

# EL «PYRAME ET THISBÉ» DE THÉOPHILE DE VIAU. ASPECTOS Y TEMAS RELEVANTES DE LA EPOCA

POR  
MIGUEL ANGEL GARCIA PEINADO

## INTRODUCCION

La polarización del género dramático francés en el siglo XVII, que buena parte de la crítica ha efectuado en torno a determinados autores sobradamente conocidos, no puede hacernos olvidar que el género como tal demuestra una extremada vitalidad, con anterioridad a ellos, durante el mismo siglo. Así, antes del estreno de *Le Cid*, de Corneille, en 1637, un abundante número de obras y autores influyen determinadamente en el desarrollo del teatro y representan un giro escénico cuyas características esenciales deben ser tenidas en cuenta para la comprensión del mismo.

Efectivamente, el primer cuarto de siglo ofrece una concurrencia de géneros que demuestran el gusto del público por las obras teatrales: por una parte, las farsas, las comedias y las obras de Tabarin; por otra, la tragicomedia, la tragedia y la pastoral. Veámoslas más en detalle. En cuanto a la farsa, sigue conservando el favor del público, y a principios del siglo este tipo de obras, representadas en el «Hôtel de Bourgogne», en el que tenían gran importancia y fama los actores, son las de más éxito. La comedia, introducida por Jodelle con su *Eugène*, 1552, y desarrollada posteriormente por Pierre de Larivey, según el modelo italiano, es llevada a su auge por Philippe y Antoine Girard (famoso el segundo de ellos bajo el seudónimo de Tabarin), que mezclaron la tradición de la «commedia dell'arte» a la farsa francesa y cuyo éxito iba a durar de 1619 a 1625.

Entre los tres géneros restantes, el más importante y el que va a tener un desarrollo mayor y más continuado, será el de la tragedia. Inaugurada con el *Abraham sacrificant* de Théodore de Bèze (1550) y la *Cléopâtre captive* de Étienne Jodelle (1553), en sus dos vertientes de tragedia religiosa y tragedia humanista, es llevada a un lugar preponderante, en la segunda mitad del XVI, por Robert Garnier, que, por otra parte, es el iniciador de la tragicomedia, inspirada de la pastoral italiana con su *Bradamante* (1582),

donde adapta a la escena un episodio del *Orlando furioso*. La tragedia del XVII no se distingue incluso de la del siglo anterior: los temas siguen extrañándose, en general, de la Biblia y de la Antigüedad, manteniéndose el gusto por lo horripilante y la violencia, dentro de una atmósfera morbosa y de sangre. Los mejores autores trágicos son Antoine de Montchrestien y Alexandre Hardy, aunque la obra más famosa de este tiempo sea el *Pyrame et Thisbé* del poeta Théophile de Viau (1621). En general, la tragedia atraviesa un período de crisis entre la década de 1620 a 1630.

Por lo que se refiere a la tragicomedia, iniciada por Garnier en 1582, se distinguía de la tragedia por un solo rasgo: que el desenlace fuese feliz; el vocablo designó, en un principio, una pieza en la que dioses y reyes aparecían juntos en una aventura cómica. El primero que aplicó el término a una obra fue el ya citado Garnier, aunque antes de esa fecha se podían considerar tragicomedias *Daniel* (1561), *Genièvre* (1564) y sobre todo la *Lucelle* (1576) de Le Jars. A partir de la publicación de *Bradamante*, en 1582, y debido a las discusiones de críticos y autores dramáticos, se establecieron unas reglas más exactas para delimitar el género: tema novelesco y sentimental, mezcla de tonos trágicos y familiar y, por último, un final feliz. Si durante el reinado de Enrique IV (1589-1610) se escriben cincuenta tragedias y sólo cuatro tragicomedias, el desarrollo de esta última comienza verdaderamente en 1620, y su éxito entre 1630 y 1640 es indescriptible; como uno de los más famosos modelos del género podemos citar la *Sylvie* del poeta Mairet, escrita en 1626, titulada «tragi-comédie pastorale», que situó a su autor entre los primeros escritores dramáticos.

En cuanto a la pastoral, era éste un género que entró en Francia proveniente de Italia y España. Ya desde finales del XVI se tradujeron el *Aminta* de Torcuato Tasso (en 1584) y el *Pastor fido* de Guarini (en 1585), obras que tuvieron gran importancia en el desarrollo del género, así como las novelas pastoriles españolas (*Diana* y sus continuaciones, *La Galatea*, *La Arcadia*, etc., que provenían a su vez de la novela sentimental de finales del XV y, fundamentalmente, de la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro), que van a confluír en la *Astrée* de Honoré d'Urfé, obra maestra de la literatura pastoril francesa y que relanzará el género, si es que se puede hablar de tal, ya que, en realidad, era una forma particular de la tragicomedia, de la que apenas se distinguía, como podemos observar por el título de la obra de Mairet, comprendiendo también temas novelescos y una mezcla de trágico y cómico, lo que hacía que tuvieran bastantes semejanzas, incluso con la comedia, al ser un final feliz. La obra tipo de este género es *Les Bergeries* del poeta discípulo de Malherbe, Racan, en 1625. El género va declinando hasta casi dejar de existir en la década de los cuarenta. Un balance general de las obras representadas entre 1610 y 1640 nos da un total de 116 tragicomedias, 88 tragedias, 48 pastorales y 46 comedias.

Las tres obras citadas, cada una como modelo de su género correspondiente, *Pyrame et Thisbé*, *Les Bergeries* y *Sylvie*, tendrán una importancia decisiva en el desarrollo del teatro francés, al proponer al público nuevos modelos que lo ayudarán a evolucionar y prepararán el terreno a los grandes autores teatrales. Por su parte, la llegada al poder de Richelieu y su influencia sobre la literatura, haciéndola ajustarse a los moldes oficiales, contribuirá en gran medida al desarrollo de la escena, ya que, en el caso particular del teatro, el cardenal manifestó un interés personal e impulsó la apertura de una segunda sala en la capital (el «Théâtre du Marais»), así como una tercera en el «Palais Cardinal».

#### THÉOPHILE DE VIAU Y SU ÉPOCA

Tradicionalmente, los historiadores de la literatura han dividido el siglo XVII en dos grandes épocas, barroca y clásica, abarcando esta última desde el comienzo del reinado personal de Luis XIV, en 1661, hasta su muerte en 1715, aunque, a partir de la revocación del Edicto de Nantes, en 1685, se puede hablar verdaderamente de una concurrencia de escritores clásicos y pensadores filosóficos. En cuanto a la época barroca, que es la que interesa a nuestro estudio, está subdividida a su vez en cuatro períodos históricos muy concretos y delimitados.

El primero de ellos coincide con el reinado de Enrique IV (1598-1610) y es un período de orden y paz, marcado por algunos hechos significativos que afirman el prestigio y la autoridad real, como son el proceso de los jesuitas, la amonestación del monarca al Parlamento y el relanzamiento de la economía.

El segundo comienza con la regencia de María de Médicis en 1610, que se continuará hasta 1617, a pesar de la mayoría de Luis XIII en 1614, y los primeros años del reinado de este último (1617-1624). Es una época de inestabilidad política y social, marcada por las intrigas y la anarquía.

El tercer período es el del ministerio de Richelieu, entre 1624-1642, personaje que modela la literatura y destruye individualismos molestos, propiciando un tipo de obra literaria mucho más oficial; en él tiene lugar la fundación de la Academia Francesa, hecho que ocurre en 1635.

El cuarto y último período comienza con la regencia de Ana de Austria, en 1643, que abre una nueva era de perturbaciones coincidente con los demás países de Europa y continúa con la regencia de Mazarino (1643-1661), durante la cual tienen lugar los problemas de la Fronda.

Por lo que respecta a la literatura, el panorama que presenta es bastante más simplificado, ya que la época barroca se puede dividir en dos grandes períodos: el de la generación de Enrique IV y el de la generación de Riche-

lieu<sup>1</sup>. En esta última se agrupa a escritores contemporáneos del Cardenal, que había nacido el 1585, y, en una primera fase, encontramos poetas como Étienne Durand (1585), Théophile de Viau (1590) y Saint-Amant (1594). Otro segundo grupo sería el formado por los autores nacidos alrededor de 1600: el filósofo Descartes (1596), el epistológrafo Voiture (1597), el polifacético Georges Scudéry (1601), hermano de la autora de *Clélie* y *Grand Cyrus*, el poeta Tristan L'Hermite (1601) y los autores teatrales Corneille (1606) y Rotrou (1609).

Dubois define magistralmente a los autores de este tiempo con las siguientes palabras:

«Cette génération traduit donc le double mouvement qui caractérise ce temps: face à la poésie de commande et à l'académisme, des auteurs revendiquent la liberté, préfèrent l'originalité à la norme et manifestent leur opposition à l'embrigadement des lettres —souvent consenti et désiré par d'autres. Face à l'intellectualisme croissant qui consiste à dépouiller les objets de leur contenu sensible pour les transformer en matière persable, un désir de conter la richesse de toutes choses belles à voir et bonnes à manger. Face à l'affirmation de l'éminente dignité de la raison, des jeux qui consistent à cultiver les idées déraisonnables et à déraisonner avec art. Face à la pompe officielle, les grimaces du burlesque et la mignardise des bibelots précieux. Face au dense dépouillement post-malherbien, des phrases festonnées, enguirlandées d'adjectifs et de périphrases, plus sensibles au scintillement des mots qu'à l'organisation logique des idées. Toutefois, le mouvement général des lettres va dans le sens de l'autorité, qui est alors le sens de l'histoire: la prose s'affirme comme véhicule des idées sérieuses; on assiste à la montée d'une esthétique fondée sur la l'autorité, qui est alors le sens de l'histoire: la prose s'affirme comme véhicule de la gloire, avec tout ce que ce mot compote d'ambiguïté anticlassique et préclassique; c'est aussi la génération des libertins, des précieux. Le goût baroque dans son arrière-saison, s'y manifeste par le désir de ne pas faire

<sup>1</sup> Habría también otras posibles divisiones, referidas algunas de ellas a la ideología y costumbres; nos referimos concretamente a las dos generaciones libertinas, la primera estaría representada, fundamentalmente, por los poetas del primer cuarto de siglo: Théophile, Tristan, Saint-Amant, Boisrobert, el novelista Charles Sorel y otros autores menores; la segunda correspondería al libertinaje erudito de mitad de siglo, representado por Gassendi, La Mothe le Vayer, Gabriel Naudé, Guy Patin, Cyrano de Bergerac, etc., y que se caracteriza por ser eminentemente filosófica, aunque nos parece más acertada la división coincidente con Enrique IV y Richelieu, que además no excluye a otros escritores. Habría que añadir que algunos autores, que se deberían incluir por su fecha de nacimiento o la de producción literaria, en la década de los cincuenta a los sesenta —es el caso de La Rochefoucauld y el Cardenal de Retz (nacidos en 1613), de La Fontaine (1621), de Molière (1622), de Pascal (1623) y algunos otros—, lo son en la denominada tradicionalmente generación clásica, o gran época.

comme tout le monde, ne serait-ce qu'en s'abandonnant aux caprices d'une mode littéraire changeante, instable et qui se survit en niant sans arrêt la précédente»<sup>2</sup>.

En este contexto literario cabe situar la figura de Théophile de Viau, que nace en 1590 en Clairac, pueblo de la provincia de Agen, en el seno de una familia protestante<sup>3</sup> y desarrolla su actividad literaria en los primeros años del reinado de Luis XIII, coincidiendo casi el final de ésta con la llegada al ministerio de Richelieu. Luego de estudiar en Nerac, Montauban, Bourdeaux y en Saumur, se desliga de su familia y se enrola en una compañía de cómicos entre 1611 y 1613. En 1615 parte para Holanda con el escritor Guez de Balzac, inscribiendo su nombre en los registros de la Universidad de Leyden<sup>4</sup>. Al año siguiente entra al servicio del conde de Candale, y participa con él en la guerra civil, abrazando la causa de los protestantes rebeldes, aunque, al ser vencidos éstos, Théophile se convierte al catolicismo y es perdonado. Un pequeño balance de estos últimos años nos presenta a Théophile como un hombre liberado en todos los terrenos, aspecto que Daniela Dalla Valle ha sido plasmar con estas palabras:

«Es ésta una meta significativa, porque ya en aquellos años Holanda se había convertido en una tierra de libertad, asilo de prófugos y desterrados, uno de esos puertos —cuya fama se transformó en un mito— a los cuales descaban artibar los perseguidos por todo absolutismo, por toda tiranía: tal como Venecia, como Inglaterra. Para Théophile, el viaje a Holanda representó la primera experiencia libertina en el sentido más completo de la palabra: libertinaje de costumbres y libertinaje espiritual; y, a su vuelta, no vaciló en manifestar públicamente su intolerancia por toda forma de constricción y de dogma, que muy pronto tomó el aspecto de mofa y sátira antirreligiosa.

Esta doble forma de libertinaje juntó a su alrededor un pequeño grupo de amigos: jóvenes aristócratas, poderosos, a cuyo apoyo Théophile deberá más tarde recurrir, y literatos como François Maynard, Saint-Amant Boisro-

<sup>2</sup> DUBOIS, Claude Gilbert: *La Poésie baroque* (Paris, Nouveaux Classiques Larousse, 1969, pág. 24).

<sup>3</sup> Para la biografía de Théophile de Viau es indispensable la tesis de ADAM, Antoine: *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620* (Ginebra Slatkine Reprints, 1965, 1.ª ed. Lille, 1935), así como las obras de los autores siguientes: ANDRIEU, Jules: *Théophile de Viau, étude bio-bibliographique* (Bordeaux, 1887). GARISSON, Charles: *Théophile et Paul de Viau, étude historique et littéraire* (Paris, 1899). LACHEVRE, Frédéric: *Le Libertinage devant le Parlement de Paris. Le procès du poète Théophile de Viau* (2 vols., Paris, Champion, 1909). IMPTWAARA, Keikki: *Études sur Théophile de Viau, auteur dramatique et poète* (Turku —Finlandia—, Turun Yliopisto, 1963). CASANOVA, R.: *Théophile en prison et autres pamphlets* (Paris, J.-J. Pauvert, 1967).

<sup>4</sup> Consúltese a este respecto la obra de COHEN, Gustave: *Écrivains français en Hollande dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris, 1921).

bert, Des Barreaux: el primer núcleo de la primera generación libertina. Pero los flechazos satíricos de Théophile y de sus amigos se revelaron en seguida demasiado mordaces: en un primer momento fueron los católicos quienes se sintieron heridos; luego, tampoco los protestantes pudieron soportar la franca y total irreligiosidad del grupo. En fin, cuando con la polémica religiosa se mezcló la política, que perseguía al nuevo favorito de Luis XIII, el duque de Luynes, éste obtuvo del rey un decreto de exilio en contra de Théophile. Era el 14 de junio de 1619; en el mismo año Vanini era quemado vivo en Toulouse: para el movimiento libertino empezaba la persecución»<sup>5</sup>.

Ese mismo año de 1619 se refugia Théophile en el pueblecito de Bous-sères, muy cerca de Clairac, aunque al año siguiente vuelve a la corte y se convierte en poeta oficial, hecho que representa su mayor momento de gloria, apareciendo sus versos en las revistas más prestigiosas de la época y publicándose en 1621 la *Première partie* de sus obras, que le proporcionan una gran fama y le hacen figurar como el mejor poeta de su tiempo, llegando a eclipsar a Malherbe.

Después de participar en expediciones contra los protestantes, se convierte de nuevo al catolicismo. Todas estas oscilaciones religiosas terminan en 1623, año en el que es acusado por el Parlamento de haber participado en una obra colectiva compuesta por poemas licenciosos: el *Parnasse satyrique*; la campaña contra Théophile había sido desencadenada por el padre Garasse y el padre Voisin y tendía a acabar con el libertinaje, encabezado, sobre todo, por Théophile; se le atribuía al poeta la paternidad de un soneto, publicado en la citada revista, aparecida en noviembre de 1622, en el que se quejaba por haber contraído una enfermedad venérea y prometía consagrarse desde ese mismo instante a las prácticas sodomíticas, que estaban castigadas con la muerte. Este hecho suscitó la inmediata y violenta reacción del padre Garasse, que publicó en fascículos, antes de su impresión en un voluminoso tomo, la *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps, ou prétendus tels*, dirigida contra los autores del *Parnasse satyrique* y en particular contra Théophile, al que consideraba como jefe de la banda area y el rey de los libertinos. Para responder a la amenaza que suponía la acusación de Garasse y la del Parlamento, Théophile hizo imprimir la *Seconde partie* de sus obras, donde, en su «Avis au lecteur», el autor se justificaba ante sus detractores con el siguiente párrafo:

«Ceux qui veulent ma perte, en font courir de si grands bruits, que j'ay besoin de me monstret publiquement, si je veux qu'on sçache que je suis au monde. Je ne produis point icy l'impression d'un travail si petit et si desadvan-

<sup>5</sup> DALLA VALLE, Daniela: *De Théophile a Molière: Aspectos de una continuidad* (2 vols., Santiago de Chile, Prensa de la Editorial Universitaria, 1968, págs. 51-52).

tageux à ma memoire, afin qu'on le voye: mais afin qu'il fasse voir que Dieu veut que je vive. Et que le Roy souffre que je sois à la Cour. Il semble que je fasse un'imprudence de me plaindre de mon malheur, d'autant que c'est le divulguer. J'ay assez d'adresse pour m'en taire, s'il y avoit encore quelqu'un à le sçavoir: mais il ne se trouve plus personne à qui je ne doive satisfaction de ma vie, dont les mauvais et les faux bruits ont rendu les meilleures actions scandaleuses à tout le monde. Je crains que mon silence ne face mon Crime: car si je ne repousse la Calomnie, il semble que ma conscience ne l'oze desadvoüer. On a suborné des Imprimeurs pour mettre au jour en mon nom des Vers sales et profanes, qui n'ont rien de mon style, ny de mon humeur».

El efecto que produjo esta publicación fue el contrario que Théophile hubiera deseado, ya que se le acusó con más saña por sus ideas, expuestas en sus elegías y en la tragedia *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, inserta en esta *Seconde partie*, reprochando los detractores del autor que propagara la idea de que «il ne faut reconnaître autre Dieu que la nature, à laquelle il faut s'abandonner entièrement et oubliant le christianisme, la suivre en tout comme une bête».

En efecto, parece ser que Théophile expresaba inconscientemente la filosofía de la naturaleza proveniente de la escuela de Padua —como luego veremos en un breve análisis de la obra— y que Vanini había introducido en Francia; según este tipo de pensamiento, más que en la Providencia había que creer en el destino, en la materia eterna, en los elementos que el alma del mundo reúne en formas efímeras, pues el hombre nace de la materia y es un animal como los demás animales, aunque más débil, ya que está expuesto a múltiples peligros.

Acusado de ateísmo y de insumisión a la monarquía, el poeta huye, pero es capturado y encerrado en el «Châtelet», donde espera de 1623 a 1625 la instrucción de su proceso; mientras tanto, se publica en 1624 un *Recueil de toutes les pièces faites pour Théophile depuis sa prise jusques à présent* o la *Troisième partie* de sus obras. El juicio, celebrado entre el 21 de agosto y el 1 de septiembre de 1625, se resuelve con la condena de Théophile al destierro de la capital, lo que significa una victoria moral para el poeta, pues sus enemigos parecen caer en desgracia. Théophile se retira a Berry y al año siguiente vuelve a París, donde muere a consecuencia de unas fiebres el 25 de septiembre de 1626.

#### EL MOVIMIENTO LIBERTINO

No es de extrañar que el término libertino reaparezca frecuentemente en las caracterizaciones que se han hecho del autor. Como tal concepto, ilustra en gran medida las coordinadas filosófico-intelectuales de buena parte

del XVII. Parece útil, en consecuencia, subrayar las distintas acepciones que este vocablo experimentó a lo largo de la primera mitad del siglo, sin necesidad de remontarnos específicamente a sus orígenes.

El vocablo libertino se ha conservado en el uso corriente para significar disoluto o vicioso; un sentido derivado de él por los opositores polémicos del libertinaje, que —no siempre de buena fe y tras las huellas de los escritores medievales— consideraron indisolubles el escepticismo religioso y la inmoralidad e interpretaron la tesis de que el placer es el único bien como indicación de la conducta moral de sus defensores. En realidad, libertino significó en el siglo XVII librepensador (todo el que no se adhiere a un dogma dado), y en dicho siglo hay que entender por libertinaje el conjunto de doctrinas o de actitudes que, sobre todo en Francia, fueron propias de literatos, magistrados, políticos, filósofos y moralistas, a quienes se debe la crítica de las creencias tradicionales y, en consecuencia, la preparación a la posterior explosión iluminista. Esta crítica fue en gran parte subterránea, es decir, quedó confiada, más que a los escritores, a las conversaciones y discusiones privadas, de las que, no obstante, quedan vestigios en la abundante literatura anónima o clandestina de la época. Además, se ejerció siempre como algo restringido que debía mantenerse como patrimonio reducido de unos pocos, esto es, de una aristocracia de doctos, para no poner en peligro, con su difusión, instituciones o costumbres consideradas indispensables para el orden social y para el gobierno político. En este aspecto, el libertinaje, mientras se vincula a la cultura del Renacimiento, se muestra en antítesis con el iluminismo, que tiene como programa propio la difusión de la verdad entre todos los hombres.

El libertinismo o libertinaje no es una filosofía ni un cuerpo coherente de doctrinas, sino un movimiento cultural compuesto que utiliza y hace suya, como instrumentos de crítica o de liberación, doctrinas pertenecientes a diversos sistemas. Respecto a la historia de la filosofía, es importante como episodio de la lucha por la razón que domina la filosofía de los siglos XVII y XVIII, un episodio cuya condición es el predominio político que el catolicismo había alcanzado en los países latinos, con su séquito de intolerancias y condenas.

A través de la obra de Bayle (1647-1706) y de Fontenelle (1657-1757), el libertinaje se continuará en el iluminismo, purificándose de sus elementos más burdos o fantásticos y renunciando a su carácter de secta o de contra-religión subterránea. Pero para que el iluminismo alcanzara, con su madurez, la posesión de medios conceptuales adecuados, tendría que apropiarse, por una parte, de la obra de Locke, en la que muchos temas renacentistas y libertinos encontraron su explicación racional, y por otra, de traer de Newton un concepto de la naturaleza que dejase a un lado, definitivamente, las viejas especulaciones del animismo y la magia.

Referido concretamente a la época que nos ocupa y Francia, el término «libertins», por medio del cual el siglo XVII ha designado a los incrédulos, se refiere en esa fecha a aquellos que rehusaban, públicamente, someterse a las enseñanzas dogmáticas o a la práctica de la moral religiosa.

Parece ser que el término «libertins» sólo fue adoptado después de largas dudas y vacilaciones. En el siglo XVI, este vocablo designa a los libertinos espirituales, independizados de la Iglesia, pero dóciles a la gracia y a la inspiración divina, término que en lengua francesa se designa con la palabra «esprit». Este es, sin duda, el origen real del nombre.

En el siglo XVII, Frassen llama todavía «libertins» —y no «libertins spirituels»— a los discípulos de Quintin<sup>6</sup>.

En la época de nuestro estudio, la violencia de las luchas religiosas hace que las definiciones se confundan y se les llama incrédulos políticos, nombre con el que se había designado, bajo el reinado de Enrique IV, a los partidarios de la tolerancia; pronto se confundió la tolerancia con la indiferencia religiosa, y Campanella (1568-1639) los llama —de la misma manera que Lessius— «maquiavelistas».

Pero los dos términos más empleados en el siglo XVII son los de «libertins» y «esprits forts». Esta segunda denominación, irónica sin duda, parece que proviene de una frase pronunciada por el clérigo Pierre Charron (1541-1603) y es posterior a la de «libertins». El abad Cotin la data en 1629 y añade que en esa fecha ciertos personajes se hacen llamar «forts esprits» o «rationales», en oposición a «religionarios», ya que hacen profesión de no creer en nada más que lo que pueden ver y tocar.

En la segunda mitad del siglo la denominación parece triunfar sobre la de «libertins» para designar a los incrédulos, aplicándose la de «libertins» más bien a los epicúreos. A este respecto es aclarador señalar una frase de un personaje de Saint-Evremond (1610-1703), discípulo ferviente de Epicuro en moral: «Si j'ai connu les esprits forts?», exclama el mariscal de Hocquincourt (*Conversation du maréchal d'Hocquincourt avec le père Canaye*); la escena se desarrolla en 1654, y ya parece que la secta de la que se habla se haya extinguido, es decir, el grupo de los que se confiesan libertinos y que hacen ostentación de su libertinaje.

La idea que los historiadores franceses tienen de los libertinos es tan variada como los extraños nombres que les dan. Un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París los define lacónicamente: «Libertins, gaussent la Religion catholique». En ese caso, los protestantes también serían libertinos.

Varios autores confunden también «libertins» y «épicuriens». Para el padre Caussins, el libertinaje es: «Une fausse liberté de créance et de mœurs»<sup>7</sup>. Otros, como Charron, han intentado una clasificación con cierto

<sup>6</sup> «Bibliothèque Nationale de Paris», Ms. latin 18145, fol. 262.

<sup>7</sup> *La Cour Sainte*, Traité II, págs. 186-200, ed. de 1645.

método, distinguiendo los «nieurs» (ateos), los «doubteurs» (escépticos), y los «déistes» o «épiciuriens» (deístas o epicúreos). Estos últimos eran, en general, hombres más prácticos, que, sin perderse en fantásticas visiones, sin negar tampoco la existencia de Dios, ni la utilidad de las creencias, despojaban al cristianismo de sus misterios y se hacían una religión a su medida, complaciente y razonable, una religión natural, pura. Nada de misticismo había en ellos, sino una larga y ferviente práctica de las obras paganas, una fe reducida a la de Cicerón y Séneca, una profunda animadversión con respecto a las complicaciones del dogma e incluso respecto a los impulsos de piedad siempre que inspiran fanatismo, horror por las luchas religiosas, preferencia de principio por el credo más corto, es decir, aquel que podía dividir menos. Los deístas eran capaces de desarrollar inteligentemente sus teorías, hecho que había demostrado Jean Bodin (1530-1596), refutado teórico de la historia, de la política y de la economía. En 1593 compuso en latín un diálogo de siete personajes, *Heptaploèmes*, que iba más lejos que los diálogos de la época, en la que uno de ellos defendía, en detrimento del cristianismo, la tesis racionalista. En la obra hace hablar a siete personajes: un católico, un calvinista, un ecléptico, un luterano, un judío, un mahometano renegado y un deísta. Los tres cristianos combaten, débilmente, los argumentos de sus adversarios y éstos desarrollan una crítica ajustada de los fundamentos del cristianismo; la moraleja es que cada uno de ellos debe respetar las creencias de los demás y que todos pueden ponerse de acuerdo en el seno de una religión elemental y natural. Este libro, no publicado por Bodin a causa de sus atrevidas tesis, gozó de mucha más lectura que si lo hubiera sido.

Los deístas reclutaban partidarios incluso entre el clero, pero casi todos ellos expandían sus ideas entre la masa, y así, entre los numerosos tratados manuscritos que circulaban clandestinamente desde finales del XVI, reuniendo los argumentos de un grupo o secta o desarrollando su filosofía. Entre estos tratados, uno de los más famosos fue *Les Quatrains du Déiste*, que tuvo una difusión tan amplia que provocó del padre Mersenne una refutación. Los *Quatrains* aparecieron alrededor de 1624 y fijaban para todo el siglo XVII la fisonomía intelectual y moral de sus seguidores: creer en Dios, pero restringir o discutir sus intervenciones en los asuntos humanos; insinuar la igualdad de las diversas creencias; hacer de las prácticas piadosas de los devotos una comedia hipócrita; mofarse de sus oraciones y sus deseos del paraíso; predicar un dulce abandono a los placeres terrestres; y, ante todo, negar las penas eternas que predicaban los católicos y que alteraban la serenidad de un Dios inmutable y lejano.

Los deístas no se planteaban el problema de Jesucristo en los *Quatrains*, ya que ¿qué podían significar para un autor la Encarnación y la Redención?; la religión simplificada que preconizaban tendía a arruinar el cristianismo, así como a Jesucristo.

El desconocido autor de los *Quatrains* parecía estar alimentado de las grandes obras de la Antigüedad, y se había hecho una idea de Dios con la que no concordaban los dogmas cristianos, sino la filosofía espiritualista más ortodoxa; pero que, en lugar de ver en ella una etapa hacia la religión revelada, ha descubierto hasta qué punto estos dos sistemas de pensamiento son incompatibles. El estilo de los *Quatrains* es pesado y oscuro; por la refutación del padre Mersenne (*L'Impiété des Déistes, Athées et Libertins de ce temps*, 1624) se puede deducir que era un profesor de filosofía muy versado en la dialéctica, que, según Mersenne, pasó más de treinta años estudiándola.

Al ser eterno, todo sabiduría y bondad, adorado por el deísta, el autor expone el Dios de los beatos y santurrones, de los supersticiosos, de los hipócritas. El pecado original, la eternidad de las penas del infierno, son incompatibles con la justicia o con la bondad divinas. Así, ¿cómo justificar la moral de ascetismo que enseñan los beatos?; pues ¿qué bien puede sacar Dios de las mortificaciones cuando uno se hace una justa imagen de su bondad? Este es el círculo de ideas en el que se mueven los *Quatrains*, el cual no tiene nada que ver con el naturalismo que inspirará a Théophile de Viau o más tarde a Cyrano. Por último, decir que los *Quatrains du Déiste* expandían la idea maquiavelista de los orígenes y del papel que debía desarrollar la religión<sup>8</sup>.

Existían también los «déniaisés», «illuminés» o «libertins spirituels», reunidos en sectas, que gustaban de las doctrinas exotéricas y sentían una enorme atracción por el misterio. La palabra «illuminés» con la que se designaban entre ellos significaba «alumbrados»; es decir, que estaban curados de los errores populares y que la luz de su razón les había hecho descubrir las imposturas y las ilusiones con las que se contenta la mayoría de los seres.

Había igualmente *Anabaptistas*, *Catabaptistas*, *Quintinistas*, *Platónicos*, *Místicos*, *Hermanos de la Rosa Cruz*, y una lista interminable de sectas y grupos religiosos.

Intentando hacer una clasificación más restringida, Yves de Paris, en 1633, distingue dos escuelas:

<sup>8</sup> Es una idea muy difundida la de que los *Quatrains du Déiste* se llamaron en un principio *Poème des Déistes*. La obra fue estudiada y comentada por el padre Mersenne, que dio una traducción en prosa de ellos; F.-P. PERRENS se ocupa del tema en su libro *Les Libertins en France au XVII<sup>e</sup> siècle* (París, L. Chailley, 1896), y, ya en el siglo XX, BUSSON, Henri: *La Pensée religieuse française de Charron à Pascal* (París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1933). PINTARD, René: *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle* (Ginebra, Slatkine Reprints, 1984, 1.<sup>a</sup> ed., París, Boivin, 1943). ADAM, Antoine: *Les Libertins au XVII<sup>e</sup> siècle* (París, Buchet/Chastel, 1964).

— *Los Racionalistas*: que preguntan la razón de todo lo que se les propone y sólo obedecen a la razón natural.

— *Los Positivistas*: que se amparan en la máxima de que aquello que está por encima de nosotros no nos afecta, y la búsqueda de las cosas que no nos podemos explicar por los sentidos es tan vana como imposible<sup>9</sup>.

Grenaille, en 1642, los divide en:

— *Heréticos*.

— *Ateos*.

— «*Esprits forts*».

— «*Esprits faibles*».

Assoucy, por las mismas fechas y en una clasificación muy razonada, los divide en:

— *Sectarios* (protestantes, anabaptistas, catabaptistas, cuáqueros, etc.).

— *Deístas*.

— *Ateos* (verdaderos y de doctrina, falsos y de costumbres solamente).

Todos estos ensayos son incompletos y en cierto modo falsos: un defecto común es suponer que la incredulidad procede de un vicio de conciencia o de gracia individual. De hecho, un movimiento como el libertinaje procede de un fondo continuo de indocilidad que no es especial del siglo XVII, sino que está matizado y condicionado en su desarrollo por causas particulares a cada época; así, el incrédulo del siglo XIV, será averroísta u occamista; el del XVI, aristotélico; el del XVIII, enciclopedista, y el del XIX, positivista o renaniano.

De cualquier modo, entre los libertinos del XVII se puede distinguir una tradición común, que parece remontar sus raíces al racionalismo del siglo anterior, pues es evidente que en el siglo XVII el libertinaje procede, como en el XVI, del hogar del libre pensamiento mantenido desde la Edad Media en la Escuela de Padua, entendiéndose por tal un movimiento filosófico y científico centrado en la Universidad de Padua y que se desarrolló durante los siglos XIV, XV y XVI, caracterizado en general por desinteresarse de los problemas teológicos, por lo menos en el sentido y la manera en que tales problemas eran tratados coetáneamente por los teólogos de la Sorbona, y por interesarse grandemente en cuestiones del conocimiento de la Naturaleza, método científico y ciertas disciplinas, especialmente la medicina. Los pensadores de la Escuela de Padua estaban muy cerca de las concepciones defendidas por el llamado averroísmo latino, y han sido considerados con frecuencia como averroístas o, mejor dicho, como aristotélicos averroístas. En efecto, paduanos y aristotélicos averroístas son a menudo expresiones sinónimas.

Desde el punto de vista filosófico, los pensadores de la Escuela de Padua

<sup>9</sup> *Théologie naturelle, disc. apolog.*, I, págs. 4-8; II, págs. 491-493.

representan, pues, un nuevo modo de ver el aristotelismo: un aristotelismo naturalista, a diferencia del aristotelismo teológico. Con ello, dichos pensadores hicieron de Aristóteles un precursor de la ciencia moderna de la Naturaleza en vez de convertirlo en obstáculo para el desarrollo de tal ciencia. A diferencia de muchos humanistas, se halla en los paduanos una insistencia en el carácter impersonal y universal del sujeto cognoscente (el alma), así como una cierta tendencia a considerar la Naturaleza de un modo panteísta.

#### VERSIONES DEL «PYRAMO ET THISBÉ» ANTERIORES A THÉOPHILE DE VIAU

En este contexto de naturaleza con ribetes panteístas o pagana es donde hay que situar la tragedia de Théophile de Viau: *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, aunque es preciso señalar que el autor francés no inventa una trama nueva ni original, sino que, como es sabido, continua la tradición de revitalizar la antigua leyenda de los jóvenes amantes de Babilonia, leyenda que había fabulado el poeta latino Ovidio en el cuarto libro de los quince que formaban las *Metamorfosis*; el autor incluyó el relato de los dos jóvenes babilónicos Píramo y Tisbe, versos 55-166, entre el episodio de las Minieides y el de Marte, Venus y Vulcano. Ovidio recogió la tradición del relato metamórfico oriental, perteneciente a la colección de los cuentos babilónicos, cuyo fondo exótico contribuía a crear una atmósfera de irrealidad, adecuada al sueño amoroso de los dos protagonistas, y «prestó» el tema a toda la literatura europea, igual que ocurrió con Narciso, Orfeo y otros.

Por la misma época, el autor griego Nicolás Damasceno escribe una versión de la leyenda, en la que presenta a una Tisbe arrepentida, que se da muerte al no poder ocultar las consecuencias de su acto deshonesto; por este motivo, los dioses, movidos a compasión, la transforman en la fuente de su nombre, y a Píramo en el río homónimo que fluye en Cilicia, la antigua región de Asia Menor.

Hacia 1170 aparece el poema anónimo titulado *Piramus et Tisbé*, escrito en francés medieval<sup>10</sup>, que consta de 921 versos, octosílabos de rimas «plantes» —equivalente al pareado español—, que por sus rasgos fonéticos parece pertenecer al dialecto normando.

Este poema es reproducido y seguido de una alegoría moralizante en el *Ovide Moralisé* del siglo XIV, obra formada por 72.000 versos octosílabos, de autor anónimo, aunque se atribuyera a Philippe de Vitry o a Chrétien

<sup>10</sup> *Piramus et Tisbé. Poème du XII<sup>e</sup> siècle*, ed. de C. DE BOER (Paris, Honoré Champion, 1921).

Legouais; en el libro, cada relato va seguido de una interpretación que intenta aclarar el sentido oculto de las fábulas<sup>11</sup>.

La obra, que tuvo un éxito inmenso en su época —no hay que olvidar la gran influencia de Ovidio en el Medievo en el terreno didáctico-filosófico y sobre todo en el poético-literario—, fue rehecha en dos versiones distintas en prosa, independientes entre sí; la primera, en 1466-1467, fue escrita para el príncipe René d'Anjou por un clérigo normando que en aquellos días vivía en Angers, y que utilizó una lengua y un vocabulario muy rico. Es una versión bastante libre del *Ovide Moralisé*, hasta el punto de conservar partes versificadas que son, en lo que concierne a la historia de Píramo y Tisbe, un remedo del original. La segunda versión, en prosa, se ajusta más al texto original y se conserva en dos manuscritos existentes en París y Londres, y en dos obras impresas pertenecientes a Colard Masion y Antoine Verard; las fechas son dudosas, aunque se admite para el de Verard la de 1507<sup>12</sup>.

Cronológicamente anterior al *Ovide Moralisé* debemos citar el *Pyrame et Thisbé* en verso latino de Mathieu de Vendôme, que vivió en la segunda parte del siglo XII; fue abad de Saint-Denis y autor de una famosa *Ars versificatoria*.

Es pertinente deducir de todo lo expuesto hasta ahora que la historia de los dos jóvenes amantes no es un hecho literario aislado, sino que debe ser enmarcado en un contexto cultural más amplio, que compromete a raíces tales como el idioma francés, el español, el italiano, y no sólo latinos, sino algunos de raigambre germánica como el holandés y el alemán, o sajón, como el inglés. Así, en Inglaterra se encuentra la marca de Ovidio en Geoffrey Chaucer y posteriormente en William Shakespeare; el primero de ellos escribió, en el último cuarto del siglo XIV, un relato en verso titulado «The Legend of Tisbe of Babilon», incluida en *The Legende of Good Women*, obra donde el autor inglés hablaba de Cleopatra, Dido, Medea, Lucrecia, Ariana, Tisbe, etc. También por la misma época un autor amigo de Chaucer, John Gower, trata el mismo tema en su *Confessio Amantis*.

A finales del siglo XVI, en 1595, Shakespeare hará una divertida parodia de la fábula, inserta en la comedia *A Midsummer Night's Dream*.

Por lo que concierne a Holanda y Alemania, en el primero de los dos países, Goossen ten Berch, en el siglo XVI, siguiendo una cierta tradición que había transformado el tema en una obra didáctica, le da a su versión el tratamiento de una moralidad<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> *Ovide Moralisé, poème du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle*, ed. de C. DE BOER (5 vols., Amsterdam, 1915-1938).

<sup>12</sup> Sobre el *Ovide Moralisé*, véase la obra de Joseph ENGELS *Études sur «L'Ovide Moralisé»* (Groningen, Batavia, 1945).

<sup>13</sup> Género que aparece en Francia a finales del siglo XIV; son obras de carácter didáctico, en las que se introducen personajes alegóricos con la intención y voluntad de extraer una

La obra consta de 661 versos y los personajes alegóricos más importantes están representados de la siguiente manera: Píramo es Jesucristo, Tisbe la novia de *El Cantar de los Cantares*, la leona el Diablo y la morera la cruz del Gólgota.

En Alemania, Samuel Israel llevó a la escena, en 1604, una obra escrita por él mismo, titulada *Sehr lustige neue Tragedj von der grossen unaussprechlichen Liebe zweyer Menschen Pyrami und Thyspes*; y otro autor alemán, Andreas Gryphius publicó, en 1663, una comedia titulada *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz, Schimpffspiel*, en la que igualmente se trataba el tema en cuestión.

Respecto a las versiones existentes en el país vecino, tenemos una que se ha datado en 1535: *Moralité nouvelle, récréative et profitable de Pyrame et Thisbé*, aunque es una edición sin fecha ni lugar de impresión; consta de 634 versos y es una moralidad de carácter totalmente didáctico, representando Píramo el papel de Jesucristo, Tisbe el Alma del hombre, el muro que los separa es el Pecado Original y el león<sup>14</sup> el Diablo. La tragedia está dividida en dos partes. De 1573 es el poema narrativo, o novela corta versificada *Le Meurier*, del autor de «La Pléiade» Jean-Antoine de Baïf, incluida en el volumen *Oeuvres en rimes*, compuesto por églogas y poemas licenciosos al estilo de Ovidio<sup>15</sup>. Citaré, por último, la obra publicada en París, en 1619, por La Roque, *Les Amours de Pyrame et de Thisbé*.

En Italia, las versiones existentes de la fábula de Píramo y Tisbe son numerosas; citemos las más importantes: Boccaccio trató el tema en la época en que escribía *Filocolo*, *Filostrato* y *Teseida*; es decir, antes de comenzar

---

enseñanza, que suele consistir en el triunfo de la virtud sobre el vicio. Es un género con un registro muy variado, que, por su naturaleza, gravedad del tema y tono, procede del teatro religioso, pero que tiende, desde principios del XVI, a conceder un lugar cada vez más amplio a los elementos cómicos. Constituirían un género intermedio entre los Misterios y las Farsas, aunque la delimitación no está en absoluto clara, ya que muchas Farsas llevan el apelativo de «morales» o «moralisées», y, por el contrario, a algunas Moralidades se les añade el de «joyeuses», «récréatives», y también el de «facétieuses.»

<sup>14</sup> En unas versiones es leona y en otras león, dependiendo siempre de dónde provenga la fuente, aunque si ésta sigue fielmente a Ovidio verá que se trata de una leona:

«...Venit occu recenti  
caede leaena boum spumantes oblita rictus  
depositura sitim uicini fontis in unda;»

(*Metamorphoseon*, Lib. IV, versos 96-98).

<sup>15</sup> Para el estudio de las obras de Baïf, consúltese el libro de AUGÉ-CHEQUET, Mathieu: *La vie, les idées et l'oeuvre de Jean-Antoine de Baïf* (Ginebra, Slatkine, 1969, 1.ª ed., París, 1909). En cuanto a las semejanzas entre las versiones de Baïf y Théophile de Viau, véase el artículo de EMDEN, Wolfgang G. van: «Sources de l'histoire de *Pyrame et Thisbé* chez Baïf et Théophile de Viau», publicado en *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil* (París, SEDES, 1973, págs. 869-879).

sus famosos cuentos, en 1348. Ludovico Ariosto escribió, en la última década del siglo XV, una tragedia alusiva y la representó con sus hermanos en su época juvenil. Bernardo Tasso, padre del famoso autor italiano, redactó, en el segundo tercio del XVI, una *Favola di Piramo e Tisbe* siguiendo la moda de imitar los poemas mitológicos e idílicos de Ovidio y Teócrito. En 1617 apareció en Palermo y en lengua siciliana el *Piramo e Tisbe* de Thomas Averso. Finalmente, en 1620 apareció en París el poema *Sampogna*, escrito por Giambattista Marino, que vivió en la capital francesa entre 1615 y 1623, protegido primero por la regenta María de Médicis y más tarde por el rey Luis XIII; después de publicar, en 1623, su *Adone*, con un prólogo del teórico y crítico literario francés Jean Chapelain; al año siguiente regresó a Italia, donde fue acogido como la mayor gloria poética del país. *La Sampogna* está formada por poemas idílicos, inspirados por antiguos mitos amorosos en los que la fábula se convierte en el simple pretexto de un profundo y libre florecimiento de imágenes poéticas.

En cuanto a las adaptaciones existentes en España, destaquemos las dos versiones poéticas existentes de la fábula ovidiana, que había sido traducida en el siglo XVI por Cristóbal de Castillejo con el título de *Historia de los dos leales amadores Piramo y Tisbe*; una, de Antonio de Villegas, incluida en un libro de miscelánea, *Inventario*, de 1557, se titula *Historia de Piramo y Tisbe*; la segunda, un poco posterior, es de Gregorio Silvestre de Mesa y lleva por título *Piramo y Tisbe*. Más conocida e importante es la versión del escritor hispano-portugués Jorge de Montemayor, ya que parece ser que la adaptación citada del poeta italiano Marino (que en opinión de buena parte de la crítica es la fuente de Théophile) se remonta al poema *Piramo y Tisbe* de Montemayor, y, a través de éste, a Ovidio. Ya en el siglo XVII, citemos, como curiosidad, la referencia que Cervantes hace en el capítulo XXIV de la primera parte de *Don Quijote* (1605), cuando el andaluz Cardenio cuenta sus desventuras al caballero, a Sancho y al cabrero que los acompaña, haciendo de ellas un paralelismo con la historia de Piramo y Tisbe:

«A este Luscinda amé, quise y doré desde mis tiernos y primeros años, y ella me quiso a mí, con aquella sencillez y buen ánimo que su poca edad permitía. Sabían nuestros padres nuestros intentos, y no les pesaba dello, pues bien veían que, cuando pasaran adelante, no podían tener otro fin que el de casarnos, cosa que casi la concertaba la igualdad en nuestro linaje y riqueza. Creció la edad, y con ella el amor de entrambos, que al padre de Luscinda le pareció que por buenos respetos estaba a negarme la entrada de su casa, casi imitando en esto a los padres de aquella Tisbe tan decantada de los poetas.»

Pero, sin ningún género de dudas, la versión de la fábula más importante de todas las escritas en lengua castellana es la de Góngora: *Fábula de Piramo y Tisbe*. Forma parte del grupo de romances satíricos y burlescos conservados

del autor cordobés. Es de mencionar que antes de la edición definitiva de 1618, Góngora redactó una anterior, de 1604, que empieza con los conocidos versos:

«De Tisbe y Piramo quiero,  
si quisiere mi guitarra,  
cantaros la historia ejemplo  
de firmeza y de desgracia.»

Y termina con estos otros:

«Los brazos de el uno fueron,  
y del otro eran las faldas,  
los primeros años cuna,  
los siguientes almohada.»

Compuesto por 48 versos, fue publicado el romance en *Las Delicias del Parnaso* en 1634. A instancias de algunos amigos, que le pedían que le continuase, Góngora inició y terminó una nueva versión, que sería la definitiva y comienza así:

«La ciudad de Babilonia,  
famosa, no por sus muros»,

siendo los versos finales:

«Y en letras de oro: "Aquí yacen  
individualmente juntos,  
a pesar del Amor, dos;  
a pesar del número, uno"»<sup>16</sup>.

Esta última y definitiva versión es, con sus 508 versos, el más largo de los romances de Góngora, semejante en extensión al *Polifemo*; la fábula, en opinión de Dámaso Alonso: «Góngora la narra humorísticamente; es la narrativa grotesca de un tema triste y bello. El poema está como oscilando constantemente entre un tono se diría serio, que parece prolongarse a veces varias cuartetas de romance, pero que interrumpe, de pronto, una súbita chuscada. El estilo al mismo tiempo es superculto: Góngora parece aquí

---

<sup>16</sup> Una edición moderna y documentada de los *Romances* de Góngora, y en la que se incluyen las dos versiones de la leyenda mitológica, es la de Antonio CARREÑO (Madrid, Ediciones Cátedra, 1982).

burlarse de sus propios procedimientos estilísticos. La *Fábula de Piramo y Tisbe* es, dentro de la obra de Góngora, una extraña e importante pieza: el barroquismo se burla aquí de sus propios mitos»<sup>17</sup>.

Igualmente es muy acertada la opinión de Lázaro Carreter al observar en el poema una magistral síntesis de los dos estilos de Góngora: «De los complejos sistemas retóricos de las *Soledades* y el *Polifemo* (paranomasia, elipsis, elusión, disemia, dialogía, hipérbaton) y de los juegos lúdicos y degradantes de romances y letrillas burlescos»<sup>18</sup>.

Como es bien sabido, las obras de Góngora generaron múltiples comentarios a favor y en contra; entre los primeros cabe destacar las *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, publicadas en 1630 por José Pellicer de Salas y Tovar, donde comenta la *Fábula de Piramo y Tisbe*; y, sobre todo, la *Ilustración y defensa de la fábula de Piramo y Tisbe*, obra escrita en 1636 por Cristóbal de Salazar y Mardones, en la cual el texto del romance aparece traducido en prosa y comentado palabra por palabra<sup>19</sup>.

#### LA VERSION DE THÉOPHILE DE VIAU

La fecha que despierta menos controversia para la redacción de *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* es la de 1621, aunque el autor la incluyera al final de la *Seconde partie* de sus obras, publicada en 1623<sup>20</sup>;

<sup>17</sup> ALONSO, Dámaso: *Góngora y el «Polifemo»* (5.ª ed., Madrid, 1967, pág. 48).

<sup>18</sup> LAZARO CARRETER, Fernando: «Situación de la *Fábula de Piramo y Tisbe*, de Góngora», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, págs. 463-482 (publicado posteriormente en *Estilo Barroco y Personalidad Creadora*, Salamanca, Anaya, 1967, págs. 61-93, con nueva edición aumentada, Madrid, 1974, págs. 45-68). Otros trabajos de interés sobre la versión de la leyenda en Góngora son los siguientes: WILSON, Edward M.: «El texto de la *Fábula de Piramo y Tisbe* de Góngora», *Revista de Filología Española*, XXII, 1935, págs. 291-298. TERRY, Arthur: «An Interpretation of Góngora's *Fábula de Piramo y Tisbe*», *Bulletin of Hispanic Studies*, IV, 1956, págs. 202-217. GALAZ VIVAR, A.: «Análisis estilístico de la *Fábula de Piramo y Tisbe* de don Luis de Góngora y Argote», *Memoria de los Egresados*, Santiago de Chile, II, 1958, vol. I, págs. 241-332. JAMMES, Robert: «Notes sur la *Fábula de Piramo y Tisbe* de Góngora», *Les Langues Néo-Latines*, París, LV, 1961, págs. 1-47. WADEY, Pamela: «Enfoque y medios humorísticos de la *Fábula de Piramo y Tisbe*», *Revista de Filología Española*, XLIV, 1961, págs. 385-398. ARAYA, Guillermo: «Shakespeare y Góngora parodian la fábula de Piramo y Tisbe», *Estudios Filológicos en homenaje a Eleazar Huerta*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Austral de Chile, 1964, págs. 19-40. TESTA, Daniel P.: «Kinds of Obscurity in Góngora's *Fábula de Piramo y Tisbe*», *Modern Language Notes*, LXXIX, 1964, págs. 153-168. GARRISON, David L.: «The Linguistic Mixture of Góngora's *Fábula de Piramo y Tisbe*», *Romance Notes*, XX, 1, Fall, 1979, págs. 108-113.

<sup>19</sup> Hay una edición relativamente reciente de RUMEAU, A.: *Piramo y Tisbe, con los Comentarios de Salazar Mardones y Pellicer* (París, Ediciones Hispano-Americanas, 1961), en la que el autor presenta los comentarios de Salazar Mardones y de Pellicer extractados.

por lo que respecta a la fecha de representación, es igualmente incierta y no se puede descartar que el público de «Hôtel de Bourgogne» la hubiese visto en 1617 —fecha con la que se ha especulado para su redacción—; dentro de esa atmósfera llena de intrigas, intereses personales y disputas, la obra pudo pasar sin que la ciudad, y la aristocracia en particular, le dedicase la menor atención, ya que además en esa época no se ponía el nombre del autor en los letreros, costumbre que se pondría de moda hacia 1625, y a la que contribuyó el propio Théophile de una manera decisiva con el éxito de su tragedia y dada la gran fama de que gozaba como poeta; después de él, Racan, Mairet y Gombauld continuarán la novedad hasta hacer que se convirtiera en costumbre; esta opinión se puede sustentar por las informaciones del padre Garesse, aparecidas en su *Apologie* (1623). La segunda fecha propuesta es la de 1619, aunque cuenta con más detractores aún que la anterior. La tercera y más lógica es la de 1621<sup>21</sup>. De cualquier modo, la obra fue representada en la corte ante el rey, la nobleza y los círculos aristocráticos antes de su publicación<sup>22</sup>, así como en el salón de Madame de Rambouillet, en 1627, ante la marquesa, familiares y amigos. Posteriormente, el «Hôtel de Bourgogne» incluyó la pieza en su repertorio, donde gozó de un largo éxito, afirmación que podemos comprobar por tres testigos de la época. El primer testimonio pertenece al autor dramático y poeta Georges Scudéry; a finales de 1634, en el estreno de *La Comédie des comé-*

<sup>20</sup> Las ediciones antiguas y modernas más importantes de la tragedia de Théophile de Viau son las siguientes: *Œuvres du sieur Théophile. Seconde partie*, París, Pierre Billaine, 1623. *Œuvres du sieur Théophile. Seconde partie*, París, Jacques Quesnel, 1623. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé, mis en vers françois par le sieur Théophile*, París, Jean Martin, 1626. *Les Œuvres du sieur Théophile, revues, corrigées et augmentées*, París, Pierre Billaine et Jacques Quesnel, 1926. *Les Œuvres de Théophile, divisées en trois parties (la seconde les tragédies)*, préface de Georges Scudéry, Rouen, Jean de La Mare, 1632. *Œuvres du sieur Théophile de Viau, revues, corrigées, augmentées et mises en un meilleur ordre que les précédentes impressions*, préface de Esprit Aubert, Avignon, Bramereau, 1633. *Œuvres complètes de Théophile. Nouvelle édition, revue, annotée et précédée d'une notice biographique par M. ALLEAUME, archiviste paléographe*, 2 vols., París, P. Jannet, 1885-86. *Pyrame et Thisbé, publié par J. Hankiss*, Estrasburgo, Leipzig, Zurich, Heitz et Cie., 1933. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé. Tragédie, édition critique a cura di Guido Saba*, Nápoles, Edizione Scientifiche Italiane, 1967. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé, en Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle. I. Textes choisis, établis et annotés par Jacques Scherer*, París, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975. *Œuvres complètes. Seconde partie (1623). Édition critique publiée par Guido Saba*, París-Roma, Nizet-Edizione dell'Ateneo, 1978.

<sup>21</sup> Tesis defendida por el eminente crítico estadounidense e historiador de la literatura Henry Carrington LANCASTER, en su documentada y prestigiosa obra *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 9 vols. (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942); también por Antoine ADAM, en su *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*, 5 vols. (París, Del Duca, 1962-1968, I, pág. 199, 1.<sup>a</sup> ed. 1949-1956).

<sup>22</sup> Hay que tener en cuenta que sólo se imprimía una obra de teatro cuando ya se había agotado el interés del público por ella.

*diens*, el autor hace decir a uno de los actores principales, «Beau-Soleil», las siguientes palabras: «Nous avons encore tout ce jeu imprimé, le *Pyrame* de Théophile. Poème qui n'est mauvais qu'en ce qu'il a été trop bon: car excepté ceux qui n'ont point de mémoire, il ne se trouve personne qui ne le sçache par coeur de sorte que ses raretés empêchent qu'il ne soit rare.»

El segundo es el del novelista Scarron, que en la década de los cincuenta escribe, al referirse a Théophile, en su *Romant comique*: «On savait par coeur des pages entières de l'oeuvre».

El tercer testimonio está incluido en la primera edición de la *Bibliothèque françoise* de Charles Sorel (París, 1664):

«Lorsque le divertissement de la Comédie commença de plaire extraordinairement on souhaita que pour le rendre plus agréable, les Comédiens eussent de belles pièces à représenter. Il s'estoit passé un longtems qu'ils n'avoient en autre Poète que le vieux Hardy, qui à ce que l'on dit, avoit fait cinq ou six cens pièces; mais depuis que Théophile eut fait jouer sa *Thibbé*, et Mairct sa *Sylvie*, M. de Racan ses *Bergeries*, et M. de Gombaud son *Amarante*, le théâtre fut plus célèbre, et plusieurs s'efforcèrent d'y donner un nouvel entretien. Les Poètes ne firent plus de difficulté de laisser mettre leur nom aux affiches des comédiens: car auparavant on n'y en avoit jamais vu aucun.»

Una última opinión de los *Frères parfaits*, expresada en su *Historie du théâtre français depuis son origine* (París, 1745), nos confirma estas impresiones:

«Toute faible qu'est cette Tragédie, elle eut un succès inouï, dans sa nouveauté, et se conserva longtems au théâtre. En effect, elle est la plus supportable de toutes celles qui avoient paru jusqu'alors sur la Scène Française, et au-dessus des Poèmes de Garnier. On y peut remarquer une sorte de conduite, qui ne se trouve pas même dans ses contemporains. Elle n'est point enfin si excessivement ennuyeuse que les Pièces de Hardy, dont celle-ci fit encore plus sensiblement appercevoir les defectuosités. En un mot, on peut regarder la première représentation de *Pyrame et Thibbé*, comme l'époque fatale de la gloire de cet ancien Auteur, et le premier coup porté à sa réputation, que Racan, Mayret, et les auteurs qui vinrent après achevèrent d'obscurcir.»

Todos estos comentarios evidencian que la obra se representó a lo largo del siglo XVII con un éxito indiscutible, dadas las frecuentes alusiones de autores y críticos; añadamos sólo un dato más: de 1626 a 1698 fue publicada 73 veces, hecho que da fe de su enorme y constante éxito.

Por lo que se refiere a la puesta en escena de la obra, el repertorio de un tal Mahelot, hacia 1630, nos da todas las informaciones necesarias al respecto; el título completo del libro es: *Mémoires de plusieurs décorations, qui serve aux pièces contenues en ce présent livre, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673*; el catálogo presenta

71 piezas de teatro, menciona a menudo al autor y describe la puesta en escena de la que da a veces una ilustración, como lo hace de la obra de Théophile, cuya puesta en escena viene explicada, en la página 20 de la obra, de la siguiente manera:

«Il faut, au milieu du théâtre, un mur de marbre et pierre, fermé d'un ballustre; il faut aussy de chasque costé deux ou trois marches pour monter. A un des costés du théâtre, un murier et un tombeau entouré de pyramides et des fleurs; une éponge, du sang, un poignard, un voile; un autre d'où sort un lion du costé de la fontaine, et un autre antre à l'autre bout du théâtre où il rentre»<sup>23</sup>.

En cuanto a los aspectos de composición de la obra, que está formada por 1.234 versos, Théophile la dividió en cinco actos, divididos éstos a su vez en escenas: tres el primero, dos el segundo, dos el tercero, tres el cuarto y dos el quinto. Digamos sin demora que Théophile, con una gran visión de lo que será el teatro al correr del siglo, guarda casi fielmente la regla de las tres unidades que Jean de la Taille había proclamado en su tratado *De l'art de la tragédie* en 1572, y que ya había avanzado en el prólogo de *Saül le furieux*, anterior a 1562, al afirmar que:

«Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un mesme jour, en un mesme temps, et en un mesme lieu.»

La tragedia de Théophile se ajustaba perfectamente a la unidad de tiempo, ya que su acción transcurre en veinticuatro horas. La unidad de lugar está igualmente mantenida, pues prácticamente la mayor parte de la trama se desarrolla en un mismo entorno, y únicamente las últimas escenas están situadas en un lugar diferente, cerca de la tumba de Nino. Finalmente, respecto a la tercera regla, según la cual la obra debe formar un todo en lo concerniente a la afinidad entre unidad de pensamiento y unidad de expresión, es decir, la uniformidad en el estilo, se puede afirmar que por toda la tragedia subyace una acertada gravedad de tono, exceptuando quizá dos ocasiones: la primera, en el primer acto, versos 63-64, en que Tisbe replica violentamente a la vieja Bersiane, que le había reprochado el hecho de haberse alejado de casa para buscar la soledad:

<sup>23</sup> *Mémoire de Mabelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne au XVII<sup>e</sup> siècle*; editada en París por E. DACIER en 1901, y más tarde por H. C. LANCASTER en 1920. Son indispensables para una información exacta de las condiciones de representación en la época y la puesta en escena en el siglo XVII las obras de S. W. DIERKAUF-HOLSENER que citamos a continuación: *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre française à Paris, de 1600 à 1673* (París, Nizet, 1961, 1.<sup>a</sup> ed. 1933). *Le Théâtre du Marais* (2 vols., París, Nizet, 1954-1958). *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne* (2 vols., París, Nizet, 1968-1970).

«Vieux spectre d'ossemens  
Vrayement je cherche bien les divertissemens.»

El tono utilizado por Tisbe en ese pasaje no es el mismo que el de los cuarenta primeros versos del monólogo de la joven, sino que va perdiendo la gravedad y seriedad, propias de esa meditación, para convertirse en burlesco y ligero.

El segundo pasaje, que no parece insertarse fácilmente en el tono grave de la frase, corresponde a los versos 1.227-28, ya casi al final de la obra, momento en que Tisbe recoge el puñal, aún sangrante, con el que Píramo se ha dado muerte, y le dirige el siguiente reproche:

«Ha! voicy le poignard qui du sang de son Maistre  
S'est souillé laschement: il en rougit, le traistre!»

Los dos versos fueron ampliamente y extensamente criticados por el famoso poeta y crítico Boileau, que, sin pretenderlo, contribuyó al mayor éxito y conocimiento de la tragedia de Théophile al comentar con toda dureza la afectación y falta de lógica de la figura retórica de Viau con el siguiente juicio:

«Toutes les glaces du Nord ensemble ne sont pas, à mon sens, plus froides que cette pensée. Quelle extravagance, bon Dieu! de vouloir que la rougeur du sang, dont est teint le poignard d'un homme qui vient de s'en tuer lui-même soit un effet de la honte qu'a ce poignard de l'avoir tuer?»

En realidad, la figura del puñal sangrante, que no se explica por sí solo, puede entenderse como un paralelismo buscado por el autor con los versos 1.185 a 1.192:

«Mesme au lieu de donner de la rosee aux fleurs,  
L'Aurore à ce matin n'a versé que des pleurs,  
Et cet arbre touché d'un desespoir visible,  
A bien trouvé du sang dans son tronc insensible,  
Son fruit en a changé, la Lune en a blesmy,  
Et la terre a sué du sang qu'il a vommy.  
Bel arbre, puis qu'au monde après moy tu demeures,  
Pour mieux faire paroistre au ciel tes rouges meures...»

Es decir, es el paisaje el que ha cambiado de color, del mismo modo que los frutos de la morera; así, se habría producido una total identificación entre los personajes, los objetos y el paisaje, por medio de la sangre de Píramo, de la que se tiñe el puñal, y de la sangre del árbol, que posteriormente se extenderá a los frutos; esta fusión será total y absoluta en el momento en que Tisbe se dé muerte con el mismo puñal y vuelvan las cosas a un estado de orden más lógico, a través de una clara simbología: dado que los

dos amantes no han podido ser felices en este mundo, la única salida para ellos será la vuelta a una naturaleza «amiga que se complementa con ellos y los comprende, transformando los signos exteriores, es decir, el paisaje, y envolviéndolos con el mismo color de la sangre de los humanos.

En este punto, Théophile se inscribe en una corriente de pensamiento que ilustrará la filosofía libertina del autor: a través de una serie de debates morales en forma de diálogos de los personajes de su obra (Bersiane y Thisbé, Pyrame y Disarque, Narbal y Pyrame, Lidias y Narbal, Syllar y el rey, etc.), o incluso de los monólogos de los protagonistas, que son tan esclarecedores como los diálogos citados, Théophile afirma sus concepciones, defendiendo que es inútil combatir a la naturaleza; teoría que viene a ser corroborada por los dos largos monólogos de los protagonistas en el quinto acto, que representan los resultados lamentables del rechazo a la Naturaleza, que, por su parte, como hemos visto anteriormente, se ha convertido en cómplice de los amantes, llegando a producirse un antropomorfismo completo en el momento en que los jóvenes vuelven a la tierra. Es, al mismo tiempo, una naturaleza panteísta que recubre también a personas, objetos y cosas, llegando incluso a extenderse la idea al león, al que Pyrame llega a idolatrar al pensar que guarda en su interior el cuerpo de su amada:

«Cruel Lyon, reviens, je te veux adorer:  
S'il faut que ma Deesse en ton sang se confonde,  
Je te tiens pour l'autel le plus sacré du monde»

(vv. 1070-1072).

Es, en suma, una especie de conjunción pagana de los temas del amor y la muerte<sup>24</sup>, expresadas en un marco natural de doble registro rechazo-aceptación: la naturaleza, que en un principio parecía ser hostil a los jóvenes a través de toda la obra, se ha revelado, al final, como amiga y colaboradora, desarrollando, de este modo, la idea que Théophile quería expresar al escribir su tragedia.

<sup>24</sup> Sobre estos y otros temas en *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, véanse los siguientes artículos: BRUZZI, A.: «Aspetti barocchi della poesia di Viau: l'espressione della morte», *Studi sul barocco francese*, Bolonia, 1962, págs. 5-70. DAWSON, F. K.: «An Important Aspect of Théophile de Viau's *Pyrame et Thisbé*», *Nottingham French Studies*, 1, núm. 2, 1962, págs. 3-13. PIZZORUSSO, A.: «Sur une scène des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*», *Mélanges offerts à Pierre Jourda*, París, Nizet, 1970, págs. 157-177. ARAGON, E.: «Amour baroque dans Théophile de Viau. *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1617)», *Littératures*, XIX, 1972, págs. 3-15. PEDERSEN, J.: «La Liberté: un thème poétique chez Théophile de Viau», *Revue Romane*, VIII, 1973, págs. 205-215. DALLA VALLE, D.: «*Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau et la pastorale dramatique. Quelques remarques», *Mélanges historiques et littéraires sur le XVII<sup>e</sup> siècle offerts à Georges Mongrédien par ses amis*, 3, 1974. PALLISTER, J. L.: «Thisbé, Martyred and Mocked», *Romance Notes*, XVI, 1, 1974, págs. 124-133. CAMPION, E. J.: «Une Structure rhétorique de *Pyrame et Thisbé*», *Revue du Pacifique*, III, 1977, págs. 102-107.