos presumimos; por ti en el tercer cielo levantamos los altos sentimientos que sentimos.	205
Por ti los vencedores coronamos; por ti se escalan todas las murallas; por ti los diferentes concertamos.	210
Por ti las invenciones y medallas, las mañas, las astucias tan secretas, las paces y las treguas y batallas.	
Tú engendras nuevas lenguas y discretas; tú muestras a los dulces oradores las causas y razones más perfectas.	215
Tú diste a los famosos trovadores el son, la consonancia y el concierto, las furia, las sentencias, los primores.	
Tú heciste a Garci Sánchez tan despierto, y tú le diste al mundo y le llevaste, y tú le tienes vivo, siendo muerto.	220
A don George Manrique tú le honraste; y al otro Juan Rodríguez del Padrón la pluma y pensamiento levantaste.	225
Y tú por ensalzar nuestra nación has dado a los dos Sorias igual vena, que llega desde el seso al corazón.	
Y aquel estilo dulce a Cartagena, cogiendo y derramando tantas flores, honrando sus escritos con su pena.	230
Tú imprimes en el alma amor de amores, y nuestro pensamiento así dispones que lleva en un momento fruto y flores.	
Los cursos y planetas tú compones; tú mandas lo honesto y lo profano, y luego el mandamiento les repones.	235
Tú mueves lo immovible con tu mano;	

tú mudas la substancia que antes era en otro accidente, enfermo o sano.	240
Tú fuiste en engendrar causa primera; dispones en el mundo con tu traza efectos imprimiendo como en cera.	
Tu fuerza lo gobierna, rige, abraza, con actos encendidos y modestos, que cosa no te impide ni embaraza.	245
Pues con miraglos tales como aquéstos, ¿quién pensará librarse de tus manos que no sustente falsos presupuestos?	
Los ásperos caminos te son llanos; los males de que tiembla el pensamiento en su virtud se vuelven muy livianos.	250
Por ti se duerme el triste en el tormento; bendigan al amor los amadores, que donde da el suspiro da el aliento.	255
Los mirlos, las calandrias, ruiseñores, a tus ventanas dan las alboradas, pues todos sus cantares son de amores.	
Las fábulas y historias tan nombradas a ti las intitulan los autores, pues todas de ti solo son causadas.	260
¡Oh cuántas muertes vimos de amadores, y a cuántos cercenaron sus espadas las vidas juntamente, y los dolores!	
¡Y cuántas las presentes y pasadas que en tus historias vemos y leemos, por ver a sus penados despeñadas!	265
Afloja de tus fuerzas los extremos; no sigas estos tristes perseguidos; basten las experiencias que tenemos.	270
Pues Píramo no afloja en sus gemidos, ni osa el triste contemplar su estado, señal de descuidados o perdidos.	
Hallose en la batalla desarmado; en tierra de enemigos, sin seguro, y en medio de la mar, desbaratado.	275
Sintió de sus entrañas roto el muro; la sangre de las llagas le revienta; de sí mismo no piensa estar seguro,	
Y como quien escapa de tormenta, salió de la morada en que vivía cubriendo las vergüenzas de su afrenta.	280
Ni sabe si es de noche o si es de día; sola la luz de Tisbe le alumbraba, que por el cuerpo y alma se extendía.	285
Remedios y consuelos mil hallaba en la imaginación y en el efecto; el gusto, el mejor dellos le dañaba.	

Ya tiene por acuerdo más discreto matarse y acabar tan dura empresa, que puso vida y alma en tanto aprieto.	290
Y luego tras aquesto se atraviesa aquel pensar que aquella que le mata, está de su dolencia enferma y presa.	
Con este beneficio se rescata; mostró la vista enjuta, el rostro ufano, los malos accidentes desbarata.	295
A este pensamiento dio la mano; si otro se le ofresce en sus antojos le juzga por cruel o por liviano.	300
Con esto desbarata sus enojos, y queda derretido el corazón purgando su ponzoña por los ojos.	
Y estando en tan estrecha confusión, probando y no pudiendo salir della, sintió dentro del alma turbación.	305
Alzando sus dos ojos vio su estrella; vio a Tisbe asomada a su ventana, y vio su vida y muerte junto a ella.	
No alegre, no compuesta ni galana, quien mil veces al mundo se ha mostrado más que la misma ufanía, ufana.	310
El cuerpo en la ventana reclinado; los ademanes libres, recogidos, un éxtasis quel alma la ha robado.	315
Los ojos descuidados y caídos mostrando la congoja y de mancilla semblantes alterados y encendidos.	
Clavada la una mano en la mejilla, y aquella claridad al mundo sola turbada del eclipse y amarilla.	320
Mirola, entendiola y conosciola; comienza a rodearla toda junta, contéplase a sí mismo y contemplola.	
Coteja con la viva la difunta; y mide la immortal con la mortal, y en lo mejor del alma las ayunta.	325
Miraba en la ventana el natural, y dentro en sus entrañas el traslado, y el uno con el otro juzga igual.	330
Sintió el golpe presente y el pasado; y en un punto se halla vivo y muerto, y en otro punto amado y desamado.	
Y como caminante mal despierto que no sabe la tierra ni a cuál mano, ni cuál de los caminos es el cierto.	335
Tomar el que no sabe, sería vano; querer andarlos juntos, no es posible;	

así que adivinar es lo más sano.	
Echando, pues, el mozo a lo imposible,	340
un paso dio adelante y otro atrás	
mostrando un corazón fuerte y terrible.	
Y Tisbe, no pudiendo sufrir más,	
con un suspiro ardiente ha recordado,	
que vio que la llevaban el compás.	345
En Píramo los ojos ha lanzado,	
y luego los arrastra por el suelo	
mostrando arrepentirse del pecado.	
Cubriola la vergüenza con un velo	
aquel hermoso rostro, que fue echado	350
en medio de la tierra desde el cielo.	
La virgen, de do estaba se ha quitado;	
y luego en aquel barrio anocheció	
quedando sin su lumbre deslumbrado.	
Su cuerpo y sus sentidos recogió	355
con solo aquel instinto que le queda,	
que para más perderse no perdió.	
Ni sabe estar sentada ni estar queda;	
visiones de la muerte ve presentes,	
que en un punto la ponen triste y leda.	360
Ya huye de sus padres y parientes;	
ya finge enfermedades no fingidas,	
que quiere andar doblada entre las gentes.	
Ya junta una gran suma de perdidas	
mujeres, que en el siglo por amores	365
perdieron las memorias y las vidas.	
Contempla la hermosura y los valores	
de Píramo, su gracia y su linaje;	
y témesese no tenga otros amores.	
Aquí perdió su fuerza el homenaje;	370
aquí los paroximos vienen juntos	
mostrando la extrañeza del lenguaje.	
Los vivos sentimientos vio difuntos;	
representola un paso su pasión,	
do quiebra Amor los más sutiles puntos.	375
Tras esto, levantada en su opinión,	
pasado el accidente más rabioso	
de todos cuantos pasa un corazón,	
cobrando alguna parte de reposo	
en versos lamentables proponía:	380
“¡Oh, ánimo remiso y temeroso!	
Con Píramo, ¿no hablaba yo, y reía?	
Con él, ¿no conversaba yo, y pasaba	
los más ufanos ratos que tenía?	
¿Con él los dulces juegos no jugaba,	385
una corona al vencedor poniendo	
que más se adelantaba y señalaba?	
¿Con él no descansaba padesciendo,	

mirando aquel gran bien de hermosura, que agora por mi mal estoy temiendo;	390
aquel que torna ufana la natura, mi dulce y mi tan dulce enamorado, que todos mis tormentos asegura;	
aquel, fuente de gracias, que ha inventado mil nuevos ejercicios, y en los juegos olímpicos y pitios, tan nombrado;	395
aquella ardiente llama de mis fuegos, aquel que desfigura mi figura, y apenas se convence de mis ruegos?	
¡Oh, cómo representa mi ventura sus gracias, su hermosura y su desnudo, por esforzar mi pena y mi tristura!	400
Pues pierde, corazón medroso, el miedo, y esfuerza en la batalla tu flaqueza, que yo también me esfuerzo cuanto puedo”.	405
Tras esto, levantando su cabeza, revuelve a todas partes sus sentidos venciendo con su maña su tristeza.	
Limpió sus claros ojos encendidos, los granos del aljófara que han quedado por todas sus mejillas esparcidos.	410
Compone su cabello despeinado; escucha si la escuchan sus doncellas, y témesese no entiendan su cuidado.	
Encubre su congoja y sus querellas, y a todas las engaña la engañada, si piensa hurtar el viento a todas ellas.	415
Estando así contenta y aliviada, en un lugar secreto que escogió para llorar sus males retirada,	420
en sus orejas tristes resonó un suspiro de Píramo, y el eco en las entrañas della respondió.	
Y abriéndose su pecho ronco y seco se llaman y responden sin hablarse haciendo de sus almas nuevo trueco.	425
Comienzan con gemidos a buscarse, como el ventor con hambre combatido, que sigue ciervo herido por cebarse.	
Estaba entre estas casas escondido en un lugar secreto un agujero, labrado por las manos de Cupido.	430
Y como aquel villano muy ligero, que va corriendo al palio allá en los juegos, y quiere por ser rico ser primero,	435
así estos tristes corren a sus fuegos, y llegan ambos juntos a la raya, que Amor es el que adiestra, y ellos, ciegos.	

<p>Un amor los esfuerza y los desmaya; un mismo amor los llama y los concierta, porque en sus desconciertos más mal haya.</p>	440
<p>Él mismo los aduerme y los despierta; y tanto se hapreciado de su muerte, que clava sus cabezas en su puerta.</p>	
<p>Aquel paso de verse fue más fuerte que el otro de no verse lo había sido, y entrambos los fatigan de una suerte.</p>	445
<p>Quedó Píramo todo enternescido; y en ver los accidentes que vio en ella, sintió cuán bueno andaba su partido.</p>	450
<p>Bendice los efectos de su estrella; alaba su dichoso entendimiento que supo conoscella y entendella.</p>	
<p>La claridad le turba el pensamiento; las obras interiores han cesado; hicieron alma y cuerpo sentimiento.</p>	455
<p>Después que por señales ha mostrado el peligroso término en que estaba, do a fuerza de sus fuerzas ha escapado,</p>	
<p>los tibios ademanes esforzaba; y al son de un triste llanto que compuso moviendo sus palabras así hablaba:</p>	460
<p>“¡Oh generosa virgen, donde puso el bien que en él pusieron todo el cielo, y en viéndose dispuesto, te dispuso!</p>	465
<p>En comenzando a hablarte, tiemblo y yelo; mis ojos sin hablarte te han hablado mostrándote mi triste desconsuelo.</p>	
<p>Si quieres tomar junto mi cuidado, en mí te puedes ver como en espejo; coteja con la causa lo causado.</p>	470
<p>Refresco mis heridas si me quejo, y doyme por culpado si las callo, pues sin volver por mí, morirme dejo.</p>	
<p>Más hago en proponello que en pasallo; despiertan las palabras el sentido, y cuanto más mal digo, más mal hallo.</p>	475
<p>Tu vida y tus costumbres he entendido; mi alma en sus potencias te ha pintado; mi cuerpo y tiernos años he perdido.</p>	480
<p>Siguiendo tus pisadas soy tornado, como la voz que sigue a los cantores, o como al pensamiento, lo pensado.</p>	
<p>Yo sigo en mis palabras los pintores que hacen en su tabla imprimadura, tras esto perfectionan las labores,</p>	485
<p>Así te represento mi tristura, no natural, ni viva, cual la siento,</p>	

que no me lo consiente mi ventura.	
Mas muéstrote una sombra de tormento,	490
un lejos de esperanza enflaquecida,	
una materia triste de escarmiento,	
una sangrienta llaga envejescida,	
un especial acuerdo de tu gloria,	
y un general olvido de mi vida.	495
Vencida y lastimada la memoria;	
un cuerpo consumido, vuelto en lodo,	
honrando con sus huesos tu victoria.	
Ordena de mis días a tu modo,	
y haz un cuerpo dellos, porque es justo	500
que quien las partes tiene tenga el todo.	
Sería, si lo entiendes, caso injusto	
que mezcles crueldad con tu hermosura,	
dañando un manjar dulce con mal gusto.	
Con otros se embravezca tu figura,	505
que ya sé que no bastan contra ella	
ni corazón, ni fuerzas, ni armadura.	
Mi vida, poco pierdo yo en perdella;	
tú pierdes, pues es tuya, que yo ahorro	
los daños y peligros que hay en ella.	510
Tú escribes mis derechos, yo los borro,	
Pues, ¿quién será conmigo en remediarme,	
si yo no me remedio y me socorro?	
Suplico a tu hermosura quieras darme	
una esperanza sola con que mate	515
los enemigos que andan por matarme.	
Sólo demando agora mi rescate,	
que el otro sumo bien que de ti espero,	
en este consistorio no se trate”.	
Así acabó su llanto lastimero	520
con un sudor helado y un desmayo,	
pestilencial pronóstico y agüero.	
Y como suele hacer golpe de rayo,	
que abrasa todo el cuerpo del herido,	
y deja algunas veces sano el sayo,	525
en Píramo lo mismo ha acontecido,	
que muestra cuerpo y rostro sin herida,	
y el corazón en llamas encendido.	
Quedó el alma de Tisbe enternescida,	
mostrose por un cabo triste y grave,	530
por otro lastimada y convencida.	
Cerrar ni abrir sus puertas ya no sabe,	
que Amor al primer hurto de travieso	
falsó las cerradura y la llave.	
Vio el libre corazón de amores preso;	535
tocola la ponzoña en el sentido;	
sintió llevar el alma, no halló el seso.	
Quisiera ella negar lo que ha perdido,	

mas, ¿quién podrá fingir lo que no siente?” Que vence la verdad a lo fingido.	540
Y como hace a veces el doliente, que come los manjares defendidos, al gusto posponiendo el accidente, así regala Tisbe sus sentidos, y deja los juicios de su fama	545
al vulgo, aventurados y perdidos. Al fin así responde a quien la llama, y aquellos sus secretos tan guardados, en manos de su amigo derrama: “Mis terribles suspiros y cuidados,	550
¡oh, Píramo!, ¿quién basta a resistillos?, que están en las entrañas confirmados. Mi gravedad trabajo de encubrillos, mas mal encubre el seso los dolores, si no son muy livianos y sencillos.	555
Nascieron de mi esfuerzo mis temores; mis bienes consumieron los extraños; el alma penetraron mis dolores. Venciome el crudo Amor con sus engaños; tras esto, mi ventura desastrada,	560
y aquella estrella triste de mis años. Yo soy la que padezco y la culpada; yo soy la que me pierdo y la que gano, si yo, como tú dices, de ti amada.	565
Quejaisos los varones más temprano; estaban nuestras quejas en un punto, mas tú me las ganaste por la mano.	570
A tiempo soy llegada que barrunto que tengo de entregarte, pues es tuya el alma deste cuerpo tan difunto.	575
Mi cuerpo, y no tu alma se destruya; y a mí me den la tuya pues es mía, y viva cada cuerpo con la suya. Mi seso, mi esperanza, mi alegría perdieron sus efectos naturales,	580
que todo lo ha dañado mi porfía. Mas, ¿cómo he de contarte yo mis males? ¿Qué cuenta puedo echar que venga cierta según son peligrosos y mortales?	585
La voz a cada punto desconcierta, que, ¿quién ha de poder, oh, alma mía, sacar tu mal al vivo, que estás muerta? Palabras son aquestas de osadía, impropias a una virgen escogida, que a fuerza de sus males desvaría.	585
Mas son también palabras de vencida, a mi necesidad tan importantes, que en solo proponellas va la vida.	

De verme cual me has visto no te espantes, que Amor en nuestras almas fue engendrado de causas naturales y bastantes.	590
Nascimos ambos juntos en un grado predominando un signo favorable, que nuestras medias almas ha juntado.	
Secreto de natura fue notable que siempre esté clavada en mi tormento, quien siempre en los ajenos fue mudable.	595
Tuvieron nuestros padres, según siento, las casas y personas obligadas a fuerza de verdad y juramento.	600
Juntaron corazones y moradas, y así por excelencia y por renombre sacamos de los padres las lanzadas.	
En fin, yo soy mujer, tú eres hombre; habemos ambos juntos heredado las ansias y miserias con el nombre.	605
La sangre con la sangre se ha afrontado, de suerte que en tus partes y en las mías hallamos rejalgar proporcionado.	
Por ti quiero vivir mis tristes días; por ti mis bienes todos aborrezco, y todos mis placeres y alegrías.	610
Tú solo me consuelas si padezco; y tú también me aprietas y me apuras, si acaso de algún bien me ensoberbezco.	615
Tú mueves con tu aliento mis locuras, y aquel dolor agudo que me amengua, y turba y enflaquece mis figuras.	
Mas ya de mis palabras siento mengua, llagada de tu yerba en el sentido, y herida de tus ojos en la lengua”.	620
Aquí cobró sus fuerzas el perdido viéndose con palabras y señales rescibido, llamado y escogido.	
Estaba, trasportado de sus males, oyendo lo que Tisbe le decía moviendo aquellos labios celestiales.	625
Quisiera responder, mas no podía; si turba su tristeza el corazón, agora le enflaquesce la alegría.	630
Sintió de las palabras turbación; de sus alteraciones, osadía; de entrambas a dos cosas, confusión.	
Mas ya por todas partes falta el día; el sol va despeñando por las cumbres; Diana sus mejillas componía.	635
Ya él renuncia en ella sus vislumbres guardando aquella ley que les fue dada;	

el cielo se matiza de mil lumbres.	
Ya sale con su cara tierna helada;	640
y sale al salir della el un lucero,	
y muéstrase el Orión con su espada.	
Ya vemos el Trión andar ligero;	
acá y allá sus puntos mengua y cresce,	
y siempre se conserva el ser primero.	645
Allí la mayor Osa resplandesce,	
con veinte y cuatro estrellas que le daban	
la forma que a nosotros nos ofresce.	
El un polo y el otro sustentaban	
el estrellado cielo y sus labores	650
estando siempre fijos como estaban.	
Pues, ¿qué harán los tristes amadores	
dejando los amores tan despiertos?	
¿Con quién descansarán de sus dolores?	
Que cumple a sus negocios y conciertos	655
mostrarse ante sus padres en el punto,	
so pena de ser luego descubiertos.	
En este triste instante, yo barrunto	
que el alma del mancebo fue enclavada,	
y el corazón de Tisbe fue difunto.	660
De Píramo la virgen fue avisada	
con un apasionado sentimiento,	
a media voz profunda y alterada.	
Y dícela que vaya a su aposento,	
que en paso tan amargo de apartarse	665
la honra della vence a su contento.	
Los dos se despidieron sin hablarse	
entrambos sobre un punto concertando	
que quieren no gozarse por gozarse.	
Allí quedó el mancebo sospirando,	670
cogiendo los despojos de la guerra;	
y Amor le favorece con su bando.	
Miraba el aposento do se encierra,	
el suelo por donde ella entró primero,	
que ya en su pensamiento no es de tierra.	675
Ya mira, abraza y besa el agujero;	
y en él sus sacrificios ofrescía,	
que fue de sus amores el tercero.	
Aquellos resplandores que en él vía	
que aún en virtud de Tisbe le alumbraba,	680
por reflexión de rayos que tenía.	
El rostro con sus lágrimas mojaba,	
con lágrimas de amores que vertía,	
y luego con sospiros le enjugaba.	
De adonde sin partirse se partía;	685
cumplió que hiciese el cuerpo residencia,	
pues que también el alma la hacía.	
Y Tisbe, temerosa de su ausencia,	

se fue donde sus padres la aguardaban, y ante ellos representa su presencia.	690
A do como en espejo se miraban; en ella sus tesoros reponían; por ella sus trabajos descansaban.	
¡Cuántas veces en dúo la decían palabras derretidas y amorosas, que entrambos sobre apuesta componían!	695
El uno, de mil piedras muy preciosas, sembraba su cabeza de oro fino, y el otro, la corona de mil rosas.	
La madre apenas sabe cuál camino la hizo de tal hija, madre ufana, ni él de ser su padre se halla digno.	700
El uno ofresce dones a Diana; a Júpiter, el otro; y les pedían que entrambos la conserven limpia y sana.	705
En obras y en palabras conferían, y en dulces y amorosos sentimientos los dos se desentrañan y porfían.	
Mas, ¡cuán diversos son sus pensamientos! La hija, de sus males tan quejosa; los padres del bien della tan contentos.	710
Con ellos ni consigo no reposa; y siempre es peor parte la que escoge, que vive salteada y congojosa.	
En su secreta estancia se recoge, que, cuando la persiguen sus pasiones, aquél es el sagrado do se acoge.	715
Miraba a todas partes los rincones; temiose de celada cuando entró, que ya no hay que temerse de ladrones.	720
Después que todo el campo aseguró: “¡Ay, Píramo! -sospira- ¿quién te ha hecho señor de mi bien todo sino yo?	
¡Oh llagas incurables de mi pecho; oh, dioses conjurados con mis hados; oh, corazón en lágrimas deshecho;	725
oh, miembros inocentes y cansados; oh, vida de las tristes, triste vida; oh, muerte que no atajas mis cuidados;	
oh, alma en tus miserias consumida; oh, ropas mal compuestas, que en memoria quedáis ensangrentadas desta herida!	730
¡Oh, cámara cerrada de mi gloria, pues sola de mis llantos sois testigo, seréis el cronista de mi historia!	735
¡Paredes sin consuelo y sin abrigo, que habéis emparedado mi ventura, y ya no estáis con ellas ni conmigo!	

Un tiempo compusistes mi hermosura,
 mas, pues lo quieren ya mis tristes hados, 740
 seréis mi ataúd y sepultura.

¡Oh cama, do los cuerpos fatigados
 reposan, sino yo, que no reposo,
 que luego me despiertan mis cuidados,
 rescibe allá en tus brazos mi reposo!” 745

Y luego en medio della dio dos saltos
 con corazón captivo y sospechoso.

“Dejadme agora, tristes sobresaltos;
 haced un rato alegre mi sentido,
 de cuantos mis placeres hacéis faltos. 750

Reposa, corazón entristecido;
 vos, alma, y vos, mi cuerpo fatigado,
 de tantos sentimientos combatido.

Mis ojos, descansad, que habéis velado;
 fingid, si no dormierdes, que dormistes, 755
 y valga por verdad lo imaginado.

Ea, ¿no reposáis, mis miembros tristes?
 Mirad ques menester que descanséis
 para llorar los males que escogistes.

No quiero que tan presto recordéis, 760
 tened así suspensos mis tormentos,
 que no's faltará tiempo en que os venguéis.

Alárguese esta vida por momentos;
 vosotros la tomad a vuestro cargo,
 que sois del edificio los cimientos. 765

Si el sueño, alegre o triste, breve o largo,
 acaso me espantare con visiones,
 Amor, con ellas mismas me descargo.

No es menester hacer protestaciones
 que yo a Píramo quiero, a él adoro, 770
 a él ofresce el alma sus pasiones.

¡Oh, Píramo, mi gloria y mi tesoro!
 Por estos ojos tuyos te conjuro,
 por estas tristes lágrimas que lloro,
 por este amor intenso, sano y puro, 775
 por este lecho intacto y virginal,
 que por la vida y muerte te aseguro,
 por todas las congojas deste mal,
 por esta vida muerta, que ya es tuya,
 salida de obediencia paternal. 780

Lo tuyo tu tardanza no destruya;
 y ven a socorrerme en este trance
 antes que en él la vida se concluya”.

No hay vuelo tan ligero que la alcance,
 ni seso tan discreto que la entienda, 785
 que muda veinte tablas con un lance.

Mas, ¿quién podrá librarla en tal contienda?
 Dejarla y detenerla es peligroso,

que aquí no cumple espuela, sino rienda.	
Los ojos fueron dados, no al reposo;	790
sus llantos entre sí se deshacían	
con un silencio triste y congojoso.	
Las manos, quel cristal obscurecían,	
la una de la otra se vengaba,	
y a veces de verdugos la servían.	795
Entre un suspiro y otro desmayaba;	
y fuera recordarla afán perdido,	
quel un desmayo al otro recordaba.	
Levántase del lecho sin sentido,	
y encara su carrera al agujero,	800
cual suele ir a la fuente el ciervo herido.	
Allí es mayor su llanto quel primero;	
ya muere, ya embravece, ya está mansa,	
ya aguarda la salida del lucero.	
Pues Píramo, do estaba, no descansa	805
ni disimula el tiempo con canciones,	
que Amor a los más fuertes presto amansa.	
En él mezcladas vienen las pasiones;	
no son cual las pasadas, las presentes,	
que nascen de diversas ocasiones.	810
“¡Oh, el más dichoso amado de las gentes!	
-decía entre sus quejas el mancebo	
tornando sus dos ojos en dos fuentes-.	
Hagamos en mi vida libro nuevo;	
los otros fueron males desabridos,	815
mas estos yo los amo y los apruebo.	
Afuera, tristes llantos doloridos,	
dolores que triunfastes de mi vida,	
en ella por costumbre convertidos.	
¡Oh, Muerte, con tal precio redemida,	820
que todos mis tormentos ha curado	
la misma que fue causa de la herida!	
¡Oh, corazón vencido y lastimado,	
qu'estando en los sudores de la muerte,	
albricias de la vida te han llegado!”	825
Así consigo hablaba d'esta suerte;	
no es mucho con el frío, quien temblaba,	
que agora con el fuego desconcierte.	
Y luego en sus amores contemplaba	
venciendo el bien presente aquel cuidado	830
qu'el contemplar d'el alma embarazaba.	
Estaba el pensamiento trasportado;	
andaba descubierta la esperanza,	
y alguna vez tocaba en lo vedado.	
Fabrica en su memoria sin tardanza	835
otra figura, como Pigmaleón,	
que fuese de su Tisbe semejanza.	
Retrata su hermosura y perfección,	

los grados y accidentes de su gloria, el rostro, el aire, el cuerpo, el corazón.	840
No en piedra de alabastro, que es escoria, mas dentro en sus entrañas esculpida, que fuese dél y della clara historia.	
Allí la tiene impresa y recogida, no resoluta en partes, sino entera, segura por la muerte y por la vida.	845
Con el calor d'el alma ya la altera, y aquellas tres potencias do es formada regala y enternesce, como en cera.	
Ya muestra una figura relevada, ya los helados miembros cobran vida, ya puede con las manos ser tocada.	850
Ya la figura siente y es sentida, que entienden dos maestros en la obra, que entrambos la llevaban de corrida.	855
Ya todos sus sentidos tiene y cobra, y ya, como la otra, al otro hablaba, que aquéostas son las obras que Amor obra.	
Pues Tisbe en aquel puesto donde estaba, ni puede ya decirse ni creerse los duros accidentes que pasaba.	860
Estuvo muchas veces por volverse; y luego un dulce viento la tornaba, ufana y muy contenta de perderse.	
Los pasos que no oía, sospechaba, las sombras de su imagen conocía, las puertas como la lince penetraba.	865
En todas las paredes le leía; está templada al son como instrumento, y aun ella sin tocarla se tañía.	870
Que como le imagina el pensamiento, mil veces se le muestra do no estaba, por darla más linajes de tormento.	
Su'spíritu de amor se adelantaba, que con astucia, maña o desconcierto, el seso entretenía y engañaba.	875
Y tanto imaginó, que salió cierto: vio a Píramo temblando al agujero, cual suele estar el vivo junto al muerto.	
Ninguno en rescebirse fue primero, entrambos en un punto concertaron mostrando rostro alegre y lastimero.	880
En ella los temores se acabaron; y en Píramo de nuevo comenzaban, que todos sobre acuerdo le aguardaron.	885
El corazón los rayos le abrasaban, las manos las prisiones le impedían, los átomos la vista le ocupaban.	

Mas, ¿quién podrá decir lo que decían? ¿Los miedos, los desnudos, la contienda, las lágrimas que en risa convertían?	890
Aquel qu'es entendido, que lo entienda; y el otro que no alcanza do alcanzaron, aguije sus pisadas tras su senda.	
Y en fin de todas ellas concertaron que fuesen a un lugar seguro y cierto, que sus agujeros tristes señalaron.	895
Señalan por testigos del concierto aquella hora menguada y desastrada, que iguala el hombre vivo con el muerto.	900
Do pueda su hermosura ser gozada, que ya les daba priesa su designo, y aquella muerte sorda y simulada.	
Señalan los linderos del camino, los prados, la fontana y el moral, y aquel sepulcro antiguo del rey Nino.	905
¡Oh, duros proveimientos de su mal! En ellos Amor sube y no descende, el orden pervertiendo natural.	
El fuego ques del uno, el otro enciende; entrambos en sus daños se ayudaron, y dellos el más sabio no se entiende.	910
Y así de donde estaban se quitaron; maldicen sus venturas con un lloro, y aquellos que paredes intentaron.	915
¡Oh, musas, otra vez ayuda imploro, imploro vuestro oficio y ministerio, descienda en mis palabras vuestro coro!	
Haced en mis rudezas un misterio, dad lengua a mis sentidos con que hable, señoras del Parnaso y del Pierio.	920
Haced que aquí se diga lo inefable; acábase el discurso comenzado de caso tan injusto y miserable.	
Aquí podréis llorar si habéis cantado, que sobra la ocasión y afloja el canto; las contras y la prima se han quebrado.	925
La voz se me enflaquesce, con que canto, mas si ayudáis vosotras, yo me obligo de entristecer el mundo con mi llanto.	930
Ea, tres gracias della, sed conmigo. Llorad y sospirad, elegia mía, que ya viene la vuestra, yo's lo digo.	
Y vos, desacordada fantasía, ingenio rudo, torpe y descuidado, que a todos apercibe mi porfía.	935
Llegábase ya el término aplazado, y en todas las señales de dolencia	

estaba el mejor dellos desahuciado.	
Ya hacen d'el pecado penitencia;	940
estábanse en su acuerdo todavía,	
y Amor les ha firmado la sentencia.	
Desventurada noche y triste día,	
trabajos que aun es lástima escribillos,	
según los acrescencia su porffa.	945
La Muerte ya regaña sus colmillos,	
los pulsos de la vida se perdieron,	
las Parcas arrebatan sus cuchillos.	
Dos lumbres en el cielo aparecieron;	
entrambas a sus casas señalaron,	950
y luego en sus lugares se escondieron.	
Señales desastradas se mostraron,	
que hacían las obsequias de sus vidas;	
cornejas importunas les cantaron.	
Las aves unas de otras son vencidas,	955
aullidos en los aires se formaron,	
ladrando van los perros sin heridas.	
Las lumbres celestiales se eclipsaron,	
la luna por un rato no parece,	
las harpias en sus mesas se ensuciaron.	960
Amor la hora y punto les ofresce;	
entrambos con un seso la entendieron,	
y un corazón en ambos se estremesce.	
Los dos de sus dos casas se salieron;	
y Tisbe, o porque pudo fue primera,	965
o porque sus deseos la encendieron.	
Siguiendo va su muerte y su carrera,	
y a cada sobresalto que sentía,	
la soledad de Píramo la altera.	
El rostro de cada paso atrás volvía,	970
y en ver que nunca viene el que desea,	
burlada como Orfeo se sentía.	
Ya teme que, pues tarda tanto, sea	
acaso de algún daño detenido,	
do nunca de sus ojos más le vea.	975
Y así llegó a la fuente sin sentido	
cansada del trabajo la persona,	
el natural aliento enflaquecido.	
Y luego vio venir una leona	
con una fiera y brava catadura,	980
que aun sólo con la vista no perdona.	
Y Tisbe, que en tal tiempo no es segura,	
el cuerpo y los cabellos levantó;	
el miedo la ha robado la hermosura.	
Los pasos en las yerbas estampó,	985
y porque Amor su obra no destuerza,	
de un viento enamorado la sopló.	
Corre con ligereza, maña y fuerza;	

no corren los pies solos en tal trance, que el corazón de Píramo la esfuerza.	990
Un huelgo al otro huelgo daba alcance; allí perdió su oficio el pensamiento; no hay tigre tan ligero que la alcance.	
El manto por ahorrarse dejó al viento, y así embocó su cuerpo en una cueva sin pulsos, sin ventura y sin aliento.	995
Tras esto la leona, que sed lleva, de sola aquella fuente se ha vengado, que allí la mata siempre y la renueva.	
Y luego por do vino se ha tornado, y a los primeros pasos que corrió, halló el manto de Tisbe en el prado.	1000
Entre sus fuertes uñas le tomó; limpió la boca y dientes con el manto, y el manto con la sangre ensangrentó.	1005
Pues Píramo, que corre todo cuanto los pies de sus amores le aguijaban, sintiendo de su ausencia gran quebranto, los dioses de la vida le estorbaban, que, como va camino de la muerte, los pasos de la muerte le ayudaban.	1010
¡Oh, ceguedad del mundo y daño fuerte, que tienen en la tabla todo el resto, y no hay quien los avise ni despierte!	
Cayendo y levantando llegó al puesto, y busca todo el campo sin moverse con corazón medroso y triste gesto.	1015
Comienzan los amores a temerse, que nunca tiene miedo quien no ama, que no pueda en un punto socorrerse.	1020
Ya muere, ya la llora, ya la llama, ya hinche de alaridos todo el cielo, ya enciende sus sentidos con su llama.	
Nació la diligencia del recelo, y como siempre alcanza quien porfía, halló el sangriento manto por el suelo.	1025
Delante de sus ojos le ponía, y vio que era su manto y cobertura, por las señales tristes que tenía.	
“¡Ay, Píramo -gritaba- sin ventura! ¡Oh, envidiosa Muerte! ¿Cómo has muerto mi gloria, mi descanso, mi hermosura?	1030
¡Oh, dioses, apartados del desierto, ¡Oh, ninfas, y vosotras en los ríos celebraréis las honras d'este muerto!	1035
¡Oh, tardos y espaciosos pasos míos, Oh, cuerpo inhábil, flojo y descuidado, captivo corazón, apercebíos!	

- Llevad la culpa y pena d'el pecado,
 pues fuistes el cuchillo y fin postrero, 1040
 seréis el pregonero y justiciado.
 ¡Llevárasme tú, Muerte, a mí primero!
 ¿Oh, tú, señora mía, dónde vas?
 ¡No fuera yo contigo, pues ya muero!
 ¡Oh, Tisbe, mi media alma!, ¿dónde estás? 1045
 Si tú no estás conmigo, ¿qué te has hecho?,
 que llevas a mis quejas el compás.
 ¡Oh onza que te aplace mi despecho!
 ¡Oh, víbora que rasgas mis entrañas,
 pelícano que comes de mi pecho! 1050
 Más fiera que las fieras alimañas,
 más áspera y más dura quel diamante,
 más fría que la nieve en las montañas,
 más sorda a las querellas de tu amante
 que aquellas herrerías de Vulcano, 1055
 y el Nilo por las peñas resonante.
 Mas, ¡ay, triste de mí!, que en balde afano,
 que rompo con mis quejas todo el cielo
 y debes tú de estar por este llano.
 Mirad dónde me arroja el desconsuelo, 1060
 ¿Qué hablo?, ¿Cómo vivo? Quella es muerta,
 que aquí están sus reliquias por el suelo.
 Su muerte y mi descuido se concierta:
 yo mismo la maté en dejarla sola
 por esta tierra áspera y desierta. 1065
 ¡Ah Tisbe, ah señora! ¿Hela, adóla?
 ¿Aún duran en el parto los antojos?
 ¡No hallo la ocasión, y veo la bola!
 Burlástesme dos veces, falsos ojos,
 mas yo os burlaré presto con mi pena, 1070
 que yo echaré una raya a mis enojos.
 Ahora en mis orejas su voz suena:
 yo vi do arrodilló yendo afligida,
 yo vi sus pies impresos en la arena.
 Allí fue de algún oso perseguida, 1075
 aquí despedazada, y allí muerta;
 aquí perdió ella el manto, y yo, la vida.
 ¡Oh, humanos sentimientos sin reyerta,
 dejadme hacer mi triste sacrificio,
 cerremos tras nosotros esta puerta! 1080
 Haced, crueles manos, vuestro oficio:
 pagad la muerte ajena con la mía
 por deuda natural y por servicio”.
 Desenvainó una espada que traía,
 desnúdase su brazo junto al codo, 1085
 probó los dulces filos que tenía.
 “¡Oh, Píramo, muramos deste modo!
 ¡Oh, tigres, oh, serpientes, oh, león,

que habéis despedazado mi bien todo!	
A vos, mi alma, ofrezco el corazón;	1090
en muerte y en la vida queden juntos, que entrambos corazones son de un son”.	
Los miembros que eran vivos, son difuntos; el alma por salir de su morada, rompió las ligaduras y los puntos.	1095
Después que se vio Tisbe asegurada, salió del aposento cavernoso, a do para más daño fue guardada.	
Con paso reposado y receloso buscaba el mismo asiento que dejó, por si era venido su reposo.	1100
Un aire muy delgado la tocó, aquel cabello de oro se le eriza, el corazón al cuerpo estremeció.	
La muerte en este paso se autoriza, que Amor, como cruel, adelantado, la víspera d'el daño solenniza.	1105
Y a tres o cuatro pasos que había dado, vio relucir las mesas de la espada, y en ella su amador atravesado.	1110
Allí no quedó Tisbe desmayada, sino tan mala y muerta, que por poco hubiera de acabarse su jornada.	
Trababa de su amigo como un loco hinchendo sus orejas de alarido, como la diosa Salmacis de Troco.	1115
Y como tocó el cuerpo del herido, las llagas y la muerte le ha pegado; dañola el cuerpo, el alma y el sentido.	
Después del primer ímpetu pasado decía: “¡Oh, mujer triste! ¿Yo, qué veo? ¿Qué es este sobresalto que me ha dado? ¡Oh, falsas esperanzas del deseo! ¡Oh, Píramo, mi amigo mal logrado! Mis ojos te ven muerto, y no lo creo.	1120
¡Oh, vida, que en las nuestras has probado que no puede haber gozo que no sea de mil miserias tristes rodeado!”	1125
Y luego a todas partes le rodea; miraba aquellos miembros que aunque estaban dañados de la muerte los desea.	1130
Los muertos con los vivos se juntaban, y al cotejar venidos conocía que en talle y hermosura se igualaban.	
El cuerpo deshonesto componía amores naturales, verdaderos, que muerto y maltratado le quería.	1135
Juntaba con sus ojos sus luceros;	

- su boca con la suya, y así estaba
cogiendo los alientos postrimeros. 1140
- Tras esto con gran ímpetu gritaba
haciendo lo que hace la leona,
los miembros casi muertos recordaba.
- Y luego se levanta y apregona:
“Escoge, triste Tisbe, triste muerte, 1145
que aquésta es tu guirnalda y tu corona”.
- Hablaba y sospiraba d'esta suerte:
“Oh dulces y amorosos pensamientos,
que os ha sobrevenido mal tan fuerte!
- ¡Oh, robles, si me oís, estad atentos! 1150
- Escríbame mi daño en vuestras hojas,
y en las cortezas vuestras mis tormentos.
- Natura, inventora de obras cojas,
que a los que más te sirven y te aplacen
con más fieros castigos los enojas. 1155
- Tus manos que nos forman, nos deshacen;
mil años de dolor y penitencia
con un deleite falso satisfacen.
- Ven, Muerte, y ejecuta tu sentencia;
no pido que me libres d'este trago; 1160
allá se emplee en otros tu clemencia.
- Su muerte con la mía satisfago;
no hago lo que debo si no muero,
ni Tisbe soy, si a Píramo no pago.
- ¡Oh, espada, tú que diste el golpe fiero, 1165
y ahora en mis entrañas le revidas!
- Catad, que os apercibo y os requiero.
- Haced igual la muerte y las heridas;
no en balde os dio dos filos el maestro,
que habéis de ser verdugo de dos vidas. 1170
- Habéis de dar la llaga donde os nuestro
con este mal ingenio, torpe y rudo,
y no temáis errar, que yo os adiestro.
- ¡Oh, caso desastrado y daño crudo!
- ¡Oh, Píramo, pagaste mi pecado! 1175
- La muerte dio mis golpes en tu escudo.
- ¡Oh, amador dichoso y desastrado!
- Mira que soy tu Tisbe, que te llamo;
esparce con tus ojos mi ñublado.
- Las lágrimas te muevan, que derramo; 1180
remédíame siquiera con mirarme,
pues sabes, si me amaste, que te amo.
- Solías tú mirarme y regalarme;
solías tú con sólo alzar los ojos
moverme, entristecerme y alegrarme. 1185
- Y ahora que me aprietan mis enojos,
dejas la triste visa en tal estrecho,
y en manos de la muerte los despojos.

- Contándote los daños que me has hecho,
al alma sobreviene un furor loco, 1190
y el corazón se arranca de mi pecho.
- La carne se consume poco a poco;
ya tiemblan las entrañas con el frío,
y abraso con las manos donde toco.
- Mas por vengar en parte el dolor mío, 1195
¡oh, prados de mis daños causadores,
el cielo os niegue el agua y el rocío!
- Los árboles se os sequen, y las flores,
y cuanto en vuestros valles contemplamos
se acabe, pues se acaban mis amores. 1200
- No crezcan las semillas que sembramos,
no corran aguas frescas vuestras fuentes,
ni hagan dulces sombras vuestros ramos.
- Las dríadas se os vuelvan en serpientes,
en harpías, las náyadas, y la vega 1205
enunden con sus aguas las crescientes.
- Mi maldición alcance donde llega
esta mi voz cansada y tan esquiva,
por parte del que muere y del que ruega.
- Y allí donde llegare se resciba 1210
con general y extraño desconsuelo;
no quiero que yo muerta nadie viva.
- ¡Oh, triste Babilonia sin consuelo!
Hoy pierdes tu triunfo y gran valía,
tendida de dos golpes por el suelo. 1215
- Hoy pones a cuchillo tu alegría.
¿Con qué verá sus muros y su alteza
quien pierde los dos ojos que tenía?
- ¡Oh, fuentes, por ejemplo de tristeza
en sangre vuestras aguas convertáis, 1220
que a todos mi querella se endereza!
- ¡Oh, padres, padres míos! ¿Dónde estáis?
Que así me habéis dejado en mis contrastes,
y al tiempo necesario me faltáis.
- En pago d'el amor que me mostrastes, 1225
y d'esta corta vida que me distes,
y miserable carne que engendrastes,
en pago de los sueños que perdistes,
guardando con mil ojos mi hermosura,
y ahora podréis ver qué guarda hecistes. 1230
- Tomad aquestos cuerpos sin ventura,
y haced que sus obsequias no se yerren,
que allí tiene su fuerza la escritura.
- En solo un monumento los encierren,
en polvos, carne y huesos se convierta, 1235
y en una sepultura los entierren.
- Y escríbanse estos versos en la puerta:
“Tisbe mató a Píramo de amores,

y Tisbe con el muerto quedó muerta”.
Veranse en el letrero los dolores; 1240
dirán los que leyeren al pasar:
“Así paga el Amor los amadores”.
Píramo, que oyó a Tisbe, quiso hablar;
el habla se quedó en los paladares,
y sálesele el alma en su lugar. 1245
Allí se renovaran sus pesares,
sino qu'el mal, do había de sentirse,
tenía ya pasmados los lugares.
Comienzan los sentidos a rendirse,
las aguas de la fuente a enturbiarse, 1250
y en el moral las moras a teñirse.
Las manos se aparejan para honrarse,
perdió los resplandores su hermosura,
las fuerzas se avivaron para darse.
La muerte por industria y desventura 1255
guardó aquella ternera delicada
para imprimir al proprio su amargura.
Y viendo en él la vida rematada,
arrójase en la muerte y sus dolores
atravesando el cuerpo con la espada. 1260
Y así quedan los tristes amadores,
de sus gozosas vidas despedidos,
de temerosas muertes consumidos,
de los Elíseos Campos moradores.

F I N

BIBLIOGRAFIA

- Bataillon, Marcel, “¿Melancolía renacentista o melancolía judía?”, en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, 39-54.
- Blecua, J.Manuel, *Sobre poesía de la edad de oro*, Gredos, 1970.
- Bustamante, Jorge de, *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española: repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos y sus figuras para prouecho de los artífices*, 1595.
- Carrasco, Leticia, “La traducción de *Las metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante”, en Pascual Barea, Jose María Mastre y Luis Charlo Brea (coords.) *Humanismo y pervivencia del mundo clásico II.2. Homenaje al profesor Luís Gil*, Universidad de Cádiz, Alcañiz, 1997, 987-994.
- Carreira, Antonio, “Píramo y Tisbe” en Fernández de Mier, Emilia y Piñero, Félix *Amores míticos*, ed.clásicas, Madrid, 1999.
- Corominas, Eduardo T., “Antonio de Villegas y Jerónimo de Millis: Acuerdos y desacuerdos en torno a la segunda edición del *Inventario*”, RFE, LXXXVI, núm. 2, 2006, 413-434.
- Corominas, Eduardo T., *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del Inventario de Antonio de Villegas*, Ed.Polifemo, Madrid, 2008.
- Correa, Pedro, “Jorge de Montemayor: su versión de Píramo y Tisbe”, Hymanitas, LIII, Granada, 2001, 275-315.
- Correa, Pedro, *La historia de Píramo y Tisbe de Antonio de Villegas*, Universidad de Granada, Granada, 2003.
- Correa, Pedro, “Los romances de Píramo y Tisbe”, Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos, núm.15, 2008.
- Cossío, José María, *Fábulas mitológicas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.
- Cristóbal, Vicente, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 2000, 29-76.
- Curtius, Robert.E, *Literatura europea y Edad Media latina*, fondo de cultura económica, México, 1955.
- Delgado, Feliciado, “La fábula de Píramo y Tisbe en la literatura y su culminación en góngora”, discurso de ingreso como Académico Numerario leído por su autor en la sesión pública del día 12 de diciembre de 1991.
- Diez, Emiliano, *Teorías métricas del siglo de oro*, Aldecoa, Madrid, 1970.
- Durán, Franco y Jesús, María, “Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión

de las fábulas antiguas”, *Scriptura* 13, 1997, 139-149.

-E.J Kenney y W.v.Clausen, *Historia de la literatura clásica*, Gredism , Madrid, 1989.

-Fernández, Ildefonso R., *Historia de Medina del Campo*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1903.

-Fosalba, Eugenia, *El Abencerraje pastoril*, UAB, Barcelona, 1990.

-Fosalba, Eugenia, “Una fuente ovidiana en “La Diana”: el regreso a Coimbra, *Revista de filología Voz y Letra*, núm 3/2, 1992, 151-157.

-Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1981.

-Hernandez Miguel, Luís A., *La tradición clásica. La transmisión de las literaturas griega y latín antiguas y su recepción en las vernáculos occidentales*, Liceus, Madrid, 2008.

-Highet, Gilbert *La tradición clásica II*, Fondo de Cultura y Economía, México, 1954.

-Ife, B.W., *Dos versiones de Píramo y Tisbe: Jorge de Montemayor y Pedro Sánchez de Viana (Fuentes para el estudio del romance 'La ciudad de Babilonia' de Góngora)*, University of Exeter, 1974.

-Kilo, José, “Notas para una lectura de la fábula de Píramo y Tisbe” *Philologica Hispaniensa*, in honorem M.Alvar, III, Gredos, Madrid, 1986, 406-422.

-Lázaro, Fernando, “Situación de la fábula de Píramo y Tisbe”, *NRFH*, XV, 1961, 463-482.

-López Estrada, Francisco, ed. del *Inventario* de Antonio de Villegas, Colección de Joyas Bibliográficas, 2 vols., Madrid, 1955.

-López Estrada, Francisco *Los libros de pastores en la literatura española (I)*, ed.Gredos, Madrid, 1974.

-Malkiel, M.R Lida de, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.

-Millán, J.Martinez, “Grupos de poder en la corte durante el reinado de Felipe II: la facción ebolista, 1554-1573”, en *Instituciones y elites de poder en la monarquía durante el siglo XVI*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1992, 137-197.

-Montemayor, Jorge de, *Poesías selectas*, ed. Elisabeth Rodes, Castalia, Madrid, 2012.

-Montero, Juan, ed. de *La Diana*, Jorge de Montemayor, Crítica, Barcelona, 1996.

-Montero, Juan, “Noticia de un texto recuperado: la invectiva de Damasio de Frías contra Antonio de Villegas y su *Inventario*”, *Voz y letra. Revista de Literatura*, 14, vol.II, 2003, 19-98.

-Montero, Juan, “Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la princeps de Las obras de Jorge de Montemayor”, *Bulletin Hispanique*, 106, núm.1, 2004, 81-102.

-Nival, Robert D., *La fábula de Píramo y Tisbe: Estudio-comentario, notas y versión prosificada*, University Microfilms International, New York, 1982.

- Orcera, Navarrete y Ramón, Antonio, *La mitología en los palacios españoles*, ed.UNED, Torredonjimeno, 2005.
- Ovidio, *Las Metamorfosis*, intr. por Vicente Cristóbal, traducción y notas de Antonio Ruiz de Elvira, Gredos, Madrid, 1982.
- Ovidio, *Las Metamorfosis*, traducción Antonio Ruiz de Elvira, vol.I, ed. Alma Mater, Madrid, 1990.
- Ovidio, *Las Metamorfosis*, traducción de Pedro Sánchez de Viana, ed.intr y not. de Juan Francisco Alcina, Planeta, Barcelona, 1990.
- Pastor, Pérez, *La imprenta en Medina del Campo*, Cátedra, Madrid, 1895.
- Pelayo, Menendez, *Orígenes de la novela (II)*, ed. nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, Santander, 1943.
- Philip, Daniel, *The Pyramus and Thisbe theme in sixteenth and seventeenth century spanish poetry*, University microfilms international, Michigan, 1927.
- Pyramus et Tisbé*, Paris, H. Champion, ed. C.de Boer, 1921.
- Rallo, Asunción, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, ed. síntesis, Madrid, 2007.
- Reynols, Leighton y N.G Wilson, *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, versión española de M.Sánchez Mariana, Gredos, Madrid, 1986.
- Rodríguez Adradas, F., *Historia de la fábula greco-latina (I)*, ed.Universidad Complutense, Madrid, 1985.
- Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología clásica*, Gredos, 1975.
- Ruiz, F.M Cabello, “Sobre Jorge de Montemayor, poeta y cantor en la corte española”, *Philologica Hispalensis*, 14, 2000, 127-142.
- Schevill, Rudolph, *Ovid and the renascence in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913.
- Ureña, Pedro H., “El endecasílabo castellano”, *RFE*, tomo VI, cuaderno núm2, Madrid, 132-157.
- Villegas, Antonio de, *Inventario*, vid. López Estrada, F.
- Villegas, Antonio de, *Inventario*, vid. Corominas, E.
- Walley, Pamela, “Enfoque y medios humorísticos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*”, *RFE*, XLIV, 1961, 385-398.