

LA FÁBULA DE PÍRAMO Y TISBE DE CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

NAILA LAVALL PRAT

Trabajo Final de Grado en Lengua y Literatura Españolas
Tutorizado por la Dra. Eugenia Fosalba

Universitat de Girona
2020

Non est ad astra mollis e terris via

SÉNECA EL JÓVEN

ÍNDICE

1.- Introducción.....	2
2.- Cristóbal de Castillejo.....	4
3.- Las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio.....	15
4.- Las fábulas de Píramo y Tisbe anteriores a 1528.....	20
5.- La fábula de Píramo y Tisbe de Cristóbal de Castillejo.....	24
6.- Conclusiones.....	51
7.- Bibliografía.....	54
8.- Fuentes.....	57
9.- Apéndice: La historia de Píramo y Tisbe de Cristóbal de Castillejo.....	58

1.-INTRODUCCIÓN

El presente trabajo trata de analizar la fábula de Píramo y Tisbe, uno de los mitos más conocidos dentro de la literatura clásica del poeta latino Publio Ovidio Nasón, en la traducción de Cristóbal de Castillejo. Esta fábula, incluida en el libro IV de las *Metamorfosis*, ha sido reescrita, traducida y versionada a lo largo de la historia desde sus inicios convirtiéndose en una fuente de inspiración para algunas de las obras más importantes de la literatura universal. Por ello, uno de los motivos que hacen tan interesante este mito es observar como, en función del marco histórico y literario al que se encontraba, ha ido sufriendo diferentes modificaciones.

Como hiciera Juan de Mena en el siglo anterior y sus coetáneos como Hurtado de Mendoza en el siglo XVI, Castillejo escribió al amparo del ambiente cortesano, pues permaneció en una de las dinastías más prominentes de la Europa del siglo XVI, motivo por el cual estuvo en contacto con las modernidades culturales y literarias de la época. Las diferentes hazañas que vivió, gracias a su estrecha vinculación cortesana al servicio de una de las figuras más prestigiosas como fue el Archiduque de Austria, han supuesto uno de los aspectos más importantes de su biografía. Sin embargo, a pesar de que Castillejo hizo gala de la lengua española durante su estancia en Viena, una lectura erróneamente simplista de dos de sus principales composiciones fue la razón por la cual lo tildaron de ser uno de los mayores exponentes del antipetrarquismo español y que autores como Bayo (1970: 65) lo considerasen «la más encarnizada resistencia contra la renovación métrica, con la que nunca quiso trataros». En consecuencia, se generaron muchas polémicas ante las novedades petrarquistas de Boscán y Garcilaso que forjaron toda una serie de divergencias acerca del autor que han perdurado durante años. Cabe aclarar que este trabajo no trata de buscar certezas acerca de las discordancias que se han ocasionado entorno a él, sino de comprender y discernir, a partir de la fábula de Píramo y Tisbe, el porqué de esta reputación que se le atribuyó, pese a que estuvo en contacto con notables humanistas e influenciado, en cierta manera, de los ideales de la mejor estirpe renacentista.

El objetivo principal de este trabajo consiste en dar cuenta de las novedades que introdujo el poeta en la fábula y de qué manera pudo haber influenciado en las versiones posteriores. Asimismo, averiguar lo que tuvo de relevante Castillejo dentro de este periodo de transformación teniendo en cuenta las vicisitudes existenciales del autor. Bien

es cierto que no contamos con mucha información respecto a esta traducción, por lo que tenemos toda una serie de conjeturas por parte de algunos pocos críticos que se han dedicado a esta composición. No obstante, las diversas hipótesis que, en algunos momentos, nos llevan hacia un camino repleto de incertidumbres son, en realidad, lo que hacen más interesante el estudio de esta pieza y ello, unido a mi interés personal por la poesía española del Renacimiento.

Para llevar a cabo este trabajo, quisiera destacar, fundamentalmente, los estudios realizados por Rogelio Reyes Cano en *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo* (2000) y M^a Dolores Beccaria, quien publicó un excelente análisis sobre la *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo* (1997), facilitándonos la información más relevante sobre el autor.

El trabajo está estructurado en cinco partes. La primera se hace un sucinto recorrido de la vida de Castillejo, destacando los momentos cruciales de su existencia, desde su juventud, donde sirvió como paje al archiduque de Austria, hasta su llegada a Viena donde permaneció hasta su muerte; igualmente, se mencionan algunas de sus composiciones más atendidas por la crítica.

La segunda parte está dedicada a la resonancia y recepción que tuvieron las *Metamorfosis* de Ovidio desde sus inicios y de qué manera, a grandes rasgos, fueron tratados entre las diferentes etapas de la literatura.

La tercera, se ocupa de explicar la divulgación del mito anteriores a 1528, fecha de composición de la traducción de Castillejo. Tanto en este apartado como en el anterior se quiere poner énfasis, sobre todo, en la circulación que tenían los mitos y, fundamentalmente, la fábula de Píramo y Tisbe del poeta latino entre los autores europeos.

La última parte está dedicada al análisis de la versión del poeta salmantino, siendo la parte más extensa y laboriosa del trabajo. En este apartado se ofrece no solo el estudio del mito, sino también tienen cabida aquellas cuestiones y posibles hipótesis, señaladas por la crítica, que han surgido sobre Castillejo a partir de su traducción. Por último, se encuentran las conclusiones que cierran este trabajo.

Para terminar, quisiera agradecer a la Dra. Eugenia Fosalba por su predisposición para llevar a cabo este trabajo. A mi madre y mi hermano, por la paciencia y el amor. Pero, sobre todo, a Nate, por su cariño y confianza depositada en mí.

2.- CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

Se ha solido sostener durante mucho tiempo que Cristóbal de Castillejo protagonizó una reacción antirenacentista en los albores del siglo XVI. Es decir, un retroceso tradicionalista castellano frente a la modernidad de los metros al estilo italiano que Juan Boscán y Garcilaso de la Vega pusieron en boga. Esta consideración se ha basado, fundamentalmente, en dos obras suyas: *En contradicción de los que escriben siempre en amores*, y su famosísimo texto llamado *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*. Sin embargo, la esencia renacentista que abarca gran parte de su obra demuestra que Castillejo fue, en realidad, un poeta que estuvo en contacto con el cosmopolitismo más avanzado de Europa.

Cabe distinguir dos etapas en la vida de Castillejo. Por un lado, su estancia en la corte de Fernando el Católico, donde sirvió como paje al archiduque Fernando de Habsburgo, quien en 1526 se convertiría en rey de Hungría y Bohemia, y, finalmente, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1558. Por otro lado, su segunda etapa comienza en 1525 en la corte de Fernando de Austria. En Viena, Castillejo se convertiría en secretario del archiduque de Austria, ciudad en la que se afincó definitivamente hasta su muerte en 1550.

Nada se conoce con exactitud sobre los primeros años del poeta salmantino, así como tampoco se sabe a ciencia cierta el año exacto de su nacimiento. Sin embargo, se baraja que el poeta nació en Ciudad Rodrigo en la última década del siglo XV, entre los años 1489 y 1490.¹ Lo poco que sabemos acerca de su vida se encuentra recogido en su obra, ya que en ella aparecen alusiones de sus experiencias, así como también de acontecimientos históricos, que nos sirven como punto de partida para ahondar en la ideología del poeta.

Como se ha mencionado anteriormente, durante su época de juventud se trasladó a la corte de Fernando el Católico en calidad de paje, como figura en el capítulo IV en su *Diálogo llamado Aula*, más conocido como *Aula de cortesanos*:²

¹ Beccaria (1997): 33. Para llevar a cabo esta síntesis sobre la vida de Castillejo me he basado en el libro de la *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo* de M^a Dolores Beccaria, que me ha resultado de gran utilidad.

² El *Aula de cortesanos* es el poema más extenso de las *Obras morales* de Castillejo. Esta formado por dos personajes, Prudencio y su sobrino, el joven Lucrecio, quienes discuten acerca de las virtudes y las dificultades de la vida en la corte, siguiendo el tópico del maestro- discípulo. Por un lado, la opinión se expresa a partir de la experiencia de Prudencio y, por otro lado, desde la ingenuidad de Lucrecio. En efecto, ambos personajes representan las dos etapas en la corte de Castillejo, una primera durante su adolescencia

mas yo, estando
so ajeno poder y mando
a la corte fui llevado
en tiempo de don Fernando,
[...]
siendo entonces yo de edad
de quince años, y aun de menos
no cumplidos (vv. 1171-1181).

Aunque no sabemos con exactitud quién o qué llevaron a Castillejo a la corte «mas yo, estando /so ajeno poder y mando» (vv. 1171-1172) se le presentó la oportunidad «de hacerme cortesano/ y servir/ en palacio, por subir/ a ser mejor algún día» (vv. 343-347). Cualesquiera que sean los motivos de su entrada en la corte, Castillejo haría girar gran parte de su obra en torno al ámbito cortesano, de manera análoga a lo que harán otros autores del siglo XV, como el poeta Juan de Mena o el dramaturgo Juan del Encina. Cabe señalar que Castillejo vivirá el periodo transicional del paso del siglo XIV hasta finales del XVI, hecho que influirá en su producción literaria.

Prudencio, uno de los interlocutores en el *Aula de Cortesanos* dirá muy significativamente «que la corte es un gran mar/ profundo, tempestuoso» (vv. 758-579). En efecto, este *mar* simboliza los momentos de incertidumbre e inestabilidad del reinado de Fernando el Católico; de hecho, Castillejo fue despedido de la corte en abril de 1518, dos años después de la muerte del rey Fernando I.³ En suma, tal como dijo Castillejo «no es como pensáis/ todo oro lo que reluce» (vv.133-134).

Así pues, alejado de la vida mundana y con treinta años, vuelve a rodearle una enorme soledad y cansancio. Así lo expresa en el *Romance contrahecho al que dize: “Tiempo es el cauallero”*:

Tiempo es ya, Castillejo,

y, finalmente, su etapa de madurez. Todos los fragmentos incluidos en este trabajo, excepto la fábula de Píramo y Tisbe, de Cristóbal de Castillejo corresponden a la edición de 2004.

³ Reyes (2000): 145.

tiempo es de andar de aquí,
que me crecen los dolores
y se me acorta el dormir;
[...]
Tengo vergüenza de aquellos
que en juventud conocí,
viéndolos ricos y sanos,
y ellos lo contrario en mí.
Tiempo es ya de retirar
lo que queda del vivir,
[...]
Y el medrar, que nunca vino,
No *hay* ya para qué venir. (vv.1-18)

Median siete años entre la salida de Fernando I hasta el comienzo de su segunda etapa en Viena. Durante estos años no se sabe muy bien qué hizo Castillejo. Sin embargo, contamos con varios testimonios que afirman que el poeta se dedicó a la vida clerical —en el monasterio de Santa María de Valdeyglesias— y fue miembro de la orden del Císter: «Christóual de Castillejo, insigne Poeta, laureado por tal, después de haber escrito obras de mucho ingenio, que andan impresas, tomó el hábito en nuestro monasterio de Valdeyglesias».⁴ No obstante, la vida de Castillejo cambia de rumbo cuando en 1525 su amigo Martín de Salinas —embajador en España del Archiduque— le propone ser secretario de su antiguo señor. Salinas se encargaba de los asuntos diplomáticos junto con el tesorero Gabriel de Salamanca, quien buscaba un secretario. De ahí que Salinas abogue por recuperar a Castillejo para el servicio de la corte. Por este motivo, el amigo del poeta manda una carta dirigida al tesorero Salamanca, quien describe al poeta como «muy hábil en lengua castellana y también latina, tal que por su habilidad hallada grandes partidos».⁵

Dentro de este marco cortesano en el que se acomodará el poeta, bajo el reinado del infante Fernando, Castillejo pudo realizar diferentes viajes por toda Europa desde

⁴ Citado por Beccaria (1997: 155).

⁵ Citado por Reyes (2000: 17).

Inglaterra, Francia, Países Bajos hasta Italia (Milán, Roma y Venecia). Esta última, Viena, se imprimió por primera vez en 1544 una de sus obras más conseguidas: el *Diálogo de mujeres*. Este hecho contribuyó a que él adquiriera conocimiento no solo de las corrientes literarias en boga durante la época, sino también de personalidades como Pedro Mártir de Anglería, quien fue maestro humanista bajo el reinado de los reyes católicos.⁶

En suma, cuando hablamos de la actitud del poeta ante las modernidades literarias, debemos tener en cuenta esta atmósfera, ya que como veremos más adelante, Castillejo fue coetáneo del humanismo renacentista y su llegada a la corte de Viena le permitió enriquecerse de «[...] otras culturas, otras visiones del mundo y otras formas creativas».⁷ Hecho que contribuyó a la creación y a la maduración de su poesía.

Al fin, Castillejo sale de España en el verano de 1525 y se establece en Viena el 30 de septiembre de este mismo año. Por entonces, la capital austríaca fue una ciudad muy importante; ya que era receptora de todas las novedades culturales del momento, es por ello por lo que la corte de Fernando I fue considerada «una excepcional atalaya cultural».⁸ Por este motivo, para entender la obra de Castillejo debe tenerse en cuenta el contexto del que estuvo rodeado. Por un lado, Viena tuvo el privilegio de estar situada en el centro de Europa en contacto con diferentes culturas; sin embargo, fue Italia el país que favoreció a Castillejo estar en «[...] contacto permanente con el clima cultural de Italia y con escritores cuya influencia se deja notar asimismo en su obra»:⁹

Nunca falta compañía,
que allí acude a la contina
de Bohemia y su valía,
y de Selesia y Hungría,
e Italia, que está vecina. (vv. 26-30)

⁶ Beccaria (1997): 75.

⁷ Beccaria (1997): 527.

⁸ Reyes (2000): 229.

⁹ Beccaria (1997): 515.

Por otro lado, estuvo en contacto con influyentes personalidades del humanismo germano, por ejemplo, Ulrich von Hutten o Eneas Silvio.¹⁰ En este ambiente se encontraba el poeta, rodeado del ámbito sociocultural más distinguido y de las actividades exclusivas de la corte.

Además, tal como subrayó Bataillon (1966: 654), Viena era «el alma de la política de reconciliación entre católicos y protestantes» y, por tanto, bajo esta política se encontraba Erasmo de Rotterdam, preceptor del Infante don Fernando. Las inclinaciones de Castillejo por Erasmo se dejan notar, fundamentalmente, en el *Diálogo de mujeres* (1544), uno de los poemas más extensos de las *Obras de conversación y pasatiempo*.¹¹ El *Diálogo* consiste en una discusión entre dos personajes (Alethio y Fileno), que hablan sobre la condición femenina, pero con opiniones contrarias respecto a esta. En esta pieza, Castillejo mezcla elementos de la misoginia medieval y otros de la sátira antifeminista de humanistas como Erasmo, especialmente sus *Coloquios* (1518). Ahora bien, aunque Castillejo fue un asiduo cultivador del diálogo, género por excelencia en Europa durante el siglo XVI,¹² también utilizó otros, como la poesía o la traducción.

En este panorama, Castillejo traduciría en 1528, un año después de su ascenso a secretario real, el pasaje de la fábula de Píramo y Tisbe de Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 54-166), aunque no fue el único. De Ovidio tradujo dos historias mitológicas más las *Metamorfosis*: Acteón y Diana (*Metamorfosis*, III, vv.138-252) y Polifemo y Galatea (*Metamorfosis*, XVIII, vv. 788-869). Asimismo, tradujo en prosa *De senectute* y *De amicitia* de Cicerón, además de tres fragmentos de algunos poemas de Catulo y un epigrama de Marcial: *Vida buena y descansada*. Cabe destacar que Castillejo escribe en metros cortos sus traducciones mitológicas, vía por la que transitarían posteriormente autores como Montemayor y Góngora, entre otros. Según la crítica, el poeta salmantino fue precursor de la introducción de la fabula mitológica en España, como nuevo género poético.¹³

¹⁰ A pesar de que era italiano, fue secretario de la cancillería imperial al servicio del emperador Federico III.

¹¹ El *Diálogo de mujeres* (1544) fue la única obra que se publicó en vida del poeta, junto con el *Sermón de amores* (1542).

¹² El diálogo fue un género literario muy utilizado por el humanismo, sobre todo por Erasmo de Róterdam. Por esto, no es extraño que el poeta se nutriese de lo que denominó, también Bataillon (1966: 654) una «atmósfera erasmista».

¹³ Reyes (2000): 28.

En cuanto a las *Obras de amores*, constituyen la parte más extensa de toda la producción de Castillejo. La mayoría de su poesía es de temática amorosa. En ella encontramos numerosos tópicos de origen trovadoresco, vigentes en la poesía española del XV. Se ha entendido a su autor como un «fraile alegre y mocero, a la manera del Arcipreste de Hita, semejante a él en sus costumbres y en su vena poética, mezcla rara de lubricidad y devoción».¹⁴ En gran parte de sus versos, el poeta reniega del amor a las mujeres; pero, a su vez, se siente absolutamente sometido a él.¹⁵ Además, la mayoría de los poemas van destinados a alguien: *Al amor*; *Otras al amor*; *A una dama llamada Ana*; *A una dama que tenía muchos servidores*, *A una dama llamada Ángela*, etc. Una de las cuestiones que la crítica ha planteado ha sido determinar si los poemas dirigidos a numerosas mujeres (Ana, Mencía, Gracia, Francisca, Ángela, etc.) los escribía por cortesía o por devoción, ya que es muy probable que muchos de los textos se escribieron por encargo, común en los ambientes áulicos.

En cuanto a las *Obras de conversación y pasatiempo*, así como en algunos poemas dedicados a Ana, Castillejo demostró tener un gran ingenio en el uso de los metros cortos, especialmente el octosílabo y el pie quebrado. Tal como dijo Moratín en su obra *Orígenes del teatro español* (1857: 190), Castillejo «escribió con gracia, pureza y facilidad en versos cortos». Aunque no fue ajeno a las coplas de amor propias de la tradición, optó por superar el amaneramiento conceptista de su tiempo. Dicho de otra forma, abrió una visión sobre el amor menos idealista con el propósito de ofrecer más claridad expresiva. Esto implica, en cierto modo, un distanciamiento de los modelos en la línea petrarquista de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega y más cercano al ideal estilístico de los italianos antipetrarquistas del siglo XVI, de autores como Pietro Aretino, entre muchos otros.

A propósito de Pietro Aretino, nuestro poeta salmantino mantuvo una relación epistolar con él. Según Beccaria (1997: 317), se pudieron conocer a través de Pier Paolo Veregerio, amigo de Aretino y cercano a la corte vienesa, en la Dieta de Augusburgo. La primera referencia que encontramos es del 10 de diciembre de 1530, Castillejo escribe desde Viena «Al magnífico señor Pietro Aretino, orador y poeta eccellentísimo».¹⁶ El intercambio epistolar entre el italiano y Castillejo, estudiado por Reyes, demuestra que

¹⁴ Menéndez (1915): 8.

¹⁵ Por ejemplo, el poema *Al amor* «Amor dulce y poderoso/ no te puedo resistir/ y acuerdo de me rendir/ que defender no me oso/ sin obligarme a morir» (vv.1-5).

¹⁶ Citado por Reyes (2000: 146).

ambos tenían un «trato personal y afectivo» y «signos de confianza».¹⁷ Además, muestra que tenían conocimiento de la cultura de la época y de personalidades tan importantes del momento como Pietro Bembo, así como también de escritores ya difuntos, como es el caso de Giovanni Boccaccio. En suma, el breve epistolario cruzado entre Castillejo y Aretino muestra los gustos que tenían en común tanto por la temática anticortesana y la misoginia como por las preferencias de determinados géneros, como sucede con el diálogo. Todo ello está enfocado a una reacción contra el idealismo petrarquista que tiene lugar en la Italia de la primera mitad del XVI.

Como se ha comentado anteriormente, nuestro poeta salmantino escribió dos textos, los cuales fueron utilizados por la crítica para etiquetar a Castillejo como un autor reacio a las innovaciones poéticas de Petrarca durante el primer renacimiento. En el primero, *Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores*, el poeta expresa su disconformidad con los modelos cancioneriles del momento; puesto que, según el poeta, carecen de naturalidad expresiva. Por esta razón, critica las coplas castellanas y, en consecuencia, a Juan Boscán y Garcí Sánchez de Badajoz, poeta español perteneciente a la lírica cancioneril de la segunda mitad del siglo XV. Según Castillejo, la poesía debía renovarse, no desde la imitación italiana, sino desde las mismas coplas españolas de los grandes maestros del siglo XV; pero superando la artificialidad y el amaneramiento que ofrecía la lírica cancioneril. Entonces, ¿podemos considerar a Castillejo un poeta antirenacentista? A mi parecer, sería mucho más preciso afirmar que, por un lado, estuvo abierto a las modernidades de la época y, por otro, propugnó una renovación, pero defendiendo la poesía española, consciente de la grandeza que esta ofrecía:

¡Cosa vana
que la lengua castellana,
tan cumplida y singular,
se haya toda de emplear
en materia tan liviana! (vv. 59-63)

¹⁷ Reyes (2000): 149.

En el segundo, la *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*, Castillejo critica a los primeros petrarquistas españoles, sobre todo, a quienes, según él, ayudaron a introducir los metros italianos en España. Aparte de Boscán y Garcilaso, también menciona a Diego Hurtado de Mendoza y Luis Haro. Tal como indica Reyes, tanto la *Reprehensión* como *Contra los encarecimientos...*, deben leerse en clave burlesca y hay que evitar caer en desacertadas interpretaciones acerca de la intención del autor; pues detrás de esa burla se esconde un alegato reflexivo y nacionalista sobre la defensa de la lengua española.¹⁸ El poeta no se opone radicalmente a las nuevas formas italianas como se ha venido considerando. De hecho, leer ambos textos por separado y en clave de estricta censura a causa de la novedad es lo que ha llevado a considerar a Castillejo un retrógrado y un reaccionario poético. Habría que leerlo, en cambio, como una defensa de la tradición española ante ataques tan explícitos como los que tendrán lugar en textos como la Carta a duquesa de Soma, o en la carta dirigida por Garcilaso a Jerónima a Palova de Almogávar en los preliminares a la traducción de Boscán del *Cortesano* de Castiglione. Por este motivo, Castillejo les critica por el menosprecio que estos hacían del verso castellano, fundamentalmente, del metro corto:

Han renegado la fe
de las trovas castellanas,
y tras las italianas
se pierden, diciendo que
son más ricas y lozanas.

[...]

pero juzgar nadie mal
de su patria natural
en gentileza no cabe.

[...]

contentados se mostraban
y claramente se burlaban

¹⁸ En la introducción de Castillejo (2004: 49).

de las trovas españolas:
canciones y villancicos,
romances y cosa tal,
arte mayor y real,
y pies quebrados y chicos
y todo nuestro caudal. (vv. 16-84)

En suma, tanto la *Reprehensión* como *Contra los encarecimientos...*, debe entenderse, anteriormente mencionado, como una defensa de la tradición literaria y, aunque se ha etiquetado a Castillejo como reaccionario de las novedades italianas, tal como menciona Beccaria (1997: 468) «criticar y satirizar los abusos del petrarquismo suponía, en su época, estar en línea con las últimas actitudes poéticas surgidas en Italia».

Finalmente, se acerca el fin de una década de plenitud para la actividad cortesana de nuestro poeta. Sabemos que entre 1539 y 1540 Castillejo estaba enfermo y sería entonces cuando compuso la *Consolatoria*, *Estando con mil males* y otros poemas que, según la crítica, hacen referencia a su enfermedad: *Llor de palo de Indias*, *estando en la cura dél*, *Estando en los baños*, entre otros varios. El poeta se inspira en la *Consolatio Philosophiae* de Boecio para escribir la *Consolatoria*. En ella, el poeta habla sobre la fugacidad del tiempo y el desengaño. En realidad, los males que atormentan al poeta durante este periodo, como dice Beccaria (1997: 361), «no son con la muerte sino con la adversa fortuna»; ya que el poeta llevaba «mucho tiempo esperando alguna recompensa por los servicios de sus últimos años»:

Estando muy descontento,
dentro de mi corazón
luchando con mi tormento,
y movido el pensamiento
a gran desesperación,
no sé qué decir, si dormía
o si me lo parecía;
bien sé que lo procuraba,

y que el dolor lo estorbaba,
necesidad lo pedía. (vv. 21-30)

En efecto, no fue un periodo muy bueno para nuestro poeta, puesto que su enfermedad se agravó considerablemente. Alejado de los trabajos de la corte, Castillejo escribiría durante este tiempo algunas de sus mejores obras: *Diálogo entre Memoria y Olvido*, *Diálogo llamado Aula*, *Diálogo entre el autor y su pluma*, *Diálogo entre adulación y la Verdad*, *Consiliatoria dirigida al rey su señor*. Todas ellas comparten grandes reflexiones y denotan un gran escepticismo vital. Cabe destacar la influencia del salmantino en estos últimos textos de fuentes literarias como el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) de Antonio de Guevara y de aquellos que escriben contra el mundo áulico ya mencionados. Además, sus viajes por todo Europa le permitieron visitar numerosos países y muchos de sus textos tuvieron, posteriormente, un gran interés histórico, como es el caso de *Al año nuevo, habiendo el viejo sido adversario en todo* (1541).¹⁹

Por último, Cristóbal de Castillejo muere el 12 de junio de 1550 en Viena y sus obras fueron publicadas póstumamente en 1598: *Las obras de Christoual de Castillejo, corregidas y emendadas por mandado de la Santa, y General Inquisición*. El poeta agrupó toda su obra en tres grupos: *Obras de amores*, *Obras de conversación y pasatiempo* y, finalmente, *Obras morales y de devoción*.

En cuanto a los últimos años antes de su muerte no se sabe muy bien cómo fueron, ya que no hay demasiada información. No obstante, queda probado que desde que el poeta se marchó a Viena en 1525 jamás regresaría a España. A juzgar por lo que menciona en uno de sus poemas, probablemente escrito en los últimos años de su vida, *Respuesta del autor a un cauallero que le pregunto que era la causa de hallarse tan bien en viena*, la capital austríaca no parece haberle contentado tanto como esperaba:

¿Quién t'engañó, Castillejo,

¹⁹ Este poema, desde un punto de vista histórico, tuvo un interés extraordinario, ya que en 1540 fueron tiempos muy difíciles y de muchas desgracias (enfermedades, hambruna, sequías, muertes, etc.). Por este motivo, Castillejo le pide al año nuevo que sea «manso y con amor/ no nos seáis importuno/ como vuestro antecesor» (vv. 53-55).

estando bien en España,
a venirte en Alemaña
para dejar tu pellejo
en tierra ajena y extraña?
Si el engaño de tus ganas
y del mal yerro tamaño
fueron esperanzas vanas,
ya murieron, pues tus canas
les han hecho el cabodaño.
No m'engañara esperanza
del interese traidor,
ni apetito de favor
ni deseo de privanza;
mas engañóme el amor,
y este dio
causa al yerro, porqué amó
a su rey demasiado,
con lo cual se han engañado
otros muchos como yo (vv.101-120)

3.-LAS METAMORFOSIS DE OVIDIO

Publio Ovidio Nasón, poeta romano nacido el año 43 a.C., terminó las *Metamorfosis* el año 7 d.C., poco antes de ser desterrado a la aldea de Tomis (actual Constanza, Rumania) por Octavio Augusto. Son muchas las hipótesis que se han barajado acerca de las causas que llevaron a Ovidio en el exilio. Aún así, él mismo nos menciona los dos motivos principales «un poema y un error»²⁰ (II, 207-208). La crítica, sin embargo, destaca principalmente cuatro posibles razones. La primera, su obra *Ars amatoria*, publicada entre el año 1 a.C y 2 d.C, considerada de inmoral.²¹ La segunda, se le culpó de propiciar una conducta escandalosa a Julia, la nieta de Augusto, también desterrada en el mismo año que Ovidio. La tercera, se le acusó de participar en determinados círculos, como el de Fabio Máximo —en oposición al Emperador—, así como de participar en algún tipo de ritual prohibido. La última y la más plausible, según la crítica, es el hecho de que el poeta pudo haber descubierto algo que no debía, probablemente, de orden político. Por todo eso, se cree que tanto su obra como sus posibles implicaciones en varios escándalos de la familia imperial, sirvieran, únicamente, de pretexto para su destierro.

Volviendo al tema que nos ocupa, las *Metamorfosis* es un poema dividido en quince libros compuestos en hexámetros y consta de más de 250 narraciones mitológicas, desde la creación del mundo hasta la apoteosis de Julio César. Ha sido considerada una de las obras más leídas y con mayor difusión en todo el continente desde su creación. Sin embargo, no fue hasta la Edad Media cuando la obra del sulmonense se convirtió en una de las obras más conocidas y divulgadas entre los autores medievales.

Durante la época medieval, el mundo mitológico que figura en las *Metamorfosis* estuvo acompañado, por lo general, de interpretaciones alegóricas que intentaban aproximarse a la visión de la época; aunque Ovidio fue rechazado al principio por los círculos cristianos, se convirtió en una fuente inagotable de inspiración moralista: «En general se reconoció que la literatura pagana podía ser saqueada con provecho con tal de

²⁰ Ovidio (1992): 155.

²¹ Cabe destacar que esta no fue una razón concluyente, ya que pasaron muchos años desde que escribió la obra hasta que fue desterrado. De hecho, el propio Ovidio le extrañó este motivo; así nos consta en *Tristes* II, 543-545 «De esta manera, los escritos de mi juventud que, por mi falta de prudencia, nunca pensé que me pudieran perjudicar, lo han hecho ahora en mi vejez. Tarde ha recaído el castigo sobre mi viejo librito y la pena está lejos del tiempo del delito que la mereció». Ovidio (1992): 183.

que se guardasen las debidas precauciones y el fin justificase los medios». ²² Naturalmente, esta doctrina alegórica fue la que permitió la continuidad de la obra, siendo la más aceptada durante el medievo.

De esta manera, Ovidio pronto se convirtió en objeto de imitación (si bien la lectura moral cobra mayor importancia que el valor literario de los mitos) y comienzan a reescribir, reinterpretar y actualizar las *Metamorfosis* con tal de satisfacer a los círculos cristianos y sus convenciones, considerando que en ellas se escondían verdades teológicas que se debían descifrar. En suma, la obra del poeta romano «influye ya en los primeros monumentos de nuestra poesía y de nuestra prosa, pero acaso influyen más intérpretes y expositores suyos, que dan un carácter moral». ²³

Aunque la obra de las *Metamorfosis* no es objeto de estudio en este trabajo, considero relevante mencionar la influencia que tuvieron los mitos ovidianos para el entendimiento de nuestra literatura. Uno de los precedentes más antiguos de la obra del poeta de Sulmona es el tratado *De Consolatione Philosophiae* del filósofo romano Severino Boecio, en el periodo entre la Edad Antigua y la Edad Media. En este, se narran dos fábulas de Ovidio —la de Circe y la de Orfeo— en las que el autor las moraliza, siendo difundida, traducida y reeditada durante el medievo. Además, algunos mitos fueron tan conocidos, que era habitual reescribir los mitos ovidianos en las escuelas de Retórica; un ejemplo es el caso de la fábula de Píramo y Tisbe utilizado por San Agustín. Así lo dice en su obra *De ordine*: ²⁴

Me irrita verte andar cantando y lamentando en pos de tus versos de todo metro, que levantan entre ti y la verdad un muro más grueso que el que separaba a los amantes de la fábula que cantas, pues ellos se comunicaban por una delgada hendidura. (El estaba poetizando sobre los amores de Píramo) (I, 3, 9)

Posteriormente, el periodo comprendido entre los siglos XII y XIII se conoce con el nombre de *Aetas Ovidiana*, momento que coincide «con el renacimiento de las

²² Reynolds y Wilson (1986): 44.

²³ Cossío (1952): 11.

²⁴ Agustín (1979): 602.

interpretaciones alegóricas de la mitología clásica».²⁵ Uno de los precedentes que adquirió mayor éxito durante esta etapa ha sido el *Ovide moralisé* de autor desconocido y cuya edición fue realizada por C. de Boer.²⁶ Este consiste en una traducción de ocho mil versos, que circuló hasta el siglo XV en copias manuscritas.

Podemos señalar, además, que en el siglo XIV el ilustre poeta Dante Alighieri sitúa a Ovidio, en la *Divina Commedia*, como uno de los mejores poetas junto con Virgilio; no obstante, fue la obra de Giovanni Boccaccio, la *Genealogia deorum gentilium libri*, «el primer gran manual mitógrafo de la Edad Moderna».²⁷ Cabe destacar la importancia de los manuales de mitología, ya que van a ser una gran fuente de inspiración y, además, la herramienta fundamental para la propagación de los mitos clásicos.

A lo largo de la Edad Media los autores reescribían y, simultáneamente, modificaban los mitos antiguos. De hecho, la enseñanza y la ejemplaridad moral tuvo mayor importancia en el medievo que durante el Renacimiento. Por ello, a partir del siglo XV comienzan a editar y difundir el mito en su absoluta belleza, libre de cualquier interpretación. No obstante, hay que matizar que el cambio no fue repentino ni radical; pues, aparte del goce puramente estético, continuaron los usos morales de la mitología clásica. Probablemente, una de las cuestiones que opone una etapa de la otra la encontramos en un estudio realizado por Jean Seznec (1985:11) que señala que los dioses paganos no resucitaron «puesto que nunca desaparecieron de la memoria y la imaginación de los hombres», ya que, mientras los antiguos dioses se mantuvieron ocultos durante el medievo, en el Renacimiento se recuperan las figuras clásicas en toda su plenitud. Tal como dice, también Seznec (1985: 179), «se puede hablar de Renacimiento a partir del día en que Hércules recuperó su contextura atlética, su maza y su piel de león».

En definitiva, sea como fuese, los mitos clásicos fueron tratados repetidamente por las literaturas europeas y; por tanto, también por los autores españoles. Del siglo XV destaca, por un lado, el manual de mitología de Alonso Fernández de Madrigal en su obra *Las diez qüestionnes vulgares*, considerado uno de los textos más relevantes de la literatura medieval española. Por otro, Juan de Mena, en su *Laberinto de Fortuna* (1444), utiliza varios personajes ovidianos. Finalmente, hay que destacar una versión en catalán del

²⁵ En el prólogo de Ovidio (2018): 112.

²⁶ Aunque Boer lo sitúa en el año 1328, Cossío (1952: 12) argumenta que el tratado debe de ser anterior a 1275, puesto que fue utilizado por Alfonso X en su *General Estoria*.

²⁷ En el prólogo de Ovidio (2018): 118.

humanista Francesch Alegre, considerada «la primera traducción de las *Metamorfosis* impresa en España»²⁸ en 1494.

Tal como apuntaba al principio, las fábulas moralizadoras provenían de una tradición bien antigua, pero a partir del siglo XVI «esa tradición había perdido el contacto con las fuentes más remotas, y son las versiones castellanas de Boecio las que vuelven a mostrar los ejemplos morales contenido en Ovidio».²⁹ Podemos destacar las traducciones que aparecen en Italia de la mano de Lodovico Dolce (1553) y de Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561); en Inglaterra la traducción de Arthur Golding, quien publicó las *Metamorfosis* completas en dos partes; la primera publicada 1565 y la segunda en 1567.

Entretanto, en España, destaca la traducción de Jorge de Bustamante, considerado el primer traductor castellano de las *Metamorfosis* (Cossío, 1952: 39). También la traducción de Pérez Sigler en 1580 y la de Felipe Mey en su obra *Del Metamorfoseos de Ovidio en octava rima*, impreso en 1586. Un año antes, en 1585, destaca la obra de Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, dividido en siete libros, constituye el primer manual de mitológica clásica, cuya intención es ofrecer una visión alegórica de todos y cada uno de los mitos.³⁰ Por último, hay que mencionar a Sánchez de Viana, que en 1589 publica en Valladolid *Las Transformaciones de Ovidio: Traduzidas del verso Latino en tercetos y octavas rimas, Por el licenciado Viana*,³¹ Su obra, compuesta en octavas, se vio influida, así como la de Felipe Mey, por la versión de Anguillara. Se editó junto con el *Comento, o Anotaciones sobre Ovidio* una especie de tratado donde aporta información de las fábulas y las diversas interpretaciones que algunos autores habían propuesto para una mejor comprensión y, naturalmente, para la propagación de esta. En efecto, la obra de Sánchez de Viana tuvo una gran difusión; Cossío (1952: 49) lo califica como «el más importante de los traductores españoles de las *Metamorfosis* de Ovidio».

²⁸ En el prólogo de Ovidio (2018): 121.

²⁹ Cossío (1952): 57.

³⁰ De hecho, el título completo de la obra nos advierte cuál es su intención. Lo que realmente le importaba, no era glorificar a los dioses, ya que los consideraba como historias ficticias e irreales, sino la filosofía que en ellas se escondía: *Filosofía secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Idolos o dioses de la antigüedad. Es materia muy necesaria para entender poetas e historiadores.*

³¹ *Las Transformaciones de Ovidio: Traduzidas del verso Latino en tercetos y octavas rimas, Por el licenciado Viana En lengua vulgar Castellana. Con el Comento y explicaciones de las Fábulas: reduziéndolas a Philosophía natural y moral y Astrología e Historia. Dirigido lo uno y lo otro a Hernando de Vega Cotes y Fonseca, Presidente del Consejo de las Indias.*

Por último, el influjo de las *Metamorfosis* se popularizó no solo en el terreno de la traducción sino también en los diversos géneros de la época. Por ejemplo, en prosa destaca *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas; el poema épico *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto y, también, en la dramaturgia, autores tan importantes como William Shakespeare, considerado el mayor deudor de Ovidio, en su obra *A Midsummer Night's Dream* (1595) y *Romeo and Juliet* (1597).

Ovidio dirá en el epílogo de las *Metamorfosis*:³²

Y ya he completado la obra, que ni la cólera de Júpiter ni el fuego ni el hierro ni el voraz tiempo podrá destruir. Que cuando quiera aquel día, que no tiene ningún derecho a no ser sobre este cuerpo, ponga fin al transcurso de mi insegura vida: sin embargo, en la mejor parte de mí seré llevado eterno por encima de los elevados astros, y mi nombre será imborrable y, por donde se extiende el poderío romano sobre las domeñadas tierras, será leído por la boca del pueblo, y a lo largo de todos los siglos, gracias a la fama, si algo de verdad tienen los vaticinios de los poetas, viviré. Libro XV (vv. 871-881)

Con estas palabras termina Ovidio una de sus obras más importantes y fundamentales para la literatura de todos los tiempos. En efecto, su nombre ha sido «imborrable», ya que los mitos clásicos han sobrevivido a lo largo de los siglos y, aunque de maneras muy diversas, en la memoria de los hombres. A pesar de que solo se han nombrado algunos autores, son muchísimos los deudores de Ovidio.

³² Ovidio (2018): 794-795.

4.-LAS FÁBULAS DE PÍRAMO Y TISBE ANTERIORES A 1528³³

Después de un breve bosquejo sobre la influencia de las *Metamorfosis*, se tratará a continuación la fábula de Píramo y Tisbe. Esta aparece en el libro IV de las *Metamorfosis*, concretamente en los versos 55 hasta el 166. Se sitúa dentro de una narración más extensa, momento en que se describe el castigo que impone Baco a las Miníades. Mientras que el dios del vino es honrado por las tebanas, las Miníades o también Mineidas (Aroippe, Leucónoe y Alcítoe) prefieren dedicarse a sus tareas de costura mientras explican cuentos,³⁴ antes que participar en las celebraciones. En consecuencia, Baco las convierte en murciélagos:³⁵

Al instante las hermanas se esconden [...] mientras buscan las tinieblas, una membrana se extiende por sus pequeños miembros y encierran sus brazos con una ligera ala; y las tinieblas no les permiten saber por qué motivo han perdido su antigua figura. (Libro IV vv. 405- 411)

La fábula de Píramo y Tisbe, la primera que se narra a través de la voz de Alcítoe, trata sobre la fuerza del amor, imposible entre los dos amantes. Pues es tan fuerte y tenaz la pasión que aúna entre Píramo y Tisbe que los arrastra hasta la muerte y, precisamente, será este trágico desenlace lo que dotará la fábula de un romanticismo sobrecogedor. Antes de comenzar la historia, Ovidio nos advierte que el mito no es conocido: «uulgaris fabula non est»³⁶ (vv. 51). De hecho, no se conoce a ciencia cierta el origen de la fábula, pero sea cual fuese alcanzó tanta popularidad entre los autores del medievo, que se convirtió en una de las historias de amor más importantes.

Píramo y Tisbe eran dos jóvenes, vecinos desde la infancia, que se enamoraron intensamente en oposición a sus padres. A pesar de que no se podían ver, el hallazgo de una grieta en la pared hizo que pudieran seguir comunicándose; apenas unas palabras

³³ En el año 1528, Cristóbal de Castillejo tradujo la fábula de Píramo y Tisbe. Por este motivo, nos detenemos en esta fecha y repasamos los autores más relevantes que trataron el mito antes de él.

³⁴ Las tres fábulas narradas por las Miníades son: Píramo y Tisbe, Marte y Venus, Sálmacis y Hermafrodito.

³⁵ Ovidio (2018): 330-331.

³⁶ Ovidio (2019): 170.

bastaban para acrecentar el amor que sentían. Por este motivo, los jóvenes babilonios decidieron escaparse juntos con el fin de verse libremente en los alrededores, concretamente, junto al sepulcro de Nino. Esta decisión provocó una sucesión de malentendidos que se convirtieron en la causa del fatal desenlace entre los dos amantes. Tisbe llegó primero al encuentro, pero se atemorizó tanto al ver una leona bebiendo agua junto a la fuente que huyó hasta esconderse en una cueva. Cuando Píramo llegó, vio las huellas del feroz animal y el velo ensangrentado que Tisbe traía consigo, por lo que creyó que el animal la había matado. No pudiendo soportar el dolor, Píramo decidió clavarse la espada. Al poco tiempo, Tisbe regresó al lugar y cuando se dio cuenta de que Píramo estaba muerto, decidió darse muerte clavándose la espada bajo el pecho y dejándose caer sobre él.

Tal como apuntaba al principio, las fábulas van a ser un importante antecedente para los escritores que utilizaron la mitología y que recrearon los mitos en sus obras. De hecho, algunas fábulas fueron tan conocidas que se reescribieron en numerosas ocasiones. Así, por ejemplo, Hero y Leandro, Jasón y Medea, Venus y Marte y, por supuesto, Píramo y Tisbe. Sin embargo, la trayectoria de los mitos no se acaban en el medievo, sino que continúan en el Renacimiento y en el Barroco «siendo con mucha frecuencia, figuras didácticas, incluso instrumentos para la edificación de las almas».³⁷ Con respecto a la fábula de Píramo y Tisbe, Nival (1982: 3) sostiene que es «una de las fábulas mas sencillas y más humanas de todas las contenidas en las Metamorfosis» y fue tanta la importancia que cobraron ambos amantes que se convirtieron «en símbolos del amor desdichado».³⁸

Desde Ovidio hasta la versión de Castillejo, el mito de Píramo y Tisbe no ha dejado de conocerse en toda Europa a través de numerosas traducciones y adaptaciones. Gaio Julio Higino, autor contemporáneo a Ovidio, escribió en su *Fabularum liber* breves relatos mitológicos; un poco más tarde, Mauro Servio Honorato la utilizó en su *Commentario alle Bucoliche di Virgilio* y, en el siglo VI, Lactancio Plácido escribió la fábula en su *Argumenta Metamorphoseon Ovidii*. No obstante, no será hasta a partir del siglo XI cuando «las fabulas ovidianas cobran independencia».³⁹ Del siglo XII contamos con una una versión de Matthieu de Vendôme titulada *Pyrame et Thisbé*; también en prosa

³⁷ Seznec (1985): 188.

³⁸ Nival (1982): 3.

³⁹ Nival (1982): 16.

nos ha llegado —entre finales del siglo XII y XIII—los *Gesta romanorum* y, por último, *De mulieribus claris* de Boccaccio, quien hace un resumen de la fábula.

Respecto a las versiones que tenemos en la literatura francesa, existen varios testimonios de la pervivencia del mito. Podemos destacar, por un lado, el *Roman de Tristan* escrito en el siglo XII por el poeta Thomas en el que menciona a Tisbe. Por otro, *Flamenca* (1234) un poema provenzal, donde se exponen los cuentos más conocidos de la época, entre estos las *Metamorfosis*. Además, la fábula influyó en algunos episodios de tres obras de Chrétien de Troyes: *Lancelot ou le Chevalier de la charrete*, *Yvain, le Chevalier au Lion* y, finalmente, *Erec et Enide* (Nival, 1982: 19). Por último, del ciclo de Chrétien de Troyes, existe un poema anónimo de finales del siglo XII o XIII llamado *Piramus et Tisbé*.

Entre las versiones italianas, Boccaccio vuelve a tratar el tema de Píramo y Tisbe en *L'Amorosa Fiammetta* y en *l'Amorosa visione*. Además, Nival (1952: 20-21) menciona cinco versiones más de la fábula, todas ellas de autores desconocidos como *La istoria di Piramo e Tisbe* escrita en prosa en el siglo XIV. Por último, hay que nombrar el humanista y escritor Giovanni Sabadino degli Arienti que compuso, también en prosa, *La hystoria de Piramo et Tisbe* (1470), sin olvidar la versión del poeta Bernardo Tasso: la *Fabula di Piramo e di Tisbe* (1534).

La popularidad del mito también se extendió entre los autores ingleses. Entre estos destacan John Gower, quien menciona a Píramo y Tisbe en su *Confessio amantis* (1389) y Geoffrey Chaucer en *The Legend of Good Women* (1385-1386) cuya obra narra la muerte de los dos amantes.

En cuanto a la Edad Media española es preciso señalar que la fábula fue menos conocida que en otras partes, ya que el conocimiento de las *Metamorfosis* no fue tan directo si lo comparamos con otras obras ovidianas. Dicho de otra forma, los mitos se conocían, generalmente, a través de adaptaciones o versiones que se habían hecho anteriormente. Sin embargo, la presencia de la fábula la encontramos, escrita en prosa, en la segunda parte de la *General Estoria*. A pesar de que se ciñe muy estrechamente al texto ovidiano, nos dice al final que deben servirnos de «enxiemplo».⁴⁰ Del siglo XV contamos,

⁴⁰ «e Ouidio e los otros autores gentiles romanos que ouieron dellos esta razon enxiemplo deste fecho en Piramo e en Tisbe, en razon de castigo pora los otros que lo oyesen». Sabio (1957): 201.

por un lado, con el poema *Defunzion del noble caballero Garci Laso de la Vega*⁴¹ de Gómez Manrique y también con el *Laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena.⁴² Cabe señalar que estos dos últimos no rescribieron el mito, sino que únicamente lo mencionan. Por otro lado, cuando Diego de San Pedro recrea el mito de Píramo y Tisbe al final de su *Sermón*, lo justifica desde un punto de vista ejemplarizante: «Pues si de piedad y amor queréis, señoras, enxemplo, fallaréis que en Babilonia bivían dos cavalleros, y el uno dellos tenía un fijo llamado Píramo».⁴³ De manera análoga, Alfonso de Madrigal en *Del Tostado sobre el amor* se refiere a la fábula como modelo de enseñanza:⁴⁴

Non pudieron éstos sostener el
dolor que los apremió a se matar;
que, como dice Ovidio, “el amor e
poder non pueden ser ayuntados
en un ser”. Quiere decir que el
que ama non puede el amor nin
los accidentes dél resistir. (vv. 9-15)

En suma, el mito de Píramo y Tisbe alcanzó una gran popularidad y difusión literaria. Sin embargo, por lo que respecta a la fábula entre los autores españoles, anteriores a 1528, no he encontrado ninguna referencia más. Quizás sea porque a partir del siglo XVI la obra de Ovidio influye directamente en los autores y, por tanto, la fábula comienza a reescribirse más frecuentemente de la mano de autores como Jorge de Montemayor, Gregorio Silvestre, Antonio de Villegas y Luis de Góngora, entre otros.

⁴¹ «Non menos turbado que Píramo fue/ en ver aquel manto sangriento rompido» en Foulché- Delbosc (1912-1915): t. II, 29.

⁴² «La grand Babilonia, que ovo cercado/ la madre de Nino de tierra cocida». Mena (1499): 20.

⁴³ Citado por Górga López (1997: 50).

⁴⁴ Madrigal (1987): 46-49.

5.-LA FÁBULA DE PÍRAMO Y TISBE DE CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

Referirnos a Castillejo en su faceta de traductor no es una tarea especialmente fácil. Principalmente porque a diferencia de las obras que se han llamado de «reacción antirenacentista», apenas hay análisis de sus versiones de tema clásico en vulgar al no haber llamado la atención de la crítica. Esto implica que el interés de los tres mitos ovidianos, junto con las demás versiones castellanas de obras latinas, quedaron relegados más bien en un segundo plano y, por tanto, contamos con poca información a diferencia de lo que sucede respecto a otros autores del siglo XVI. Pese a ello, sería una necesidad, a mi modo de ver, subestimar el quehacer del traductor sin tener en cuenta que reescribir los mitos ovidianos no debió ser un trabajo precisamente sencillo durante la época. De hecho, Castillejo escribió una «Carta dedicatoria» en la que opina sobre la labor del traductor y expone las dificultades que le surgían en torno a la lengua.⁴⁵ Para reafirmar más esta idea, sirva como muestra la «Dedicatoria» que escribió Garcilaso de la Vega, autor enfrentado a Castillejo, en *Los quatro libros del Cortesano* traducida por su amigo Boscán donde afirma: «siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hacelle de nuevo».⁴⁶ Asimismo, Menéndez Pelayo (1952-1953: 326)⁴⁷ dirá que «Ovidio no lo hubiera hecho mejor escribiendo en castellano».

⁴⁵ «porque la gentileza del estilo menoscabase mucho, por bien que se haga, en trasladar de cualquiera lengua en otra, como quien torna a teñir seda o paño de color que, aunque le queda la misma sustancia que antes, pierde de necesidad la mejor parte del lustre; y a cada paso se ofrecen sentencias y razones que aunque el que traslada las entiende, no hay todas veces vocablos o maneras de decir equivalentes para sacarlas a luz y cumplir con ambas partes del todo, sin agraviar en algo o alguna dellas: porque, si quiere ir muy arrimado a la letra, pónese a peligro de hablar inapropiadamente y sin sabor; y si desvía más de lo justo, hace lo que no debe vendiendo lo suyo por ajeno, y ansí queda muy poca la verdad para escribir elegante, yendo con obligación de responder con palabras diferentes a la voluntad de otro [...] hay necesidad de usar muy a menudo de conjunciones, que es una de las partes de la oración muy importante para el adornamiento della, de la cual, a la verdad, nuestro romance cotejado con el latín, está bien defetuso». De Castillejo (1926): 204.

⁴⁶ En el prólogo de Castiglione (1539: 7).

⁴⁷ Citado por Beccaria (1997: 378).

Por lo que se refiere al mito de Píramo y Tisbe, hay que tener en cuenta que Cristóbal de Castillejo gozaba de un periodo de cierta tranquilidad cuando tradujo la fábula en el año 1528.⁴⁸ Al menos así nos consta en la dedicatoria:

Con el deseo que siempre he tenido (y ahora más *que* nunca) de hacer algún servicio a vuestra merced, he mirado y revuelto mi recámara, y no hallo en toda ella para ello sino palabras y plumas, y no todas verdaderas, ni de mucha autoridad, de las cuales por no dilatar más años mi propósito, he acordado de dar en este *de veinte y ocho* alguna parte a V.M.⁴⁹

Sin embargo, la publicación de la fábula no fue inminente; median cuarenta y cinco años desde 1528 hasta su publicación, ya que únicamente *El Sermón de Amores* (1542)⁵⁰ y el *Diálogo de mujeres* (1544) se publicaron en vida del poeta. La edición prínceps de Castillejo se editó en Madrid en 1573 por Juan López de Velasco tras realizar un expurgo por «mandado y comisión del Consejo de la Santa y General Inquisición».⁵¹ No obstante, no se descarta la posibilidad de que anteriormente su obra hubiese circulado en otra edición, pero no se puede afirmar con total rotundidad (Periñan, 1999:18).⁵² Cabe destacar que después de la publicación de 1573, la obra se reeditó en Madrid (1577, 1600) y en Amberes (1582, 1598) y, además, el mito de Píramo y Tisbe fue de los pocos textos que se publicaron sueltos: *Historia de los dos leales amadores Píramo y Tisbe...* en 1615 (Alcalá).

Pero no solo las fábulas no lograron atraer toda la atención que consiguieron otras composiciones suyas; además, suscitaron ciertas controversias. Puesto que el poeta se sitúa en un momento de transición hacia la modernidad renacentista, algunas de sus traducciones fueron concebidas desde un punto de vista cercano a la visión medieval que

⁴⁸ Cabe destacar que, de los tres mitos ovidianos traducidos por Castillejo, el de Píramo y Tisbe es el único del que conocemos la fecha de su composición.

⁴⁹ Pr., p.166. Todos los fragmentos de la fábula de Píramo y Tisbe y *A un caballo de un amigo llamado Tristán* incluidos en este trabajo de Cristóbal de Castillejo corresponden a la edición prínceps de 1573.

⁵⁰ *Sermón de amores/ del maestro bue(n) tala(n)/ te llamado fray Ni/ del la orden d(e)l / fristel. Agora /nueuamente / corregido y enme(n)ado. / Año de MDXLII.*

⁵¹ Pr., p. 10.

⁵² Citado por Reyes en la introducción de Castillejo (2004: 35).

a la italianizante de la época.⁵³ En efecto, el problema de Castillejo radica, fundamentalmente, en esta cuestión, ya que generó diversas opiniones que forjaron una imagen suya, en más de una ocasión, con cierta distorsión. Naturalmente, depende de la perspectiva en que se lean las fábulas — desde la medieval, o bien desde la renacentista — obtendremos una interpretación u otra. No obstante, y refiriéndome a Píramo y Tisbe, aunque se ha querido analizar la fábula con mucho esmero con el fin de encontrar rasgos medievales, me inclino a pensar que, precisamente, lo que aleja a Píramo y Tisbe de la tradición medieval «[...] es sentir la belleza e interés de la fábula sin más razón que su belleza».⁵⁴

Aunque no es materia de estudio analizar detalladamente todas y cada una de las versiones de Píramo y Tisbe compuestas a lo largo del siglo XVI posteriores a Castillejo, considero oportuno referirme a los cambios que va experimentando el mito a través de ellas con el fin de ver de qué manera el mito va sufriendo modificaciones, puesto que serán cada vez mayores. Baste, como muestra, la extensión de los versos *in crescendo* a partir de la versión de Castillejo. Es decir, nuestro poeta compone Píramo y Tisbe en 52 quintillas dobles (520 versos octosílabos); Gregorio Silvestre, en cambio, en 104 quintillas (1040 versos octosílabos); Montemayor en 126 quintillas dobles (1260 versos octosílabos) y Villegas en 1264 versos endecasílabos, lo que supera con creces a las anteriores. Esto es un primero indicativo de las muchas amplificaciones y modificaciones de la fabula realizadas después de Castillejo. No obstante, tan relevantes resultan los cambios que realizó el poeta salmantino, no tan laboriosos si nos atenemos a las versiones posteriores, como el uso del octosílabo, metro típicamente castellano que utilizó el poeta para esta composición. De hecho, decantarse y defender el octosílabo en vez del endecasílabo fue, entre otras cuestiones, uno de los motivos por el cual Castillejo fue criticado y tildado por mostrarse en contra del idealismo petrarquista. Sin embargo, como muy bien argumenta Reyes (2000: 87-88), los ataques a las modas italianas no fueron ideas exclusivamente de Castillejo, sino que ocurrió con bastante recurrencia a lo largo

⁵³ *La fábula de Acteón*, respecto a la *Historia de Píramo y Tisbe* y el *Canto de Poliphemo a la linda Galatea*, fue la más criticada por ser un texto muy ligado a la tradición medieval. De hecho, Castillejo utiliza el mito de Acteón para ofrecer una lección moral contra la caza de los príncipes y cortesanos: «Así que la conclusión/ y entendimiento moral/ desta fábula real/ es que cualquiera Acteón/ o persona principal/ por su placer y servicio/ se ocupe en el ejercicio/ del campo templadamente/ y no para que la gente/ se lo conozca por vicio» (vv. 161- 170). De Castillejo (2004): 200.

⁵⁴ Cossío (1952): 111.

del siglo XVI. Todo esto nos sirve para clarificar que cuando nuestro poeta escribe Píramo y Tisbe en octosílabos, no implica necesariamente un retroceso o un poema estrictamente medievalizante. De hecho, son muchos los que reconocen la habilidad y la agilidad con que Castillejo supo emplear el octosílabo; sin embargo, como muy bien argumenta Cossío (1952 :117), al fin, ya no se trata de una cuestión entre el octosílabo o el endecasílabo, sino de otros asuntos más profundos, ya que el metro tradicional será utilizado tanto por los poetas renacentistas como en el periodo del barroco.

Siguiendo con Píramo y Tisbe, Castillejo dedicó la fábula «para la Señora doña Ana de Xomburg». Aunque no se puede asegurar con total seguridad quién es en realidad la mujer a la que el poeta se está refiriendo, Wolf (1849: 6-7) afirma que se trata de Ana von Schamburg, una destacada dama de la corte vienesa, hija del conde Georgs von Schaumburg y de Genoveva von Arch. Conviene señalar que la falta de información sobre Castillejo implica adentrarse, cada vez más, en un terreno pantanoso donde nos tropezamos con muchos interrogantes: no se puede afirmar que Ana de Xomburg sea, en realidad, la dama que se ha mencionado. Por añadidura, Castillejo dedica gran parte de su cancionero amoroso a diversas damas. Por esto, otro de los motivos que ha causado cierta confusión ha sido la duda acerca de si el nombre de Ana, que además es el aparece con más recurrencia (*A una dama llamada Ana, Al nombre de Ana, otras al nombre de Ana, etc*), se refiere a la misma mujer a quién le dedica la fábula. Nicolay (1910: 32) dirá que «A number of poemas addressed to *Ana* [...] are supposed to be addressed to Ana Von Schamburg»; por el contrario, Crawford (1934: 67) argumenta que «Ana and Anna von Schamburg were not the same person». Podríamos decir que las pocas evidencias que tenemos acerca de quién es *Ana* responde al uso del tratamiento que utiliza Castillejo cuando se dirige a esta dama: «Generosa y magnífica señora»; estos apelativos indican que debió ser una mujer, como mínimo, de clase alta.⁵⁵ Sin embargo, como se ha comentado en reiteradas ocasiones, la falta de información hace que no se pueda concluir nada.

Ahora bien, los sentimientos de Castillejo hacia Ana de Xomburg, encierran un misterio que, hoy en día, no se ha podido develar con total firmeza y convencimiento. Tal como apunté al principio, Castillejo se ganó cierta popularidad en el terreno amoroso; el interés que ha demostrado tener sobre las mujeres, si tenemos en cuenta todas las

⁵⁵ Beccaria (1997): 268.

mencionadas anteriormente, no hacen sino confundir la verdad. Tal como indica Beccaria (1997: 212-213), sí es posible que el poeta sintiese una «indeclinable afición a las mujeres» y «la fama de mujeriego y enamoradizo que se le ha venido otorgando no responda solo a una postura literaria, sino también a la realidad personal».⁵⁶ Sin embargo, nada permite suponer que Castillejo tuviese veraces sentimientos sobre estas mujeres y, por tanto, tampoco por Ana de Xomburg.⁵⁷ Crawford (1934: 68) apunta que, de hecho, «we have no evidence»; igualmente Dale (1952:173) dirá que «Cristóbal de Castillejo [...] mentioned the names of several ladies in his lyrics, but did not feel obliged to use fictitious names, probably because he experienced neither a secret nor sincere passion for them». Por lo tanto, ¿qué podemos concluir de todo esto? En realidad, muy poco. Como se ha podido comprobar, existen tantas opiniones como opciones posibles; así pues, las incertidumbres sobre la vida y los pensamientos de Castillejo son constantes y más aún, si dirigimos la atención hacia el campo amoroso. Según sus poemas, Castillejo gozaba, en general, de los placeres de la vida⁵⁸ y, por tanto, eso incluye el amor. No obstante, no podemos olvidar «lo que en ellos pueda haber de pura ficción literaria».⁵⁹

Dicho lo anterior, nuestro poeta transforma la fábula a su gusto con la intención de acercarla a una realidad histórica- cultural más próxima al siglo XVI. Por ello, algunas escenas las amplifica, otras las abrevia e, incluso, las suprime, pero como dice Cossío (1952: 108) «no sin gracia y oportunidad». Además, conviene hacer algunas precisiones sobre la leve ironía —si lo comparamos con otras de sus composiciones— que envuelven algunas escenas de Píramo y Tisbe, pues será un elemento fundamental cuando se analice

⁵⁶ *Loor del palo de Indias, estando en la cura dél* o *Estando en los Baños* son algunos de los poemas que pudieron propiciar esta imagen de mujeriego. Este último, el poeta expresa la insatisfacción que siente al no poder disfrutar del placer del sexo; concluyendo que «[...] al fin habéis de ser/ como Tántalo, que toca/ las manzanas con la boca/ y no las puede comer/ teniendo hambre no poca» (vv. 76- 80).

⁵⁷ Cabe señalar que, en el caso que nuestro poeta hubiese tenido sentimientos verdaderos hacia Ana de Xomburg, como menciona Nicolay (1910: 31), «The poet's attachment [...] could never have led to a union»; pues, las diferencias entre ambos se encuentran, fundamentalmente, en la posición social diferente que ocupaba cada uno y en la diferencia de edad, ya que Anna Von Schamburg tenía 15 años y Castillejo 40.

⁵⁸ Así, por ejemplo, en el poema *Respuesta del autor a un caballero que le preguntó qué era la causa de hallarse tan bien en Viena*, el poeta expresa los placeres de vivir en Viena; entre estos, el gozo por la comida «[...] de frutas continas/ y vino muy escogido/ y cabritos y gallinas/ hojaldres y pasteijos/ con sus torres y castillos/ y otros tales regalejos/ de rosquillas, artalejos/ y de carne de membrillos» (vv. 73- 80).

⁵⁹ En la introducción de Castillejo (2004: 33).

la fábula; de hecho, esto fue precisamente lo que contribuyó a hacer una lectura del mito menos arcaica y, por tanto, más moderna y abierta.

A propósito de la ironía, es preciso señalar que será un elemento que Castillejo utilizará con bastante recurrencia en muchas de sus composiciones. Así, por ejemplo, sus *Obras de conversación y pasatiempo*, en su gran mayoría dedicadas a la sátira social, se caracterizan por su carácter jocosoburlesco, de modo que vamos a ver un Castillejo festivo y burlón; como apunta Reyes⁶⁰, nuestro poeta tiene «un espíritu muy próximo al arquetipo del *homo facetus* renacentista»⁶¹. En buena parte de su producción de índole burlesca, recurre a la literatura del loco o bufonesca, cultivada a principios del siglo XVI e influida, fundamentalmente, por el *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo de Rotterdam; esto aparece reflejado, sobre todo, en la extensa variedad de personajes de naturaleza grave a los que serán objeto de burlas (vizcaínos ridículos, clérigos burlones, ladrones, bebedores de vino, monjas obscenas, cortesanos pobres o metáforas de animales). Tal es el caso, por ejemplo, de *A un caballo de un amigo llamado Tristán*⁶² donde el poeta deforma de manera grotesca un caballo.⁶³ El hecho de describir animales con unas cualidades deplorables y bajas pertenecen, como argumenta Cacho Casal (2003: 281) «a un modelo jocosoburlesco muy productivo desde la Edad Media».⁶⁴ A continuación, se ilustran algunas de las malformaciones y anomalías con que califica Castillejo al desventurado rocín:

Fuera harto autorizado
juzgado por su longura,
pues hay en el desdichado
media legua de andadura:
mas es flaco de cintura,

⁶⁰ En la introducción de Castillejo (2004: 33).

⁶¹ Hablamos, fundamentalmente, de sus diálogos en verso (*Diálogo de mugeres*, *Diálogo entre el autor y su pluma*) alejados de la rigidez de los debates medievales.

⁶² Pr., p. 345- 350.

⁶³ Cabría citar también *A un vizcaíno pidiendo aguinaldo*, *Sobre un desastre que aconteció a un confesso*, *Transfiguración de un vizcaíno gran bebedor de vino*; sin embargo, cabe destacar *La fiesta de las chamarras* que representa uno de los poemas más afines dentro de la literatura del disparate.

⁶⁴ Citado por Martínez (2011: 408).

aunque largo de sillar;
y de tan mala hechura,
que aunque está sin matadura,
hace asco en lo mirar.
Los ojos tiene sumidos,
y el pescuezo prolongado,
derramados los oídos
como orejas de un arado.
Alto, pando, corcovado,
muy carnuda la cabeza,
de los muslos muy delgado,
de los brazos estevado,
a cada paso estropieza.
Tiene el rostro conejuno,
y es muy corto de costillas,
[...]
Muy delgado de canillas,
ambos a dos brazos mancos,
pues mirando las cuartillas,
son tan largas y sencillas,
que parece que anda en zanco. (vv. 20- 45)

Por todo esto, se ha considerado el salmantino un antecedente del Quevedo burlesco, quien le dedicó el nombre de *divino*⁶⁵ en su *España Defendida* (1609). Por el contrario, sus *Obras morales y de devoción*⁶⁶ muestran una actitud mucho más profunda y crítica de la realidad social de su tiempo. Son muchos los autores que están de acuerdo con que el

⁶⁵ Quevedo (1992): 44.

⁶⁶ *Diálogo entre Memoria y Olvido, Diálogo entre la Adulación y la Verdad, Consolatoria. Estando con mil males* son algunas de las composiciones más conocidas dentro de las obras morales.

poeta «tenía un temperamento muy variable» (Green 1969: 201) y, de hecho, esto se refleja a lo largo de su producción.

Siguiendo con la *Hystoria de Píramo y Tisbe*, la primera referencia que encontramos en la que puede leerse en tono irónico, corresponde al momento en que Castillejo sugiere a los dos amantes viajar a Alemania con el fin de calmar sus pasiones:

Simples fueron [Píramo y Tisbe] a mi parecer, en matarse así con el calor del amor y de la edad, porque pudieron esperar a resfriarse, y envejecerse, especialmente si vinieran a palacio y a Alemaña como yo, pero quisieron perder la vida a trueco de la fama. Y pues es hecho, y no podemos ayudarles con consejo, obra piadosa y justa será acordarnos dellos.⁶⁷

Esta dedicatoria ha suscitado varias opiniones; entre ellas, Marcial José Bayo (1970: 68), quien califica a Castillejo de «espíritu medioeval y burlón»; sin embargo, será precisamente este ingrediente irónico y burlón, detectado también por Blanca Periñán (1984: 259), lo que algunos autores como Beccaria (1997: 270) invitan a leerlo como una muestra de actitud abierta y, por tanto, se denota como un signo de modernidad.

Antes de comenzar con el análisis de la fábula, vale la pena mencionar que el poema puede estructurarse de la siguiente manera: una primera parte (vv. 1- 79) sirve para presentar a los amantes y la imposibilidad de estar juntos; una segunda (vv. 80-229) se desarrolla la historia de los enamorados hasta encontrar la manera para poder comunicarse; una tercera y última parte, (vv. 230- 520) cuando acuerdan encontrarse en el sepulcro de Nino y da lugar al desenlace con la muerte de los jóvenes.

Gregorio Silvestre (1592: f. 151) dirá que «Cristóbal de Castillejo, tradujo al pie de la letra, la de Píramo y Tisbe, de Ovidio, sin presumir aventajársele, con aquel estilo llano con que él suele proceder en sus cosas». No obstante, el poeta no tradujo estrictamente la fábula como viene señalando Silvestre, sino que, tal como se ha comentado en varias ocasiones, modifica algunas partes del texto. Así, por añadidura de Castillejo, inicia la fábula con una alabanza al Amor:

Grandes, muy grandes, Amor,

⁶⁷ Pr., p. 166- 167.

son tus hechos por do vas,
y fueron siempre jamás;
sabido fue tu dolor
cinco mil años atrás. (vv. 1-5)

Seguidamente, el salmantino mantiene la expresión «donec idem passa est, an, quae poma alba ferebat/ ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor»⁶⁸ (vv. 52- 53) aparecida en la versión latina, justo antes de que Alcitoe —una de las hermanas— de comienzo a la historia:

Con tus flechas triunfantes
los morales, que de antes
blanco nos daban el fruto,
tú los cubriste de luto
con sangre de dos amantes. (vv. 6-10)

Como Ovidio, nuestro poeta hace uso de la prolepsis para anticipar el trágico final; sin embargo, Castillejo utiliza las flechas como la herramienta que modificará lo que a continuación se va a narrar. En otras palabras, las moras, antes blancas, teñidas de sangre por la muerte de los amantes. Dicha anticipación seguirá presente, igualmente, en las tres versiones posteriores a Castillejo; es decir, las de Silvestre, Montemayor y Villegas:⁶⁹

A los tristes amadores
es una sombra de gloria,
y un alivio a sus dolores,
recontar alguna historia,

⁶⁸ «hasta que ella sufrió lo mismo, o cómo el árbol que producía blancos frutos los produce ahora negros por el contacto de la sangre» (pág. 316). Todos los fragmentos de la traducción del mito latino incluidos en este trabajo corresponden a la traducción de Ovidio de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (2018: 317-320).

⁶⁹ Los pasajes incluidos en este trabajo de la fábula de Gregorio Silvestre corresponden a la edición de 1582; los de Montemayor a la edición de 1562 y, finalmente, los de Villegas a la edición de 1577.

de otros que mueren de amores.
Ocúpase el pensamiento
del triste que está en tormento
oyendo la ajena impresa,
y su mal hace represa
de falso contentamiento. (Silvestre, vv. 1-10)

De Tisbe y Píramo quiero
contar la muerte y amores. (Montemayor, vv. 1-2)

De Píramo y de Tisbe cantar quiero;
aquellos que en el mundo tales fueron,
que murieron los dos del mal que muero. (Villegas, vv.1-3)

Siguiendo con el texto, poco después del irónico prólogo en prosa, Castillejo sugiere entre líneas una lectura moralizante del mito: Píramo y Tisbe «Los cuales al que bien ama/ puestos por exemplo están/ en los libros de la fama».⁷⁰ A pesar de ello, el interés poético del salmantino no es ofrecer exactamente un *exemplo* tal como se argumentó anteriormente. De todos modos, esto no debería extrañarnos, ya que la versión de Castillejo es de las más tempranas. Cabe recordar que el carácter alegórico moral estaba presente en todas las versiones anteriores y todavía en 1565 Villegas escribe «Exemplo de paciencia nos dejaron/ y amor nos dejó en ellos dos espejos/ Do vemos los estrechos que pasaron» (vv. 79); igualmente, hasta bien entrado en el Siglo de Oro algunos autores mantendrán el trasfondo moralizante de estos amores desgraciados; baste señalar a Pedro Sánchez de Viana (1589)⁷¹ o Pérez Sigler (1609).⁷² Por este motivo, no debería

⁷⁰ Según argumenta Periñán en las anotaciones de Castillejo (2014: 168), este *libros* puede referirse a los quince libros compuestos por Ovidio.

⁷¹ «Los cuales amores (puestos que no fuesen verdaderos) fueron a lo menos de los antiguos fingidos, para darnos a entender, que a semejantes despeñaderos, y desastrados fines, podrán ser traídos los desenfrenados amantes, sino toman escarmiento en estas ficciones, pues de casos mas raros están llenas las verdaderas historias» Viana (1589): f. 80.

⁷² «En Píramo, que por ver el velo de Tisbe ensangrentado, piensa que es muerta, y se mata, se saca cuan poco crédito ha de dar el hombre a sospechas y vanas apariencias, pues esta que era tan semejante a verdad,

sorprendernos que veamos una leve nota ejemplarizante también en Castillejo; se utiliza el término *leve* teniendo en cuenta otras de sus composiciones, como es el caso de *La fábula de Acteón*⁷³, cuya intención es claramente moralizante:

Este fabuloso cuento,
puesto por comparación,
se escribe con intención
que nos sirva d'escarmiento
el castigo de Acteón.
[...]
Así que la conclusión
y entendimiento moral
desta fábula real
es que cualquiera Acteón
o persona principal
por su placer y servicio
se ocupe en el ejercicio
del campo templadamente,
y no para que la gente
se lo conozca por vicio. (vv. 61-170)

Como se ha comentado, la primera parte del mito consta de una breve descripción sobre los dos adolescentes y, como Ovidio⁷⁴, Castillejo no pone mucho esmero en esta parte; de hecho, referente a los rasgos físicos únicamente dirá: «Píramo, gentil galán/ y

fue engaño y mentira. Por Tisbe que viendo su Píramo muerto se mata con la propia espada, se muestran las excesivas fuerzas del invencible Amor, y mas cuando del todo se apodera en corazón de hembra» Ovidio (1609): 262.

⁷³ Castillejo (2004): 197- 200.

⁷⁴ «Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherriums alter/ altera, quas Oriens habuit, praelata puellis» (vv. 55-56). Traducción: «Píramo y Tisbe, el uno el más hermoso de los jóvenes, la otra la más destacada de las doncellas que Oriente produjo» (pág. 317).

Tisbe, muy linda dama» (vv. 11-12). Tampoco Montemayor ni Silvestre se detendrán extensamente en este pasaje; por el contrario, Villegas le dedica once endecasílabos a la descripción de los tristes jóvenes enamorados (vv. 61-72). Seguidamente, añade Castillejo, «siendo entrambos igualmente» (v. 16) los más bellos de Oriente; en este sentido, el poeta muestra que Píramo y Tisbe eran iguales tanto en belleza como en juventud, detalle que no aparece en el autor latino; según argumenta Periñán (Castillejo 2004: 195) esto da «fuerza y sentido a la lealtad y deseo de absoluta reciprocidad»⁷⁵.

Píramo y Tisbe vivían cerca uno del otro, pero con una «pared en medio pegadas» (v.23) en la ciudad de Babilonia que «Semíramis cercó» (v. 28); en efecto, la grandeza de los muros es una clara muestra de la imposibilidad de los amantes para huir de sus casas. Cabe señalar que el poeta ha traducido el *altam* del texto latino, que se atribuye a la ciudad por *señalada* con el objeto de distinguir las murallas babilónicas, puesto que fueron consideradas una de las siete maravillas del mundo, atribuidas a la reina Semíramis.

En cuanto al surgimiento del amor entre los dos jóvenes, Ovidio nos dice que el amor surge gradualmente «Notitiam primosque gradus uicinia fecit/ tempore creuit amor»⁷⁶ (vv. 59-60); igualmente Castillejo dirá que «con el tiempo y edad/ con igual consentimiento/ fue creciendo el amistad» (vv. 33-35). Sin embargo, siguiendo el curso de la historia latina, los padres serán la causa e la separación de los dos jóvenes, puesto que prohibirán la relación. Este pasaje va a ser importante porque algunos autores lo modificarán a su gusto; así, por ejemplo, Silvestre muestra a los padres, quienes en un principio parecían conformes con la relación de los amantes «sus padres que los miraban/ a veces se entretenían/ y a veces se recelaban» (vv. 113- 115), pero posteriormente la prohíben. Además, justifica la causa de la oposición de los padres «y luego sin más tardar/ los procuran apartar/ y no por verlos así/ sino por lo que allí/ les pudiera resultar» (vv. 116- 120). Montemayor, aunque no se extenderá tanto como Villegas, aludirá únicamente

⁷⁵ Este detalle lo encontramos también en la versión de la *General Estoria* donde se lee «Piramo [...] fue uno de los mas fermosos mancebos de toda orient, et Thisne otrossi la mas fermosa doncella» Sabio (1957) :195. Aunque no se puede afirmar a ciencia cierta cuales fueron los textos que Castillejo pudo leer anteriormente para escribir el mito y si pudo inspirarse o no en ellos, es posible que el poeta hubiese leído la versión de la fábula de la GE de Alfonso el Sabio, pues presenta muchos elementos que parecen indicar que los recogió de esta versión.

⁷⁶ «La vecindad provocó el conocimiento y sus primeros encuentros, con el tiempo creció el amor» (pág. 317).

al padre como responsable de la separación de Píramo y Tisbe. Así pues, mientras los padres observaban con cierta simpatía a los jóvenes, rápidamente:

Al padre de ella enfadó
la mucha conversación,
y quitando una ocasión
sin el pensarlo, la dio
mayor a su perdición:
estorbóla la salida
y causóla de adelante
como el médico ignorante,
que remedia una herida
con otra más penetrante. (vv. 160- 170)

Villegas, en cambio, modifica a su gusto este pasaje; por un lado, no menciona la oposición paternal, pero se sobreentiende cuando dice que Tisbe «está de su dolencia enferma y presa» (v. 294). Castillejo, por su parte, se mantiene fielmente al texto latino:⁷⁷

Y si libertad tuvieran,
de buena gana quisieran
juntarse por casamiento;
mas vedáronlo sin tiento
sus pares, que no *debieran* (vv. 36-40)

Seguidamente, el poeta amplifica el enamoramiento y se detiene en narrar la tristeza que padecen los dos adolescentes con metáforas, como dice Cossío (1952:108) «[...] harto lejanas de la manera clásica de Ovidio»:

⁷⁷ «taede quoque iure coissent/ sed uetuerē patres» (vv. 59- 60). Traducción: «también se habrían unido por las leyes conyugales, pero lo prohibieron sus padres» (pág. 317).

Antes el defendimiento,
y nuevo encarecimiento
según suele acaecer,
puso espuelas al querer
y velas al pensamiento. (vv. 46- 50)

Tal como aparece en la versión latina, —«quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis»⁷⁸ (v. 63)— el fuego, metáfora utilizada tradicionalmente para representar el amor, seguirá presente en la versión de Castillejo «el fuego que los quemaba/ cuanto más cubierto andaba/ dos tantos más se encendía» (vv. 68-70). Dicho de otra forma, la imposibilidad de estar juntos solo hacía acrecentar sus tormentos y sus pasiones; de hecho, Píramo y Tisbe «solamente se miraban/ y por señas se entendían/ y con los ojos hablaban» (vv. 63- 65). De modo que los ojos, no presentes en la versión latina, cobran una importante función, puesto que se convierten en el único canal por donde se comunicaban los dos jóvenes. Cabe hacer hincapié en que el poeta se sirve del juego del *annominatio* del *penados* del v. 63 y el *penavan* del v. 68 para expresar el dolor y la angustia⁷⁹ que les produce no poder comunicarse verbalmente:

De suerte qu'en sus pasiones,
el mayor de sus cuidados
era, viéndose penados,
no serle sus corazones
a boca comunicados.
Y no pudiendo hallar
camino para hablar,
penaban sin resistencia
hasta que la diligencia
al cabo halló lugar. (vv. 61- 70)

⁷⁸ «cuanto más se oculta, más se abrasada el ocultado amor» (pág. 317).

⁷⁹ Según recoge Covarrubias (1611) en el *NTLLE*, define *penar* como “ordinariamente se toma por agonizar”.

Finalmente, dice el texto latino, «Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim» (v. 65). Castillejo, igualmente, dirá «de luengo tiempo tenía/ un resquicio, o hendedura»⁸⁰ (vv. 73- 74). En este sentido, el poeta utiliza el término *resquicio*, presente en la versión de la GE «assi acaescio que quando la pared de entre las sus casas amos fuera fecha en comienço, que finco rescricço en ella luego de comienço» (pág. 196). En cambio, en el caso de Montemayor y Silvestre no mantendrán el *resquicio*, sino que utilizarán el término *agujero*. La fisura en la pared, según la versión de Castillejo, es descubierta por parte de los dos amantes y «aunque no estaba escondido/ hasta allí nunca *había sido/ jamás de nadie notado*» (vv. 78- 80). Por el contrario, Montemayor únicamente aludirá a Tisbe, quien descubre la fisura en la pared, creyendo que este agujero anteriormente no existía y que ha sido su dolor y su sufrimiento la causa de su aparición:

Vio una quebradura en ella
que la pared dividía,
no cree que antes la tenía.
mas que de piadosa della
en aquel punto se abría
[...]
o gran bien, y a gran sazón
pero no merece menos
la fuerza de mi afección. (vv. 311-320)

En cuanto a Silvestre, el autor no menciona en ningún momento si la quebradura en la pared existía anteriormente. Únicamente nos dirá:

En la pared que impedía
a los dos su paraíso,

⁸⁰ El doblete «resquicio o hendidura» que escribe el poeta es el mismo que ofrece Nebrija (1495) en el *NTLLE*.

cierta quiebra o raja había,
yo pienso que amor la hizo
para la tela que urdía. (vv. 341- 345)

Finalmente, en la versión de Villegas no se alude ninguna pared, sino que «en un lugar secreto un agujero» (v. 431) y explícita a continuación que el agujero ha sido «labrado por las manos de Cupido» (v. 432).

Seguidamente, nuestro poeta continúa con una descripción sobre la intensidad del amor, así como del análisis psicológico de los dos jóvenes; mientras que Ovidio describe apenas en unas líneas el lamento,⁸¹ Castillejo les dedica setenta versos en los que algunas veces vemos que se dirige a los amantes y al amor como una nota personal ajena a la historia:

Entonces se echó de ver
¡oh, gran Dios omnipotente!
qué es lo que el amor no siente,
o qué se puede asconder
a su calor diligente.
Vosotros amantes fuisteis
los que primero lo vistes,
ambos por un mismo tino,
y de él hecistes camino
para vuestras voces tristes. (vv. 81-90)

Naturalmente, como buen heredero de la literatura amorosa del siglo XV español, Castillejo utiliza un vocabulario amoroso típico de los poemas cancioneriles; tal como se

⁸¹ «'inuide' dicebant 'paries, quid amantibus obstas?/ quantum erat, ut sinceres toto nos corpore iungi/ aut, hoc si nimium est, uel ad oscula danda pateres?/ Nec sumus ingrati; tibi nos debere fatemur/ quod datus est uerbis ad amicas transitus auris'». (vv.73-77). Traducción: «Celosa pared, ¿por qué eres un obstáculo para los enamorados? ¿Qué dificultad había en que nos permitieras unirnos con todo nuestro cuerpo, o, si esto es excesivo, que te abrieras para besarnos? Y no somos desagradecidos: confesamos que te debemos que se haya concedido un paso para las palabras hasta los oídos de los amantes» (pág. 318).

ha comentado al principio, la gran mayoría de sus composiciones amorosas tiene mucho de la deuda poética cortés. El salmantino amplifica el momento en que la rendija es descubierta, ya que Píramo y Tisbe lo ven como una posibilidad de comunicarse verbalmente. Esta parte corresponde a uno de pasajes fundamentales de la trágica historia; por este motivo, tanto la pared como el resquicio tienen un valor simbólico muy importante puesto que la estrechez de la fisura, lugar por donde expresarán sus deseos, las caricias y las dulzuras, representa uno de los momentos más íntimos y eróticos del mito:

Por aquel lugar estrecho
pasaban después seguras
las caricias y dulzuras
de su lastimado pecho,
mezcladas con amarguras.
Por allí dentro enviaban
del fuego en que se quemaban,
muy pasico, las centellas,
y las sabrosas querellas
que el uno al otro se daban (vv. 91- 100)

Ovidio consiguió la reciprocidad de los dos jóvenes amantes con un simple verso que situaba a cada uno al lado de la pared «ubi constiterant, hinc Thisbe, Pyramus illinc»;⁸² Castillejo escribe imitativamente en los versos 103-104 «de ambas partes enviados/ de ambas partes recibidos» y en los versos 109- 110 «daban y recibían/ el dulce aliento de sí».

Igualmente, mantiene muy fielmente el texto latino en el momento cuando los dos jóvenes piden al muro que los deje entrar y así permitir su unión:

¡Oh cruel muro *envidioso*
que estorbabas nuestro reposo,
¿qué te costaba dejar,

⁸² «cuando estaban por esta parte Tisbe, por aquella Píramo» (pág. 317).

de todo punto juntar
nuestro cuerpo deseoso?
¿Por qué se nos encarece
por ti lo que deseamos?
y si lo que demandamos
muy gran cosa te parece,
así te lo confesamos.
Deberías pues es más poca,
si nuestra angustia te toca,
abrirte, y darnos lugar,
siquiera para gozar
de la fruta de la boca.
Pero no *debemos* serte
ingratos, ni lo queremos,
antes claro conocemos,
y confesamos *deberte*
el bien que *ahora* tenemos. (vv. 116- 135)

A continuación, se acerca la noche y los amantes se despiden suspirando. El poeta consigue, nuevamente, con «su triste lamentación/ cada uno por su parte/ ambos por un corazón» (vv. 143- 145) la reciprocidad que ya encontrábamos a lo largo del poema. Además, Castillejo elimina del mito ovidiano la frustración e imposibilidad de los besos que no llegan al otro; es decir, del «oscula quisque suae non peruenientia contra»⁸³ (v. 80) por «cada cual de ellos besando/ la parte por donde estaba» (vv. 149- 150). A la mañana siguiente, después de no haber dormido mucho, Píramo y Tisbe regresan al lugar donde se despidieron y continúan con «muchas quejas, todas llenas/ de angustias y penas de su vivir afanado» (vv. 168- 169). Finalmente:

No pudiendo más sufrir

⁸³ «y cada uno dio a su parte besos que no llegaban al otro lado» (pág. 318).

las batallas y torneos,
de sus ansias y deseos,
[...]
acuerdan, sin más terceros,
letrados y consejeros,
que *deben* ambos tentar
en la noche, de engañar
las guardas y los porteros. (vv. 181-190)

Quienes notifican la decisión de los adolescentes son los *letrados* y los *consejeros*; en este sentido puede entenderse como una doble ironía recogida, probablemente, de la GE «llego la noche e besaron amos la paret cada uno de la su part [...] e espidieron se alli [...] et porque non errassen del logar o se ayuntarien, *pusieron e firmaron* entre si que se ayuntassen all alcoba e al luziello del rey Nino» (pág. 196). Píramo y Tisbe toman la decisión de «salir secretamente» (v. 191) de sus casas durante la noche y juntarse en el sepulcro de Nino, lugar que los dos conocen y que por tanto impide que se pierdan. Castillejo, a diferencia de Ovidio,⁸⁴ añade el motivo por el cual los dos jóvenes *ordenan*⁸⁵ esconderse bajo «un gran moral» (v. 207) cubierto «de moras blancas» (v. 209) cerca de una fuente con el fin de esconderse por el miedo de que pudieran ser descubiertos.

Los amantes, completamente enamorados e impacientes por verse, sufren los efectos del amor que se manifiestan a través de la sensación lenta del tiempo, del enfado que les provoca «la luz del sol de aquel día» (v. 214). Incluso el propio sol, nos dice el poeta, se da prisa para ocultarse (vv. 215- 216) y dejar paso a la noche que llega «por ambos tan deseado» (v. 223).⁸⁶ Castillejo dedica cinco estrofas a la salida de Tisbe, mientras que

⁸⁴ «neue sit errandum lato spatiantibus aruo/ conueniant ad busta Nini lateantque sub umbra/ arboris; arbor ibi niueis uberrima pomis/ ardua morus erat, gelido contermina fonti» (vv. 87- 90). Traducción: «y, para no equivocarse al caminar por el extenso labrantío, reunirse junto al sepulcro de Nino y ocultarse bajo la sombra de un árbol cargado de frutos blancos como la nieve, un alto moral, muy cerca de una fresquísimas fuente» (pág. 318).

⁸⁵ Según argumenta Perinián en las anotaciones de Castillejo (2014: 183), el *ordenan* del verso 205 se encuentra en paralelismo sintáctico con el *acuerdan* del verso 176 en el que dará lugar al error trágico de los encuentros.

⁸⁶ Castillejo reitera, nuevamente, el *ambos* para crear reciprocidad sentimental.

Ovidio le dedica únicamente tres versos a este pasaje.⁸⁷ De hecho, el «*Callida per tenebras uersato cardine Thisbe*» se trata de una amplificación en la versión de Castillejo con el fin de ensalzar el atrevimiento por parte de Tisbe, puesto que es la primera en conseguir zafarse de quienes no le dejaban juntarse con su amado. En definitiva, la joven encerrada «de padre y madre guardada/ no halla dificultad/ para cumplir su jornada» (v. 225- 229), así como tampoco es un inconveniente para la joven «haber sido su salida/ antes de tiempo sentida» (vv. 232- 233). Además, el poeta menciona la posición de los padres («personas de autoridad» (v. 228)), el estado de Tisbe en su casa («haber estado doliente/ ocupada o impedida» (vv. 234- 235)), la vigilancia que tuvo («Ni compone haber estado/ toda la noche a su lado/ su madre despierta» (vv. 236- 238)), así como el obstáculo de la puerta cerrada con el candado (vv. 239- 240).

El poeta continúa ampliando, con tono cancioneril, los efectos del amor y la ceguedad del mismo que les produce a los amantes:

Guárdeos Dios que amor atice
el fuego qu'el mismo hace;
que aunque temor amenace,
él hace en fin lo que dice,
y dice lo que os place.
De achaques anda desnudo,
de manera que no dudo,
antes lo doy por aviso,
que aquella puedo que quiso,
y sino quiso, no pudo. (vv. 241- 250)

⁸⁷ «*Callida per tenebras uersato cardine Thisbe/ ergreditur fallitque suos adopertaque uultum/ peruentit ad tumulum dictaque sub arbore sedit*» (vv. 93- 95). Traducción: «Tisbe, tras haber girado el gozne de la puerta, sale cautelosa a través de las tinieblas y engaña a los suyos, y con el rostro cubierto llega junto a la tumba y se sienta bajo el árbol acordado» (pág. 318).

Por consiguiente, Tisbe toma la iniciativa: «los de su casa desmiente»⁸⁸ (v. 242) y «vuelve el quicio y sale» (v. 244). Dicho de otro modo, la joven abre la puerta y se cubre «con un velo delgado».⁸⁹ La importancia del velo en el mito representa la misma que ha tenido la pared, ya que corresponde al momento del primer error trágico porque el joven deducirá erróneamente la muerte de Tisbe cuando lo ve manchado de sangre. Así que Tisbe llega al lugar y se queda sentada bajo el árbol a la espera de la llegada de Píramo. El «Audacem faciebat amor» (v. 96),⁹⁰ Castillejo lo transforma «en una estrofa cancioneril a base de congeries de cuatro paralelismos sintácticos»,⁹¹ la cual cierra con un último verso que anticipa la tragedia:

Amor le daba osadía,⁹²
afición la acompañaba
deseo la apresuraba,
su fe la favorecía,
mas fortuna contrastaba⁹³ (vv. 161- 165)

Por último, asistimos a la trama final de la fábula. Mientras Tisbe esperaba a Píramo «estando muy contenta» (v. 257) vio que se acercaba una leona con la boca cubierta de sangre, después de cazar recientemente, con la intención de beber agua de la fuente. Tisbe, al verla, huyó despavorida hacia una cueva y en este instante se le cae el manto que llevaba consigo. Por consiguiente, la leona lo cogió y «toda la despedazó/ con su boca ensangrentada» (vv. 289- 290). Siguiendo fielmente el texto latino, «Píramo que más tarde era/ salido, cuando llegó» (vv. 301-302) ve primero las huellas de la leona y posteriormente el manto sanguinolento de Tisbe. Cabe destacar que este corresponde a uno de los pasajes

⁸⁸ Según recoge Covarrubias (1611) en el *NTLLE*, define *desmentir* como ‘disimular’.

⁸⁹ En el resto de la historia Castillejo a veces lo nombrará *manto* o *ropa*.

⁹⁰ «El amor la hacía audaz» (pág. 318).

⁹¹ Castillejo (2014): 187.

⁹² Probablemente, el poeta recogió de la versión Alfonsina el *audacem* transformado por *osadía* «la fuerza dell amor la fazie atreuuda e *osada*» (pág. 197).

⁹³ Según recoge Covarrubias (1611) en el *NTLLE*, define *contrastar* como ‘contradecir’.

que han sido objeto de burla por otros autores. Así, por ejemplo, en la versión de Villegas, la leona utilizará el manto para limpiarse los dientes:

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

También Montemayor no estará exento de la risa cuando introduce el diminutivo *bosquete* que en un momento de tanta tensión se hace más evidente este ingrediente irónico:

fue a matar la sed presente
con sangre tiñe la fuente,
y por un bosquete ameno
se mete muy diligente. (vv. 827- 830)

Cuatro estrofas dedica el poeta al lamento puesto en boca de Píramo después de haber encontrado el velo de su amada. El joven queda convencido de que Tisbe ha muerto en manos de la leona. Castillejo reproduce la fuerza que provoca el sentimiento de culpa mediante la reiteración del pronombre «Yo, yo mismo, miserable» (v. 311). Píramo, completamente desesperado, se culpa a sí mismo de la muerte de Tisbe «¡Triste de mi! Te maté» (v. 312), puesto que la dejó marcharse sola durante la noche y llegó más tarde que ella «A lugar tan espantable/ Y antes que tu no llegué» (vv. 313- 314).

Píramo, ante esta situación, se queda absolutamente apenado porque pierde el único sentido de su vida. El joven implora suplicando a las leonas y a las alimañas de estas montañas que lo maten como han hecho con Tisbe (vv. 316- 320). A continuación, Píramo recoge el manto de su amada y se dirige bajo la sombra del moral mientras llora de manera desconsolada. El manto queda empapado del todo a causa de sus lágrimas, escena estremecedora de patetismo y desolación en el que se realza la fuerza y el sentido del amor. Por último, dirigiéndose a la ropa «díxole con amargura» (v. 335) que, por lo menos, tuvo la suerte de gozar la sangre de Tisbe, pero también la tendrá con la de Píramo.

En la estrofa treinta y seis, el joven decide, con su misma espada, clavársela sin piedad «por la hijada» (v. 344), pero la empuña contra su cuerpo con tanta crueldad y fuerza que en el momento en que se la saca cae trastornado sobre la tierra. Entonces:

La sangre surte muy alta,
ni más ni menos que un caño,
que acaso recibe daño,
y se rompe por la falta
del plomo, hierro, o estaño (vv. 351- 355)

La comparación de la sangre que sale de la herida del joven con el agua que emerge de un tubo roto será otro de los pasajes irónicos de la fábula. Como lo hará igualmente Castillejo, Silvestre respetará esta comparación de la versión original:

Y salió la sangre tal
como corriente caudal
que va por caño forzosa
y sale el agua furiosa
cuando se rompe el metal. (vv. 906- 910)

Por el contrario, Montemayor y Villegas no contarán con este detalle y lo excluyen de la versión latina. Nuestro poeta traduce literalmente el «fistula plombo» y para hiperbolizar la fuerza de la sangre y, por tanto, enfatizar el dolor que sufre Píramo, Castillejo traduce la expresión «*eiaculatur*» presente en la fábula latina por *varrenar* el aire con el fin de acercarse lo máximo posible a la historia original, pero, a la vez, evitando las posibles connotaciones sexuales. En otras palabras, la sangre brota con tanta fuerza que no solo perfora la cañería, es decir, la vena, sino también el aire. Por consiguiente, la raíz del árbol absorbe la sangre y tiñe las frutas que se convierten en color carmesí.⁹⁴ En este sentido,

⁹⁴ Cabe destacar que en el caso de Villegas dicha transformación no estará presente hasta la muerte de los dos amantes.

podemos interpretar que esta metamorfosis cromática personifica a Píramo simbolizando su inmortalidad.

Al fin, llegamos a uno de los pasajes más luctuosos en que el poeta hace una amplificación bellísima acerca de la tristeza de Tisbe y de su muerte. La joven decide salir de la cueva despavorida para regresar al lugar inicialmente acordado con el fin de encontrar a Píramo y explicarle el gran peligro al que se ha enfrentado. Sin embargo, a medida que se iba acercando observa que el color de las moras habían cambiado; por este motivo, duda por un instante en si ha podido equivocarse de lugar, aunque «en memoria le tenía» (v. 385). No obstante, sigue acercándose temblorosa y con cierta incredulidad hasta que, finalmente, reconoce el cuerpo de Píramo que se encuentra tendido sobre el suelo y cubierto de sangre.⁹⁵ La joven, despavorida, se aleja «llevando su blanco gesto/ más amarillo que cera» (vv. 399-400). Castillejo, aunque mantiene fielmente el texto original, introduce algún elemento patético ajeno al mito clásico con el propósito de aportar más dramatismo en esta escena:

Y más fría que la nieve
del pavor despeluzada,
quedó tremiendo turbada,
como se estremece y mueve
la brava mar alterada.
Cuando algún viento delgado,
d'ella misma levantado,
a deshora la lastima,
apremiándola por cima
con rigor demasiado. (vv. 401- 410)

Poco después, cuando Tisbe se recompone y se da cuenta de la mayor confirmación de amor por parte de su amado, se exterioriza el dolor a través del llanto desconsolado. En la historia latina, Tisbe se hiere los brazos; en cambio, en la versión de Castillejo la joven se

⁹⁵ En el caso de Montemayor, Tisbe no duda en ningún momento y reconoce fácilmente el cuerpo de Píramo «Tisbe que entonces llegaba/ a la fuente con cuidado/ el fruto vio colorado/ y el triste amador que estaba/ con su espada atravesado» (vv. 1131- 1135).

lastima los pechos; probablemente el poeta lo recogió, una vez más, de la versión Alfonsina.⁹⁶ Tisbe, mientras se arranca sus cabellos, abraza el cuerpo amado y va llenando con sus propias lágrimas el vacío, con la sangre que iba faltando, en la herida de Píramo.

Seguidamente a esto, Tisbe con gran agonía implora:

¡Oh Píramo deseado!

¿Qué caso tan desastrado,

qué desastre tan cruel

ha sido señor aquel,

que así de mí te ha quitado?

Responde, Píramo mío,

tu amada Tisbe te llama;

oye y mira a quien te ama,

levanta tu rostro frío

echado en tan dura cama. (vv. 426- 435)

En ese momento Píramo espiró su nombre, pero rápidamente cerró sus ojos y, a continuación, dejó a su amada en la soledad más dolorosa. Ocho estrofas dedica el poeta al lamento de Tisbe, preludio de su muerte. La joven encuentra la fuerza que, como Píramo, tuvo para suicidarse al creer que Tisbe había muerto. En esta última parte, la joven hace dos peticiones: por un lado, pide a sus padres que los junten en la misma sepultura y así permanecer juntos en la inmortalidad «suyo y mío en compañía/ de su parte y de la mía» (vv. 468- 469), hecho que refuerza todavía más la comunión entre ambos amantes; por otro, pide al árbol que mantenga oscuros el color de las moras con el fin de que sean recordados y, a la vez, sea testigo de la muerte de los dos. Finalmente:

Esto dicho, levantó

⁹⁶ «començos a ferir luego muy desmesurada mientre por los pechos e por la cara, e darse grandes feridas, e mesar se e romper se los vestidos» (pág. 199).

del suelo la triste espada,
del calor que recibió
en la matanza pasada.
Y poniéndola de hecho
en lo bajo de su pecho,
dejóse caer sobre ella,
dando fin a su querella,
y a sus angustias de hecho. (vv. 501- 510)

En la última estrofa, Castillejo, así como Silvestre, se mantiene en la línea del texto latino y explica como, finalmente, los dioses escucharon las peticiones de Tisbe. Por una parte, los padres cumplieron con su deseo y los unieron en una misma sepultura; por otra, las moras del árbol se mantuvieron teñidas de negro a causa de la sangre de los amantes.

Nuestro poeta termina añadiendo en el *remate* este epifonema en el que presenta su conclusión moralizante:

*No hay temor
que no le prive el amor.
El peligro de la vida,
y a veces el de la fama
al bien de veras ama,
a más osar le convida.
Si la llama está encendida
del amor,
también se quema el temor.*

En suma, Castillejo nos viene a decir que «la fuerza del amor obliga a ir más allá de las cosas llegando inclusive a violentar al temor».⁹⁷

⁹⁷ Castillejo (2014): 205.

6.- CONCLUSIONES

Al empezar este trabajo nos propusimos abordar el análisis de la fábula de Píramo y Tisbe en la versión de Cristóbal de Castillejo teniendo en cuenta las nuevas aportaciones respecto a la original latina de Ovidio, así como el contexto histórico y literario en el que desarrolló la fábula del poeta español. Después del presente análisis, se ha podido comprobar que Castillejo encierra, hasta día de hoy, muchos misterios que se han tratado de investigar, pero, en ocasiones, con resultados inciertos. No obstante, la crítica coincide en que la vinculación que mantuvo en la corte a la que permaneció durante tantos años es fundamental para comprender no únicamente esta composición, sino la trayectoria de la totalidad de su obra.

Naturalmente, Castillejo no fue ajeno a la cultura humanística que se respiraba en la corte vienesa y, en este sentido, la fábula de Píramo y Tisbe da indicios de un modelo de cambio, en relación con la temática clásica, que utilizará igualmente en otras de sus composiciones. Las aportaciones de Castillejo a la fábula de Píramo y Tisbe son, de forma muy resumida y en primer lugar, abordar el propósito de elaborar la fábula en su totalidad, lo que además, contribuyó muy eficazmente a la recepción y divulgación del mito en la literatura renacentista castellana. En segundo lugar, con respecto a las versiones de Silvestre, Montemayor y Villegas, la de Castillejo es la que más respeta la historia original; sin embargo, se permite a la vez pequeñas modificaciones, tanto temáticas como estilísticas, que introduce con sutileza elementos nuevos a la búsqueda de una expresiva naturalidad, propia de los humanistas coetáneos. De igual modo, esto se atribuye a una concepción del amor y los sentimientos más abierta y menos idealista, por lo que consigue distanciarse de los acostumbrados-parámetros del amor cortés. Por último, cabría destacar la alejada nota moralizante, así como las sutiles notas irónicas que se dejan ver ingeniosamente en algunos versos de la fábula. Tal como hemos puntualizado anteriormente, esta ironía, de la que echará mano Castillejo, y que ya se filtra en algunos momentos de la fábula antigua, como cuando Ovidio equipara el chorro de sangre que sale disparada de la herida mortal que se autoinflige Píramo a la eyaculación de una cañería rota, es fundamental para la recepción del mito, ya que algunos autores, como, muchos años después, Francisco de Quevedo, tendrán en cuenta el modelo del salmantino para su particular vuelta a mitos tan célebres. Es preciso mencionar que muy posiblemente sus breves modificaciones respecto a la fábula latina dieron margen a las otras versiones

a explayarse con mucha más libertad que él mismo, pero lo que no hay que perder de vista es que Castillejo abrió el camino a la modernización del mito, e incluso hay avances en su versión de aspectos que recogerán las versiones paródicas, como las de Góngora. En cuanto a las versiones que Castillejo pudo haber leído para servirle de inspiración, tenemos la certeza, por su semejanza en algunos pasajes, que leyó la versión Alfonsina; sin embargo, muy probablemente, debió leer alguna otra, puesto que el mito de Píramo y Tisbe fue muy conocido durante la época, entre otras razones porque se empleaba como modelo de escritura en los ejercicios escolares.

En consecuencia, considero oportuno volver a preguntarnos si deberíamos considerar a Castillejo un autor antirenacentista. No deja de ser un problema de un membrete que se trata de ajustar a la realidad compleja de un autor de transición como Castillejo; lo que queda claro después de un análisis pormenorizado de su trayectoria y de su obra, con especial atención a esta célebre fábula, es que resulta de todo inmerecido tildarlo de literariamente reaccionario. De hecho, una de las dificultades que presenta Castillejo es la imposibilidad de clasificarlo debido a su espíritu de contradicción, e incluso, me atrevería a decir, de ambigüedad, por lo menos en algunos momentos. Tal vez es una cualidad intrínseca que define a nuestro poeta y, en este sentido, me inclino a pensar que, como argumenta Lázaro Carreter (1992: 52), lo que caracteriza esta versión es que «Castillejo admira unas veces y sonríe escéptico otras». En efecto, a la luz de su labor sobre mitos antiguos se hace evidente que nuestro poeta está en un momento de encrucijada y de transformación y, por este motivo, las contradicciones que presenta Castillejo habría que entenderlas dentro de este periodo existencial que define la época de Carlos V. A fin de cuentas, como apuntó Ramón de Campoamor en su archiconocido poema *Las dos linternas* «todo es según el color/ del cristal con que se mira» (vv. 11-12).⁹⁸

No quisiera terminar este apartado de conclusiones sin mencionar el grato descubrimiento que ha supuesto para mí Cristóbal de Castillejo. Su carácter, aparentemente adusto y reflexivo, esconde una parte de lo más ocurrente, pero su ambivalencia considero que solo es posible conocerla después de leer con mucho esmero gran parte de su obra, no solo por su evidente calidad, sino porque que es su principal testimonio vital. Y aunque no son muchos los testimonios que nos han llegado sobre él

⁹⁸ En la segunda parte de su libro *Doloras* (1888). Extraído de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

resulta indudable que su obra fue un precedente relevante de numerosos autores posteriores.

7.-BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, San., (1979). *Obras de San Agustín: en edición bilingüe* (5ª ed.). Madrid: Editorial Católica.
- BAYO, Marcial José., (1970). «La tradición clásica y Cristóbal de Castillejo» (1490-1550), en *Virgilio y la pastoral Española del Renacimiento* (1480-1550). Madrid: Gredos, págs. 65-73.
- BATAILLON, Marcel., (1966). «La estela del erasmismo en la literatura profana», en *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, págs. 609- 698.
- BECCARIA, María Dolores., (1997). *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*. Madrid, Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*.
- CAMPOAMOR, Ramón de., (1997). *Doloras*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/doloras/>
- CASTIGLIONE, Baltasar., (1539). *Los quatro libros del cortesano / cōpuestos en ytaliano por el conde Baltasar Castellon; agora nueuaēte traduzidos en lengua castellana por Boscan*. Recuperado de <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do>
- CASTILLEJO, Cristóbal de. (1573). *Las obras de Christoval de Castillejo, corregidas, y esmentadas por mandado del Consejo de la Santa, y General Inquisición*, ed. Pierres Cosin. Madrid. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000083169&page=1>
- , (1926). *Obras IV*, ed. J. Domínguez Bordona. Madrid: La Lectura.
- , (2004). *Antología poética*, ed. Rogelio Reyes Cano. Madrid: Cátedra.
- , (2014). *Las tres fábulas mitológicas*, ed. Blanca Perrián. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=767927>
- COSSÍO, José María de., (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa- Calpe.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham., (1934). Castillejo's Ana. *Hispanic Review*, 2(1), 65- 68. doi:10.2307/469653
- DALE, George Irving., (1952). The Ladies of Cristóbal de Castillejo's Lyrics. *Modern Language Notes*, 67(3), 173- 175. doi:10.2307/2909774
- FOULCHÉ- DELBOSC, Raymon., (1912-1915). *Cancionero castellano del siglo XV*. Madrid: Bailly- Bailliére.

- GORGA LÓPEZ, Gemma., (1997). La historia de Píramo y Tisbe de Cristóbal Castillejo. Entre la ironía y la ejemplaridad. *Livius: Revista de estudios de traducción*, 9, 45-52. Recuperado de <https://buleria.unileon.es/handle/10612/6406>
- GREEN, Otis H., (1969). «Continúa la tradición», en *España y la tradición occidental*. Madrid: Gredos, S.A, págs. 195- 243.
- LÁZARO CARRETER, Fernando., (1992). «Situación de la fábula de Píramo y Tisbe, de Góngora», en *Estilo Barroco y Personalidad Creadora* (5ª ed). Madrid: Cátedra, págs. 45-68.
- MADRIGAL, Alfonso de., (1987). *Del Tostado sobre el amor*. Bellaterra: Stelle dell'Orsa.
- MARTÍNEZ, María del Rosario., (2011). «Castillejo y Quevedo: algunas concomitancias literarias entre dos maestros satíricos del Siglo de Oro», en *Actas del I Congreso Ibero- Asiático de Hispanitas Siglo de Oro e Hispanismo general*, eds. V. Maurya, M. Insúa. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del Grupo de Investigación Siglo de Oro, GRISO), 405-415. Recuperado de <https://dadun.unav.edu/handle/10171/20278>
- MENA, Juan de., (1499). *Las CCC [Texto impreso] / del famosissimo poeta juan de mena co[n] glosa de hernand nuñez de Toledo*. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004968&page=1>
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan., (1915). «Datos para la biografía de Cristóbal de Castillejo», en *Boletín de la Real Academia Española*, II, págs. 3-20. Recuperado de http://web.frl.es/BRAE_DB.html
- MONTEMAYOR, Jorge de., (1562). *Segunda adición de los siete libros de Diana*. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000240797&page=1>
- MORATÍN, Leandro Fernández de., (1857). *Orígenes del teatro español*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/origenes-del-teatro-espanol--1/>
- NICOLAY, Clara Leonora., (1910). *The life and Works of Cristóbal de Castillejo: The last of the nationalists in Castilian poetry*. Philadelphia: University of Pennsylvania. Recuperado de <https://archive.org/details/lifeandworkscri00nicogoog/mode/2up>
- NIVAL, Robert D., (1982). *La fábula de Píramo y Tisbe: Estudio- comentario, notas y versión prosificada*. New York: University Microfilms International.
- OVIDIO, Publio Nasón., (1609). *Metamorphoseos del excelente poeta Ouidio Nasson*. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000082071&page=1>
- , (1992). *Tristes * pónicas*. Recuperado de <https://www.academia.edu/15313830/Ovidio-Tristes-Y-Ponticas>

- , (2018). *Metamorfosis* (18ª ed), ed. Consuelo Álvarez y Rosa M.ª Iglesias. Madrid: Cátedra.
- , (2019). *Metamorfosis*, ed. Roger Aluja, Blanca Garrós, Guillem Gavaldà, Raül Garrigasait, Joan Carles Girbés. Barcelona: editorial Alpha, S. L.
- PERIÑÁN, Blanca., (1984). *Un caso de imitación compuesta: el aula de cortesanos*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-caso-de-imitacion-compuesta-el-aula-de-cortesanos/>
- QUEVEDO, Francisco de., (1992). *España defendida*, ed. Victoriano Roncero- López. New York: IDEA (Instituto de Estudios Auriseculares). Recuperado de <https://dadun.unav.edu/handle/10171/29659>
- REYES CANO, Rogelio., (2000). *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (Tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- REYNOLDS, LEIGHTON D., WILSON, Nigel G., (1986). *Copistas y filólogos: las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, versión española de M. Sánchez Mariana. Madrid: Gredos.
- SABIO, Alfonso el., (1957). *General estoria II*, ed. Antonio G. Solalinde, Lloyd A. Kasten, Víctor R.B. Oelschläger. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científicas.
- SEZNEC, Jean., (1985). *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: ediciones Taurus.
- SILVESTRE, Gregorio., (1582). *Las obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre/ recopiladas y corregidas por diligencia de sus erederos y de Pedro Caçeres y Espinosa*. Recuperado de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000193822>
- , (1592). *Las obras del famoso poeta Gregorio Sylvestre/ recopiladas y corregidas por diligencia de sus herederos y de Pedro Caceres y Espinosa*. Recuperado de <http://bdh rd.bne.es/viewer.vm?id=0000239770&page=1>
- VIANA, Sánchez de., (1589). *Las transformaciones de Ouidio*. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000086886&page=1>
- VILLEGAS, Antonio de., (1577). *Inventario de Antonio de Villegas*. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000190309&page=1>
- WOLF, Ferdinand., (1849). *Cristóbal de Castillejo's Lobspruch der Stadt Wien*. Recuperado de <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/386843>

8.- FUENTES

[NTLLE] Real Academia Española. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española.

Recuperado de <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>

Todas las consultas se han realizado desde octubre de 2019 hasta julio de 2020.

APÉNDICE: *La historia de Píramo y Tisbe, traducida de Ovidio, para la señora Ana de Xomburg de Cristóbal de Castillejo.*⁹⁹

Generosa y magnífica señora: Con el deseo que siempre he tenido, y agora más que nunca, de hacer algún servicio a vuestra merced, he mirado y revuelto mi recámara, y no hallo en toda ella para ello sino palabras y plumas, y no todas verdaderas ni de mucha autoridad; de las cuales, por no dilatar más años mi propósito, he acordado de dar, en éste de 28, alguna parte a vuestra merced, y presentarle la historia o fábula de Píramo y Tisbe, antiguos y leales amadores, y tan leales, que si es verdad lo que Ovidio escribe dellos y lo que yo he trasladado dél, les costó la vida a ambos, según vuestra merced podrá ver por el desastrado suceso de sus penados amores. Simples fueron, a mi parecer, en matarse así con el calor del amor y de la edad; porque pudieron esperar a resfriarse y envejecerse, especialmente si vinieran a palacio y a Alemaña, como yo; pero quisieron perder la vida a truco de la fama. Y pues es hecho, y no podemos ayudarles con consejo, obra piadosa y justa será acordarnos dellos. Vuestra merced haga en el caso por su parte lo que le pareciere según limpia conciencia; que no quiero ponerla en obligación, ni pedir otra merced de mi trabajo, sino que, no pudiendo bien leer o entender estas locuras de amor, tome un acompañado para ello que le ayude de mala, el cual quede a voluntad y elección de vuestra merced, cuyas manos beso.

HISTORIA

Grandes, muy grandes Amor,
son tus hechos por do vas,
y fueron siempre jamás;
sabido fue tu dolor
cinco mil años atrás. 5
Con tus flechas triunfantes
los morales, que de antes
blanco nos daban el fruto,
tú los cubriste de luto
con sangre de dos amantes. 10
Píramo, gentil galán,
y Tisbe, muy linda dama,
Los cuales al que bien ama
Puestos por exemplo están
en los libros de la fama. 15
Siendo entrambos igualmente,
entre la florida gente
de mancebos y doncellas,
las dos personas mas bellas
que nunca tuvo el Oriente, 20
Acertaron a tener
las casas de sus moradas,

⁹⁹ Debido a los problemas de movilidad causados por el Covid-19 se ha tenido que utilizar la edición de Castillejo (1926:182-203).

pared en medio pegadas,
 pero, como suele ser,
 con fuerte muro cerradas, 25
 en aquella muy nombrada
 ciudad y muy señalada
 que Semíramis cercó,
 donde Amor siempre reinó,
 gran Babilonia llamada. 30

Su primer conocimiento
 manó de la vecindad,
 y con el tiempo y edad,
 con igual consentimiento 35
 fue creciendo el amistad.
 Y si libertad tuvieran,
 de buena gana quisieran
 juntarse por casamiento,
 mas vedáronlo sin tiento 40
 sus padres, que no debieran.

Pero no pueden vedar
 que la amorosa porfía
 que en sus entrañas ardía
 los dejase de quemar,
 amando más cada día; 45
 antes el defendimiento,
 y nuevo encarecimiento,
 según suele acaecer,
 puso espuelas al querer
 y velas al pensamiento. 50

Medianero no tenían,
 ni de nadie se fiaban;
 solamente se miraban,
 y por señas se entendían,
 y con los ojos hablaban; 55
 mediante lo cual crecía
 su tormento todavía,
 y el fuego que los quemaba,
 cuanto más cubierto andaba,
 dos tanto más se encendía. 60

De suerte qu'en sus pasiones,
 el mayor de sus cuidados,
 era, viéndose penados,
 no serles sus corazones
 a boca comunicados. 65
 Y no pudiendo hallar
 camino para hablar,
 penaban sin resistencia,
 hasta que la diligencia
 al cabo halló lugar. 70

La pared, a la ventura
 que las casas dividía,
 de luengo tiempo tenía
 un resquicio o hendedura,
 desde cuando se hacía. 75
 Este vicio señalado,
 que en tanto tiempo pasado,
 aunque no estaba escondido,
 hasta allí nunca había sido
 jamás de nadie notado. 80
 Entonces se echo de ver,
 ¡Oh gran Dios omnipotente!
 ¿Qu'es lo que el amor no siente,
 o que se puede asconder
 a su calor diligente? 85
 Vosotros, amantes, fuistes
 los que primero lo vistes,
 ambos por un mismo tino,
 y de él hicistes camino,
 para vuestras voces tristes. 90
 Por aquel lugar estrecho
 pasaban después seguras,
 las caricias y dulzuras
 de su lastimado pecho,
 mezcladas con amarguras. 95
 Por allí dentro enviaban
 del fuego en que se quemaban,
 muy pasico, las centellas,
 y las sabrosas querellas
 que el uno al otro se daban. 100
 Los *suspiros* afligidos,
 y halagos delicados,
 de ambas partes enviados,
 de ambas partes recibidos,
 iban por allí guiados. 105
 Y muchas veces que así
 a hablarse por allí
 Tisbe y Píramo venían,
 y daban y recibían,
 el dulce aliento de sí, 110
 Aumentándose la sed
 con ello, de sus amores,
 y creciendo sus ardores,
 maldecían la pared,
 dándole tales clamores: 115
 ¡Oh cruel muro envidioso,
 que estorbas nuestro reposo!
 ¿Qué te costaba dexar,

de todo punto juntar
nuestro cuerpo deseoso? 120
 ¿Por qué se nos encarece
por ti lo que deseamos?
Y si lo que demandamos
muy gran cosa te parece,
y así te lo confesamos, 125
deberías, pues es más poca,
si nuestra angustia te toca,
abrirte y darnos lugar,
siquiera para gozar
de la fruta de la boca. 130
 Pero no debemos serte
ingratos, ni lo queremos;
antes claro conocemos,
y confesamos deberte
el bien que agora tenemos, 135
pues que por ti nos fue dado
paso franco libertado
para que nuestras fatigas,
a las orejas amigas
llevasen nuestro mandado. 140
 Habiendo hecho de este arte
en vano sin galardón
su triste lamentación,
cada uno por su parte,
ambos por un corazón. 145
Ya que la noche llegaba
que el tiempo los apartaba,
se despiden suspirando,
cada cual dellos besando
la parte por donde estaba. 150
 Mas la mañana siguiente,
después que del cielo había
quitado el alba del día,
las lumbres generalmente,
de la oscura noche y fría; 155
y habiendo el sol colorado,
con sus rayos enjugado,
las verdes hierbas heladas
y las tinieblas pasadas,
de todo el mundo alumbrado. 160
 Los dos amantes leales
no habiendo mucho dormido,
vuelven al lugar sabido
a comunicar sus males,
con muy pequeño roído; 165
y habiendo primero dado

ambos con igual cuidado
muchas quejas todas llenas
de las angustias y penas
de su vivir afanado. 170

No pudiendo mas sufrir
las batallas y torneos,
de sus ansias y deseos,
ni para los conseguir,
andar por tantos rodeos. 175

Acuerdan, sin mas terceros,
letrados y consejeros,
que deben ambos tentar
en la noche de engañar
las guardas y los porteros. 180

Y salir secretamente
de casa sin claridad,
y en la misma oscuridad
por huir más de la gente,
desamparar la ciudad; 185

Y que fuesen a juntarse,
sin torcer ni desmandarse
por el campo y sin camino,
al sepulcro del rey Nino,
porque no puedan errarse; 190

Y que después de llegados,
para que menos pudiesen,
si acaso gentes viniesen,
ser de ninguno mirados,
ordenan que se escondiesen. 195

So la cubierta sombría
de un gran moral que cubría
parte del campo labrado,
de moras blancas cargado,
cerca de una fuente fría. 200

El concierto les agrada,
y ya les parecía
que caminaba tardía,
tanto, que ya les enfada,
la luz de sol de aquel día. 205

la cual, sin se detener,
da prisa por se meter
en las mismas aguas donde
también la noche se asconde,
y dellas torna a nacer. 210

Pues la noche ya venida,
y siendo el tiempo llegado,
por ambos tan deseado,
a Tisbe no se le olvida,

lo que estaba concertado; 215
 y aunque era dama encerrada,
 de padre y madre guardada,
 personas de autoridad,
 no halla dificultad
 para cumplir su jornada. 220
 No da por inconveniente,
 haber sido su salida
 antes de tiempo sentida,
 ni haber estado doliente,
 ocupada o impedida; 225
 ni compone haber estado
 toda la noche a su lado,
 su madre, siempre despierta,
 ni haber quedado la puerta
 cerrada con el candado. 230
 Guárdeos Dios que amor atice,
 el fuego qu'el mismo hace,
 que aunque temor amenace,
 el hace en fin lo que dice,
 y dice lo que os place. 235
 De achaques anda desnudo,
 de manera que no dudo,
 antes lo doy por aviso,
 que aquella pudo que quiso,
 y si no quiso, no pudo. 240
 Así que, Tisbe primera
 los de su casa desmiente;
 y a oscuras muy diestramente,
 vuelve el quicio y sale fuera,
 que ninguno no la siente; 245
 y con un velo delgado,
 su lindo rostro tapado,
 al gran sepulcro llegó,
 y a la sombra se sentó
 del árbol atrás contado. 250
 Amor le daba osadía,
 afición la acompañaba,
 deseo la apresuraba,
 su fe la favorecía,
 mas fortuna contrastaba. 255
 A deshora, sin más cuenta,
 ella estando muy contenta
 de ver allí su persona,
 vio venir una leona,
 la boca toda sangrienta. 260
 La cual, habiendo aquel día
 hecho carne frescamente,

con la hartura reciamente
 a matar la sed venía,
 a aquella vecina fuente; 265
 y como Tisbe la vio
 de lejos, y conoció
 a los rayos de la luna,
 gota de sangre ninguna
 en su cuerpo le quedó. 270

Así, con vista tan nueva,
 casi muerta d'espantada,
 fue corriendo apresurada
 a meterse en una cueva,
 de allí no muy apartada; 275
 pero mientras así huía,
 el manto que se cubría,
 se le cayó por detrás;
 y ella no curó dél más,
 con el temor que tenía. 280

La cruel leona brava,
 des que con agua infinita
 refrenó su sed maldita
 cuando al monte se tornaba
 por do su furia la incita, 285
 hallando acaso allí echada
 aquella ropa delgada
 sin la que allí la dexó,
 toda la despedazó,
 con su boca ensangrentada. 290

Píramo, que más tarde era
 salido, cuando llegó,
 y en el polvo claras vio
 las pisadas de la fiera,
 toda la color perdió; 295
 y como también caída
 viese, y en sangre teñida,
 la ropa de la inocente,
 suspirando fieramente,
 dixo con voz dolorida: 300

Pues el manto tal está,
 muerta es Tisbe; y pues los hados
 así se muestran airados,
 esta noche acabará
 a entrambos enamorados; 305
 de los cuales ella fuera,
 si ley en la vida hubiera
 digna de muy larga vida,
 que mi alma, su homicida,
 es la qu'es justo que muera. 310

Yo, yo mismo, miserable,
 ¡Triste de mi! te maté,
 y de noche ir te mandé
 a lugar tan espantable,
 y antes que tú no llegué. 315
 ¡Oh leones! ¡Oh alimañas
 que estáis en estas montañas!
 Mi cuerpo despedazad,
 y a bocados arrancad
 estas malditas entrañas. 320
 Pero de hombre de vil suerte,
 temeroso y menos fiel
 es en caso tan cruel
 desear de otro la muerte,
 pudiendo dársela él. 325
 Esto dicho, levantó
 el manto que allí halló
 de la su Tisbe leal,
 Y a la sombra del moral
 del concierto lo llevó. 330
 Y después de haber mojado
 con lágrimas a hartura
 la sangrienta vestidura,
 y muchas veces besado,
 díxole con amargura: 335
 ¡Oh ropa sin alegría!
 Pues gustaste en compañía,
 la sangre de tu señora,
 recibe también agora
 algún gusto de la mía. 340
 Luego con su misma espada,
 de su propia voluntad,
 se hirió sin piedad,
 metiéndola por la hijada,
 con extraña crueldad. 345
 Mas tornó súbitamente,
 a sacarla en continente,
 ya muriendo desmayado,
 y cayó allí trastornado
 sobre la tierra caliente. 350
 La sangre surte muy alta,
 ni mas ni menos que un caño,
 que acaso recibe daño,
 y se rompe por la falta
 del plomo, hierro o estaño, 355
 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. 360
 La fruta del árbol, siendo
 Con la sangre rociada,
 la raíz también mojada,
 luego se fue convirtiendo
 en forma negra mudada. 365
 Y las moras a deshora,
 siendo la muerte pintora,
 se tiñeron desde allí
 en color de carmesí,
 como las vemos ahora. 370
 Tisbe en este mismo instante,
 aun no habiendo despedido
 el gran miedo recibido,
 por no burlar al amante,
 vuelve al puesto conocido; 375
 y con ojos y cuidado
 buscaba su enamorado,
 deseándole hallar,
 para poderle contar
 su gran peligro pasado. 380
 Y como más se acercó,
 aunque el lugar conocía,
 y el árbol también, que había
 bien visto cuando llegó,
 y en memoria le tenía, 385
 la nueva color trocada
 de la fruta en él hallada,
 la desatina y altera,
 que no sabe si aquel era
 adonde estuvo sentada. 390
 Mas estando de esta suerte
 dudosa, toda temblando,
 vio estar el cuerpo sangrando
 con la basca de la muerte,
 en el suelo golpeando; 395
 y vista cosa tan fiera,
 retiróse para afuera
 con el espanto, de presto,
 llevando su blanco gesto,
 más amarillo que cera. 400
 Y mas fría que la nieve
 del pavor despeluzada
 quedó temblando turbada,
 como se estremece y mueve
 la brava mar alterada 405
 cuando algún viento delgado,

de ella misma levantado,
a deshora la lastima,
apremiándola por cima
con rigor demasiado. 410

Mas después que reparó,
y conoció sus amores,
con claros llantos mayores
sus lindos pechos hirió,
de ello no merecedores; 415
y sus cabellos mesando,
el cuerpo amado abrazando,
con sus lágrimas suplía
en la herida vacía,
la sangre que iba faltando. 420

Y mezclándola con ellas,
y con muy grande agonía,
besando la boca fría,
clama y da tales querellas
al alma que se salía: 425
¡Oh Píramo deseado!
¿Qué caso tan desastrado,
qué desastre tan cruel
ha sido, señor, aquél,
que así de mí te ha quitado? 430

Responde, Píramo mío,
tu amada Tisbe te llama;
oye y mira a quien te ama,
levanta tu rostro frío,
echando en tan dura cama. 435
Píramo, cuando esto oyó,
al nombre de Tisbe alzó
sus ojos mortificados;
mas luego fueron tornados
a cerrar des que la vio. 440

Y ella, como conociese
allí su ropa sutil,
y la vaina de marfil
de Píramo también viese
sin el espada gentil. 445
conociendo el mal recado,
Dijo luego: ¡Oh desdichado!
Tu misma mano, señor,
y la sobra del amor
son los que te han acabado. 450

Pues también tengo yo en mí
manos fuertes y atrevidas,
y amor a velas tendidas,
que me darán, como a ti

fuerza para las heridas. 455
Muerto de muerte tan fiera,
te seguiré por do quiera;
y si huí, porque no huya,
causa de la muerte tuya,
también seré compañera. 460

Y tú, que con sola aquella
podías ser apartado
de mí, mas no de mi grado,
no lo serás ni con ella,
pues irás acompañado; 465
mas vosotros, muy honrados
padres desaventurados,
suyo y mío en compañía,
de su parte y de la mía,
holgad de quedar rogados. 470

Que aquellos a quien así
amor y fe verdadera,
y la hora postrimera
ayuntaron hoy aquí
con voluntad tan entera; 475
Porque su fuerte ventura,
que en vida les fue tan dura,
aun después de ella convenga,
no hayáis por mal que los tenga
una misma sepultura. 480

Y tú, moral, que al presente
cubres aquí donde estás
un cuerpo muerto, y no mas
del uno, y en continente
los de los dos cubrirás, 485
guarda muy bien las señales,
y los indicios mortales
de nuestra cruda matanza,
pues tanta parte te alcanza
de nuestros últimos males. 490

Y siempre tu fruta sea,
cual es mi triste tesoro,
negra de color de moro,
que es comúnmente librea,
para luto y para lloro; 495
del cual tu vista adornada,
tu tristeza señalada
a todos será notoria,
en remembranza y memoria
de la sangre en ti juntada. 500

Esto dicho, levantó
del suelo la triste espada,

que aun no estaba enfriada
del calor que recibió
en la matanza pasada; 505
y poniéndola de hecho
en lo bajo de su pecho,
dexóse caer sobre ella;
dando fin a su querella
y a sus angustias de hecho. 510

Mas su demanda a la hora
fue por los dioses oída
y por sus padres cumplida,
como vemos ser la mora
negra, su sazón venida; 515
y lo que de ellos sobró
del fuego que los quemó,
una sombra lo cobija,
en una misma vasija,
donde guardado quedó. 520

REMATE.

*No hay temor
que le prive el amor.*

El peligro de la vida,
y a veces el de la fama,
al que bien de veras ama
a más osar le convida.
Si la llama está encendida
*Del amor,
también se quema el temor.*