

La dramatización mitológica de Pedro Rosete en su *Píramo y Tisbe*

The Mythological Dramatization of Pedro Rosete in his *Píramo y Tisbe*

Juan Manuel Escudero Baztán

<https://orcid.org/0000-0003-0089-2785>

Universidad de La Rioja

Teatro Español desde la Modernidad Temprana (TEMT)

ESPAÑA

juan-manuel.escudero@unirioja.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 689-703]

Recibido: 12-09-2022 / Aceptado: 24-10-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.42>

Resumen. Este trabajo se centra en el estudio de una obra del dramaturgo áureo Pedro Rosete poco conocida: *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*. Su análisis sirve al único propósito de demostrar que la pieza teatral no es en modo alguno una comedia burlesca, y como tal debe de ser desechada del corpus básico de este género dramático; y dos, que no tiene para nada una estructura parcial de comedia de capa y espada. Su género es el de una tragedia común, con una estructura y una dicción poética concebidas a tal fin, unas veces acertadas, y otras plasmadas en el texto con menor pericia. Pero no deja de ser un ejemplo útil de cómo se lleva a las tablas la materia mitológica, y cómo se resuelven en muchos casos, con o sin acierto, los problemas que plantea su teatralización.

Palabras clave. Pedro Rosete; *Píramo y Tisbe*; mitología; tragedia; comedia de capa y espada.

Abstract. This work focuses on the study of a little-known play by the Golden Age playwright Pedro Rosete: *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*. His analysis serves the only purpose of demonstrating that the play is in no way a burlesque comedy and should be discarded from the basic corpus of this dramatic genre; and two, that it doesn't have a partial «capa y espada» comedy structure at all. Its genre is that of a common tragedy, with a structure and a poetic diction conceived for this purpose, sometimes successful, and others embodied in the text with less

skill. But it is still a useful example of how mythological material is brought to the stage, and how in many cases, with or without success, the problems posed by its theatricalization are resolved.

Keywords. Pedro Rosete; Píramo y Tisbe; Mythology; Tragedy; «capa y espada» comedy.

Cuando el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra comenzó hace ya unos cuantos años a editar el corpus completo de comedias burlescas del siglo xvii, la labor inicial consistió en confeccionar un listado, lo más exhaustivo posible, de títulos supuestamente burlescos. El resultado fue un puñado de comedias escritas en su mayor parte durante el reinado de Felipe IV (pero que se extendieron hasta bien entrado el siglo xviii¹). Este listado inicial fue depurándose con el tiempo hasta eliminar del corpus todas aquellas comedias que no cumplían con los requisitos requeridos para su adscripción genérica.

La lista se fue conformando a partir de repertorios bibliográficos clásicos. Crespo Matellán, en su estudio de 1979 sobre la parodia dramática en la literatura española², observaba una sección inicial donde registraba todas aquellas obras dramáticas sospechosas de ser consideradas comedias burlescas, entre ellas incluía una comedia titulada *Píramo y Tisbe* de Pedro Rosete Niño, que en su día ya había recogido La Barrera³ con otro título añadido: *Los dos amantes más finos*, parodia de tema mitológico, muy abundante en cuanto a su cultivo literario en la literatura española. Paz y Meliá⁴ en su *Catálogo* señalaba también la existencia de un entremés de Alonso de Olmedo, que se encuentra al parecer incompleto, Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura: 14851, cuyo examen reveló que no estaba relacionado con la comedia de Rosete.

En un trabajo mío de hace ya unos cuantos años, «De géneros y otras mixturas no burlescas en la *Comedia famosa de Píramo y Tisbe* de Pedro Rosete»⁵, ocupé unas páginas para señalar cómo la comedia de Rosete no era una comedia burlesca, sino una tragedia más bien mediocre, una «mixtura» (así la llamé entonces) entre tragedia y comedia de capa y espada. Voy a dedicar las páginas que siguen a corregir parte de mi análisis de entonces: pues aquella supuesta «mixtura» era resultado de cierta obcecación crítica del que les habla: tergiversar la verdad del texto para meterlo en el estuche que previamente yo había fabricado. Vuelvo ahora sobre aquellas páginas con el ánimo de ver y enmendar lo que dije en su momento sobre

1. A lo largo del siglo xviii el mito ovidiano es fruto de numerosas versiones tanto serias como burlescas, y no solo adscritas al género teatral, sino también al poético. Dado que lo que me interesa es el género teatral, el lector curioso puede hacer acopio de datos en Aguilar Piñal, 1981-1991, y Herrera Navarro, 1993.

2. Ver Crespo Matellán, 1979, p. 28.

3. Ver su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo xviii* (1860; hay edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969).

4. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional* (1934-1935); *Suplemento e Índices* (1989).

5. Ver Escudero Baztán, 2013.

los componentes esenciales de su construcción trágica que, en muchos casos, pueden ejemplificar cómo se puede dramatizar una historia mitológica, elevada a la categoría de tópico literario. Pero no vendría mal para comenzar su análisis, volver un poco sobre el necesario deslinde genérico de la comedia de Rosete.

No hay duda de que una lectura superficial de la obra señala que la comedia en cuestión no es una comedia burlesca⁶, sino una comedia seria con una serie de características particulares. A poco que uno se haya acercado al género de la comedia burlesca⁷, podrá comprobar que la obra de Rosete se aleja de las características más usuales de este tipo de género. A saber: no hay parodia literaria, ni asomo de la función reductora (en todas sus manifestaciones: reducción de la extensión de la comedia, en el número y en el tipo de las estrofas utilizadas, en el número de personajes, de escenas o bloques escénicos utilizados, o la reducción de registros estéticos), no hay inversiones de los valores serios y del decoro, ni un uso persistente de la escatología y la corporalidad, ni comicidad escénica, ni amplificación indiscriminada de la comicidad verbal. Nada de esto encontramos en la obra de Rosete que ocupa unos 2960 versos con una segmentación de la acción convencional y un uso de la polimetría nada audaz, escrupulosamente apegado a los usos comunes de la Comedia nueva. Nada hay que relacione la obra con el esquema habitual de una comedia burlesca, pese a que su inicio, en boca del gracioso Isopo, pueda llevar a pensar lo contrario (vv. 1-10⁸):

¿Qué tienes, amo aturdido,
que das en andar doliente
y según lo impertinente,
parece que te has vestido
la cara de un pretendiente?

¿Qué tienes triste señor,
que tu semblante me avisa
de algún secreto dolor?
Si morir quieres aprisa;
trátalo con tu dotor [...].

6. Arellano, lector infatigable donde los haya, dice escuetamente que no es comedia burlesca (2008, p. 613).

7. Sin ánimo alguno de exhaustividad, dan fe de esta atención crítica los trabajos pioneros de Faliu-Lacourt, 1989; García Lorenzo, 1977, 1982, 1987, 1994; García Valdés, 1984, 1987, 1991, 1994; González, 1978; Holgueras Pecharromán, 1989 y Serralta, 1976, 1980a y 1980b, a los que cabría añadir los trabajos posteriores de Arellano, Mata Induráin, Escudero, Casado, Rodríguez... en las completas introducciones a las sucesivas ediciones de textos burlescos, cuyas referencias bibliográficas se recogen aparte al final de este trabajo.

8. Cito siempre la comedia de Rosete por la edición de Correa Rodríguez, 1977, que es el único testimonio que edita modernamente la comedia. En algunos casos manejo también el impreso de 1668 (*Parte veinte y nueve de comedias...*) y el manuscrito autógrafo (BNE, Ms. 14923). Correa Rodríguez edita el manuscrito, aunque muchas veces no enmienda lecturas claramente erróneas, subsanadas en por la edición de 1668, con lo que el valor global de la edición es bastante deficiente. Sin embargo, esto último no afecta para el propósito de este trabajo.

El chiste convencional sobre la ciencia mortal de los médicos (que podría apuntar hacia un principio de comedia burlesca) es interrumpido bruscamente después por la intervención de Píramo (amante dudoso que se expresa en términos conceptuosos próximos a la retórica cancioneril) que rompe de facto la ilusión de una parodia burlesca sostenida:

Porque nunca me quieté
ni queriendo, ni querido;
que el que quiere como yo,
aunque esté en feliz estado,
de amante desconfiado,
de si es admitido o no,
jamás le falta el cuidado;
y el que es como yo admitido,
siempre está con el desvelo
de los miedos del olvido;
y nunca falta recelo,
ni queriendo, ni querido... (vv. 54-65).

Hay, además, otras dos cuestiones ancilares que pueden ayudar a no considerar esta comedia dentro del corpus burlesco.

La primera tiene que ver su posición anómala con respecto al resto de la producción dramática del propio Rosete, del que poco o casi nada se sabe, salvo su ascendencia madrileña, su nacimiento en 1608 y sus estudios en la Universidad de Alcalá, con ausencia de noticias a partir de 1659. Algo más se sabe de su biografía a partir de datos tomados de varios vejámenes, que hay que leer con cierta prevención, que resaltan su relativa fama como comediógrafo, su poca salud, y algún que otro fracaso estrepitoso en las tablas. Debió de ser, no obstante, poeta de cierta talla como lo reflejan, entre otras, las menciones de Remírez de Arellano⁹ en sus *Avisos para la muerte*, o el antólogo sevillano Maldonado Dávila de Saavedra¹⁰ en su *Sonetos varios. Recogidos aquí de diferentes autores así de manuscritos como de impresos*. De su obra dramática (una treintena de obras), que es lo que realmente interesa aquí, escrita gran parte de ella en colaboración, no hay rastro de ninguna obra de carácter burlesco¹¹.

La segunda cuestión tiene relación con el modelo o los posibles modelos de los que se sirvió Rosete para la escritura de su comedia. El modelo fundacional, la fábula ovidiana, ocupa una posición muy alejada y para mis propósitos es más bien

9. Luis Remírez de Arellano, *Avisos para la muerte* (Madrid, Imprenta del Reino, 1934).

10. Ver Maldonado Dávila de Saavedra, *Sonetos varios. Recogidos aquí de diferentes autores así de manuscritos como de impresos*. Se trata de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, núm. 20355, mencionado entre otros por Vranich, 1980.

11. Obras como *Allá se verá*, *El bandolero Solposto*, *Madrid por de dentro*, *La rosa de Alejandría*, *Pelear hasta morir*, *Solo en Dios la confianza*... Un catálogo más o menos pormenorizado con sus fuentes bibliográficas puede consultarlo el lector interesado en la edición de Correa Rodríguez, 1977, pp. 20 y ss. Aunque algunos de los títulos pueden ser de atribución discutible, hasta la fecha supone el esfuerzo más completo por ofrecer un listado lo más exhaustivo posible de las obras de Rosete, incluido su teatro breve.

irrelevante, sobre todo cuando se convierte en un *topoi* repetidísimo en la literatura de los Siglos de Oro¹², que termina precisamente por deslizarse hacia el terreno de la parodia literaria. Dada la popularidad del mito y de su reiterado uso, las fuentes de Rosete pudieron ser de muy distinto signo. Pudo nutrirse, en efecto, de, al menos, tres focos principales: una fuente lejana, vinculada, sin duda, al texto ovidiano; una fuente próxima, actualizadora, *latu sensu*, de la historia ovidiana que seguramente pudo ser el conocido romance de Góngora; y fuentes próximas menores, algunas seguramente hechas por escritores muy allegados al dramaturgo. Obviamente, el primer grupo de fuentes está representado, filtrado podríamos decir, a través de las versiones contemporáneas al dramaturgo, muy populares y de gran difusión en la época como las traducciones de Jorge de Bustamante (por lo menos en 1622 y 1645¹³); las de Pérez Sigler de 1609¹⁴ o las del propio Felipe Mey y Pedro Sánchez de Viana¹⁵. Tanta familiaridad del mito ovidiano terminó por convertirse en tema común en poetas y dramaturgos de los siglos XVI y XVII como Cristóbal de Castillejo, Jorge de Montemayor, Tirso de Molina y otros ingenios menos conocidos como Miguel Botelho de Carvalho, Juan de Vera y Zúñiga, Antonio González de la Reguera, Jerónimo Barrionuevo y Peralta, Miguel de Efrén y Quevedo y José Jerónimo Balmaseda y Zardosa (la nómina de autores es a la fuerza larga y prolija, y no es tema para ser tratado aquí¹⁶). Todos ellos enfrascados en la creación de una versión seria del mito, con pocos cambios y siguiendo muy de cerca el tono general ovidiano¹⁷. Más interesantes, por lo que tiene de innovador desde el punto de vista de la historia literaria, son las versiones burlescas y paródicas del mito, y no porque la nómina sea más extensa (que no lo es) sino porque, junto a la *Fábula de Píramo y Tisbe burlesca* de Pedro Corral y Sotomayor (publicada en 1640¹⁸), se halla el que es sin duda el texto más conocido del mito en la época: el romance de Góngora, que alcanzó amplísima difusión a lo largo del siglo XVII, que abre las puertas al género culto paródico, y que tampoco quedó al margen de la polémica sobre el valor literario de sus obras, como lo atestigua la *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe compuesta por don Luis de Góngora y Argote de*

12. Un buen ejemplo de la proliferación de estos textos puede verse sin mayores pretensiones en el trabajo clásico de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, de 1952. Un trabajo más reciente es el de García Cabrera, *La tradición clásica en el teatro español del Siglo de Oro*, de 1998.

13. Jorge de Bustamante, *Las metamorfosis o transformaciones del excelente poeta Ovidio en quince libros vuelto en castellano* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1922).

14. Antonio Pérez Sigler, *Metamorfosis del excelente poeta Ovidio Nasón* (Burgos, Juan Baptista Varesio, 1609).

15. Respectivamente: Felipe Mey, *Del metamorfoseos de Ovidio en octava rima* (Tarragona, Felipe Mey, 1586) y Pedro Sánchez de Viana, *Las transformaciones de Ovidio* (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589).

16. Para mayores precisiones remito al documentado apartado dedicado a las fuentes de Correa Rodríguez en su edición, 1977, pp. 48-60.

17. Sin olvidar la abundante literatura que recrea momentos puntuales del mito tanto en verso como en prosa. Poemas, redondillas, sonetos como los contenidos en *Ocios de Castalia* de Juan de Ovando y Santarén, y sonetos como los de Cáncer, Carrillo y Sotomayor, Arguijo, Soto de Rojas, Sor Juana Inés de la Cruz, etc.

18. Pedro Corral y Sotomayor, *Fábula de Píramo y Tisbe burlesca*. Manejo la edición de Cádiz, Juan Francisco de Velasco, 1646.

Cristóbal de Salazar y Mardones¹⁹. En última instancia es el romance gongorino la fuente más próxima que utiliza Rosete para escribir su drama. Una lectura atenta arroja detalles precisos que demuestran una reescritura parcial y consciente de motivos gongorinos. Sin necesidad de acumular muchos detalles, se pueden establecer líneas paralelas en la descripción que hace Rosete de la belleza de Tisbe en la primera jornada, donde se repiten elementos preciosistas (habituales por otro lado en todas las descripciones cultistas de la época de corte petrarquista) como jazmines, rosas, rubíes, perlas, aljófares... para cerrar el bloque descriptivo con igual remate argumentativo. Pues, del texto gongorino²⁰:

Ésta, pues, desde el glorioso
umbral de su primer lustro,
niña la estimó el Amor
de los ojos que no tuvo.
Creció deidad, creció envidia
de un sexo y otro... (vv. 81-86)

se pasa al, muy parecido, de Rosete:

Esta, pues, deidad humana,
desde sus años primeros,
niña la estimó el amor
de sus ojos, aunque ciego;
y de mis primeros años
con su hermosura crecieron
a un mismo paso en mi alma
las dichas y los deseos (vv. 142-149).

Ambos presentan otras pruebas de su evidente conexión, por las que paso rápidamente: comparten una misma tercera, esclava mulata de mal olor y plañidera en exceso, con pasajes textuales muy próximos. «Moreno hechizo», «mulata de Satanás», llama Isopo a Nise en Rosete (vv. 812, 1355); o la noche en que huye Tisbe de su casa que ambos textos elaboran a partir de idénticos motivos. En Rosete:

¿Y no viste que importuno
pájaro en voz lamentosa
alcándara hizo umbrosa
un verdinegro aceituno? (2585-2588).

Que es idéntico texto en Góngora:

Dejó la ciudad de Nino,
y al salir, funesto búho

19. Cristóbal de Salazar y Mardones, *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe compuesta por don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, Imprenta Real, 1636).

20. Cito siempre el texto gongorino por la edición de Carreño, 1988. Ver también la excelente edición del texto de Carreira, 1998, vol. II, núm. 74.

alcándara hizo umbrosa
un verdinegro aceituno (vv. 289-292).

La fuente gongorina, por tanto, es incuestionable en estos ejemplos, pero a mi modo de ver también desde una perspectiva diferente. Lo que interesa destacar es la que, se podría denominar, dignificación genérica. Si lo que cabía esperar era un texto paródico visto el modelo, Rosete por la razón que fuere, quizá por el peso de la tradición o por posibles motivos de originalidad artística, optó por un texto serio en línea con las versiones convencionales del mito, alejado de manera consciente de audacias expresivas y compositivas del Homero español. Era lo esperable, pues pocos eran los poetas áureos que estaban a la altura del cordobés. Sea como fuere, Rosete se enfrentó de veras con el mito. Se alejó de la parodia, y de todo aquello que supusiera su degradación (en fin, de *almendrucos*, *cañutos* y *cerbatanas del gusto*). Con estos condicionantes su *Píramo y Tisbe* no podía ser desde luego una comedia burlesca, sino una tragedia de calidad desigual en algunas de sus partes.

Rosete quiso confeccionar una tragedia a la manera española, esto es, una tragedia donde cupieran elementos cómicos (a la manera tragicómica), pero trágicos en el fondo y en el ánimo global del espectador. De forma convencional así se señala en la versión impresa de 1668 (no en el manuscrito autógrafo) cuando el gracioso Isopo remata la obra:

Y de don Pedro Rosete
fin a la tragedia dura
destos amantes, en ciernes,
cuyas almas importunas,
se fueron de mancomún
a los infiernos sin duda.

Sin duda, «una tragedia dura» pero con un carácter dual muy marcado, y que responde, supongo, al afán innovador del dramaturgo, que buscó dignificar el modelo gongorino. En este caso, como en muchos otros, la cuestión de la pericia artística es harina de otro costal. Y es que, en un vistazo rápido, parece que las dos primeras jornadas responden más bien a un enredo arquetípico de comedia de capa y espada, mientras que la tercera cambia por completo de perspectiva, a la que el dramaturgo intenta dotar de una estructura gradativa de tono trágico que concluye con la muerte de ambos amantes. Salvando las obvias diferencias de calidad artística entre una obra y otra, podría decirse que el modo constructivo responde un poco al modelo lopiano de *El caballero de Olmedo*. A mi modo de ver hay dos elementos fundamentales que relacionan ambas obras. El primero tiene que ver con la construcción de una comedia de desenlace conocido. Ocurre así en *El caballero de Olmedo* y también en *Píramo y Tisbe*. Por razones obvias el receptor conoce el desenlace luctuoso²¹, de manera que el dramaturgo tiene que poner énfasis no en la presentación de un final sorprendente, sino en la manera en que se

21. La famosa seguidilla «Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo» opera al mismo nivel que la popularidad del mito ovidiano como ejemplo de amantes desgraciados en innumerables plasmaciones artísticas desde la Edad Media.

desarrolla y se plasma en las tablas, a través de la ironía dramática, el «engañar con la verdad» y «el hablar equívoco». El segundo pone en relación el tono dual, trágico y costumbrista, de la pieza lopiana (que dibuja un nítido contraste entre las dos primeras jornadas y la tercera) con parejo diseño contrastivo en Rosete. Ya en las postrimerías del siglo XIX había señalado Menéndez Pelayo²² que los dos primeros actos en Lope eran una «deliciosa comedia de costumbres, una intriga de amor algo primaveral y celestinesca» cuya gracia y viveza contrastaban con el terror trágico del acto tercero²³, aunque observaba ya que los dos primeros actos no eran enteramente cómicos, pues se apuntaba frecuentemente la catástrofe. Es evidente que los episodios cómicos, alegres, primaverales, de los dos primeros actos son esenciales precisamente para provocar el choque emocional de la ruptura trágica, que se avanza, es cierto, con gran sutileza desde el principio mediante una densa red de avisos que «con exquisito tino se producen en *El caballero de Olmedo* y que solo en el horizonte de su conclusión alcanzan su verdadero sentido, haciendo clara la ironía trágica, uno de sus principios compositivos esenciales²⁴». Pues bien, este mismo desequilibrio y principio compositivo dual parece dominar también en la comedia rosetiana, pero resultan un tanto toscos en su exposición, carentes de hilo fino y de destreza en su trenzado. La pretendida estructura gradativa queda confinada casi por completo a la tercera jornada, mientras que las dos primeras, construidas sobre un enredo que imbrica varias acciones, podrían funcionar (así pensé en su momento) casi con plena autonomía como una comedia de capa y espada, cuyas características genéricas aparentemente cumplían un grado de observancia notable.

En suma, hay dos aspectos que merecen, dicho con indulgencia, una reformulación: el patrón de la comedia de capa y espada y la estructuración trágica gradativa.

Los rasgos definitorios de la comedia de capa y espada han sido suficientemente señalados y establecidos por Arellano²⁵, y a sus numerosos trabajos sobre el género me remito para mayores precisiones. Pero destacaré tres que resultan esenciales: 1) las unidades dramáticas de tiempo y lugar; 2) la inverosimilitud de la trama con tendencia a la reducción de personajes y a la densificación de relaciones; y 3) la ruptura del decoro sobre todo en los personajes altos (esta última apenas tiene presencia en la comedia, y no la comento aquí).

1. Como señala Arellano, las unidades de tiempo y de lugar, regladas bajo el principio de la verosimilitud, son empleadas inverosímilmente en la comedia de capa y espada de forma deliberada para conseguir la llamada «inverosimilitud sorprendente», que busca captar la atención del espectador mediante la presentación ante sus ojos de un *artefacto* lúdico e inesperado. Siguiendo

22. Menéndez Pelayo, 1949, vol. V, pp. 55-87. Para un desarrollo más detenido de esta peculiar estructura en Lope, remito a las páginas introductorias de edición de *El caballero de Olmedo* de Arellano y Escudero, 1998.

23. Ver Marín, 1965.

24. Ver Rico, 1967; reimp. 1980, cita en p. 174.

25. Ver Arellano, 1988, 1990, 1994 y 1996.

este planteamiento me llamó la atención en su momento que toda la acción de la comedia de Rosete hasta la mitad de la tercera jornada se desarrolle en una escena de interior compuesta globalmente por dos casas anejas separadas por una pared medianera, cuya hendidura sirve de canal comunicativo entre los dos amantes (en este caso también entre los criados en una típica trama secundaria de amores paralelos). Las escasas didascalias del manuscrito se completan en este caso con las más detalladas de la versión impresa, que tiende a presentar un texto más acorde con una representación teatral específica, con precisas notas sobre su escenificación. Donde dice el manuscrito: «Vase y sale en lo alto donde estuviere el tabique con el agujero, Isopo» (v. 759 acot.), añade la versión impresa: «y ha de haber en el primer corredor un tránsito como azotea y ha de parecer dos azoteas de diferentes casas y un tabique las ha de dividir y ha de estar de forma que desde el patio se vea lo que pasa arriba muy bien». Continuamente la acción recorre una y otra vez de arriba hacia abajo, y de abajo hacia arriba, los corredores del teatro y el tablado, indicando muchas veces en la cohabitación de un mismo espacio acciones simultáneas entre las dos parejas de amantes (Píramo/Tisbe, Hipólito/Aurora) magnificando el protagonismo de un espacio doméstico sobre el que se desarrolla un amplio abanico de acciones relacionadas con el enredo, como señalan con precisión las acotaciones explicativas de la *Parte veintinueve*: «Las figuras que se hallan arriba hablan y obran como se dice y las de abajo y todo. De forma que arriba y abajo están obrando a un mismo tiempo y en partes distintas». La unidad de tiempo también sufre el esperado efecto constrictivo, un tanto inverosímil. Sin acudir a mayores precisiones, la acción de la primera jornada transcurre a lo largo de una tarde, la segunda lo hace a lo largo de las horas diurnas del día siguiente con promesas de encontrarse los amantes durante esa tarde (v. 1454), para concluir con una ronda musical en el jardín al anochecer (vv. 1973 y ss.). La tercera jornada transcurre íntegramente en esa nefasta noche. Es decir, una acción en las dos primeras jornadas que apenas sobrepasa las 24 horas.

Primer comentario correctivo: la constricción espacial es más aparente que otra cosa. La cercanía de ambas casas y la famosa hendidura en la pared medianera en los respectivos desvanes es una obligación narrativa impuesta por los elementos básicos del mito en Ovidio y sus recreadores posteriores. Es más, la proximidad en este caso tiene connotaciones paradójicamente trágicas pues la cercanía física es directamente proporcional a la dificultad de comunicación de los amantes. Son, entonces, dos espacios contiguos, pero semánticamente muy alejados entre sí. Los movimientos de los personajes se realizan con penoso esfuerzo, y arriesgadas acciones tracistas, para entrar en cada una de las casas. En última instancia, las dos primeras jornadas señalan una enloquecida y constante tentativa de Píramo y Tisbe por romper la prisión simbólica (y no tanto a veces) que impide la unión feliz de los amantes. Todo ello trasladado a los mecanismos puramente teatrales del siglo xvii: interacción de segundas parejas de damas y galanes (Aurora e Hipólito) o de parejas subalternas de criados y criadas (Isopo y Nise); presencia tópica de elementos materiales simbólicos (billetes, cartas, y anillos que cambian de manos y de dueño). A su vez, la constricción temporal demuestra en el fondo poca inverosimilitud en su empleo, pues la acción puede desarrollarse en esas 24

horas, habida cuenta de que hay un elemento que precipita el desenlace desde el inicio: la presencia de Celio, hermano de Aurora, futuro esposo de Tisbe. No hay inverosimilitud sorprendente con efecto cómico en el uso del espacio y del tiempo, sino todo lo contrario: una tensión implícita en el enredo que guarda relación con la fortuna caprichosa y el destino cruel que depara a los amantes.

2. El concepto de lo inverosímil en principio afecta también a la construcción de la trama, mediante dos elementos presentes en la comedia de Rosete: la reducción de la nómina de personajes con tendencia a la atomización de sus relaciones, motivaciones e intereses y la mecanización de ciertos recursos (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de cartas u otros objetos comprometidos, etc.). La nómina de personajes es bastante reducida: Píramo, Tisbe, Aurora, Nise, Celio, Clearco, Isopo e Hipólito. Todos ellos presentan densas relaciones de parentesco y amistad²⁶. También hay proliferación del enredo situacional y sentimental, que se ilustra convenientemente a través de alusiones a la compleja urdimbre de la trama («y así en este lance está / con estimación doblada», vv. 576-577; «Vamos agora al segundo / lance, en que le está a la dama / bien solicitar su amante», vv. 602-604; «¿Es posible que este lance / sin esotro no pasara?», vv. 676-677; «¿hay lance como éste?», v. 973...).

La reiteración de ciertos recursos tracistas posibilita un complejo abanico de situaciones donde tanto Píramo como Hipólito son sorprendidos por la súbita presencia de Clearco, padre, y Celio, pretendiente, con las subsiguientes escenas de escondites apresurados o de engaños con verdades, que aquí se esgrimen como ejemplos refinados de situaciones límites que necesariamente exigen desenlaces sorprendentes (mediante la intervención ingeniosa de Nise o de la propia Tisbe al dejar caer un papel; «si ve el papel, que es lo mismo, / de dos daños, el menor», vv. 1745-1746). De todos los lances habidos en la comedia de Rosete²⁷ el más elaborado es la alambicada escena de las memorias (anillos a modo de recordatorio) que se intercambian los amantes y que Píramo trueca en escena para confusión de Celio, que observa sorprendido el supuesto poder mágico del anillo de Píramo que cambia de forma (son dos anillos distintos) cada vez que lo ve (vv. 1306 y ss.).

Segundo comentario correctivo: es muy difícil en algunos casos establecer el límite entre una nómina de personajes con densificación de relaciones necesarias para establecer el enredo dramático, y una densificación extremosa y netamente inverosímil. Hay que tener en cuenta, además, que la dimensión plurirrelacional de los personajes por sí misma no aporta nada al desarrollo tracista de la comedia. Será la explotación premeditada de sus posibilidades relacionales la que permita hablar

26. Píramo es amigo de Hipólito y Aurora y rendido amante de Tisbe; Aurora es a su vez dama enamorada de Hipólito, hermana de Celio, prima de Tisbe y sobrina de Clearco; Tisbe, dama de Píramo, prima de Aurora y Celio, hija de Clearco; Nise, criada de Tisbe; Celio, hermano de Aurora, sobrino de Clearco y pretendiente de Tisbe; Isopo, criado de Píramo y amante de Nise, etc.

27. Hay otro lance llamativo, relativo a la cómica escena en que Isopo requiebra a Nise a través de la hendidura en la pared y acaba maniatado por la esclava (vv. 776-879). Pero no pertenece al grupo de lances mecanicistas para sobredimensionar el enredo, sino más bien entra en la parcela del desarrollo cómico de una escena que tiene lugar entre criados.

de su posible uso inverosímil. Y para mayor abundamiento, el diseño de la fábula ovidiana focaliza casi en exclusiva su desarrollo en la figura de los dos amantes desgraciados: Píramo y Tisbe. Su trasvase intergenérico al molde dramático áureo implica una serie de cambios que afecta directamente a la nómina de personajes: necesidad de un segundo e incluso tercer galán y dama, de una pareja de criados, etc. Algunos de estos elementos ya habían sido añadidos por la tradición literaria en el tratamiento del mito; otros son debidos a la propia mano de Rosete, como el pretendiente Celio, sobrino del padre de Tisbe.

Por otro lado, la reiteración de elementos mecanicistas está sujeta también al efecto global dominante en la comedia. Y no es difícil vislumbrar su orientación hacia lo meramente inverosímil y lúdico o, por el contrario, a la constatación de que obedece a un designio específico que justifica su presencia. Rosete, desde esta perspectiva, construye bien el armazón de su comedia, y concibe un enredo denso con situaciones tipo que configuran una atmósfera opresiva para los amantes, instigados constantemente por múltiples desafíos que impiden su feliz encuentro. Es, si se me permite el símil, una estructura muy cercana a la novela bizantina, pero con final luctuoso.

Sobre la estructuración trágica gradativa, cabe señalar, de manera objetiva, que los elementos explícitos de tono premonitorio se acumulan solo en la tercera jornada. Todos los sucesos, muchos más reducidos en número (apenas hay lances), toman un cariz trágico que anuncia el final infausto de los amantes reunidos bajo el moral que se yergue junto al sepulcro del rey Mino. El lenguaje se torna entonces ambivalente, prefigurativo de la muerte de los desdichados amantes (vv. 2157-2162; 2181-2188), y enrarecido por los ecos trágicos de la disputa de honor entre Celio e Hipólito por Aurora, que termina en un duelo en el mismo sitio en el que se van a dar cita los amantes. Todo un retablo de elementos, acciones, frases funestas, agüeros (vv. 2585-2588...) en los que participa hasta la misma naturaleza:

¡Ay de mí, qué inquietos luchan
 los elementos airados
 y unos con otros rozados
 en trabada lid se escuchan.
 Sierpes de fuego irritadas
 bajan a morder la tierra,
 oh cómo encienden la guerra
 en huestes desordenadas!
 Y según la nube siente,
 tan tremendas señas son
 de que rompen el embrión
 algún escándalo ardiente (vv. 2609-2620).

Para continuar con los elementos tópicos de la fábula ovidiana: el blanco cendal devorado por las fauces sangrientas del león, la falsa certeza de Píramo del fallecimiento de su amada, y la muerte de ambos amantes bajo el emblemático árbol, improvisado túmulo descubierto por el resto de los personajes, reunidos azarosamente a fin de evitar el duelo mortal de Celio e Hipólito. No hay, claro,

nada más, ni transformaciones ovidianas ni final feliz, salvo una boda precipitada, como corolario fuera de lugar, entre Hipólito y Aurora y la imagen simbólica para la posteridad de los amantes yacentes: «Píramo y Tisbe, miradlos, / que aun muertos los dos se arrullan» (vv. 2984-2985).

En la disposición lógica de la fábula ovidiana en este marco dramático heredado de la comedia nueva, el efecto dominante general es la relación de la historia de dos amantes desgraciados, cuyo hado fatal dictamina que jamás podrán gozar juntos de su amor en vida. El destino cruel y la arbitrariedad de la fortuna evitarán siempre a toda costa ese final feliz, que, por ejemplo, siempre corona los trabajos y vicisitudes de los amantes en la novela bizantina. La comedia de Rosete presenta un momento de inflexión fundamental entre las dos primeras jornadas y la tercera: la decisión de los amantes de sobreponerse a todos los obstáculos y sellar su unión frente al tûmulo del rey Nino en pleno bosque. Los complejos enredos de las dos primeras jornadas, salvados a duras penas por ambos protagonistas, empujan hacia la búsqueda de su felicidad mediante la huida y la entrega mutua. La fugaz ventana abierta a su esperanza pronto se ve empañada por una serie de presagios, adecuadamente colocados en la tercera jornada, que hacen ineludible y caprichoso el funesto final de los amantes.

En conclusión, el sincrético análisis que acabo de hacer tiene una doble finalidad instrumental: una, servir solo al único propósito de demostrar que la *Comedia famosa de Píramo y Tisbe* de Pedro Rosete Niño no es en modo alguno una comedia burlesca, y como tal debe de ser desechada del corpus básico de este género dramático; y dos, que no tiene para nada una estructura parcial de comedia de capa y espada. Su género es el de la tragedia, con un tono y una estructura concebido a tal fin, unas veces acertado, otras escrito con menor pericia. Pero no deja de ser un ejemplo útil para el estudioso de la literatura de cómo se lleva a las tablas la materia mitológica, y cómo se resuelven en muchos casos, con o sin acierto, los problemas que plantea su teatralización.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC (Instituto de Filología), 1981-1991.
- Arellano, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- Arellano, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- Arellano, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.

- Arellano, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- Barrera y Leirado, Cayetano A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira, 1860. Hay edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969.
- Bustamante, Juan de, *Las metamorfoses o transformaciones del excelente poeta Ovidio en quince libros vuelto en castellano*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1922.
- Corral y Sotomayor, Pedro, *Fábula de Píramo y Tisbe burlesca*, Cádiz, Juan Francisco de Velasco, 1646.
- Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952.
- Crespo Matellán, Salvador, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- Dávila de Saavedra, Maldonado, *Sonetos varios. Recogidos aquí de diferentes autores así de manuscritos como de impresos*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 20355.
- Escudero Baztán, Juan Manuel, «De géneros y otras mixturas no burlescas en la *Comedia famosa de Píramo y Tisbe* de Pedro Rosete», *Bulletin of the Comediantes*, 2013, 65.2, pp. 69-80.
- Faliu-Lacourt, Charles, «Un precursor de la comedia burlesca: Guillén de Castro», *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8.II, 1989, pp. 453-466.
- García Cabrera, Francisco J., *La tradición clásica en el teatro español del Siglo de Oro*, trabajo de investigación, Madrid, UNED, 1998.
- García Lorenzo, Luciano, «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26, 1977, pp. 131-146.
- García Lorenzo, Luciano, «*El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, XLIV, 87, 1982, pp. 5-23.
- García Lorenzo, Luciano, «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 123-140.
- García Lorenzo, Luciano, «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 89-113.

- García Valdés, Celsa C. (ed.), Bernardo de Quirós, *Obras*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1984.
- García Valdés, Celsa C., «*El cerco de Tagarete*, una comedia burlesca de F. Bernardo de Quirós», *Criticón*, 37, 1987, pp. 77-115.
- García Valdés, Celsa C., *De la tragicomedia a la comedia burlesca: «El caballero de Olmedo»*, Pamplona, Eunsa, 1991.
- García Valdés, Celsa C., «*El caballero de Olmedo*: tragedia y parodia», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 137-160.
- Góngora, Luis, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1988.
- Góngora, Luis, *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- González, Eloy R., «Carnival on the Stage: *Céfalo y Pocris*, comedia burlesca», *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1978, pp. 3-12.
- Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- Holgueras Pecharromán, Loly, «La comedia burlesca: estado actual de la investigación», *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8.II, 1989, pp. 467-480.
- Marín, Diego, «La ambigüedad dramática en *El caballero de Olmedo*», *Hispanófila*, 24, 1965, pp. 1-11.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, V, Santander, Aldus, 1949, pp. 55-87.
- Mey, Felipe, *Del metamorfoseos de Ovidio en octava rima*, Tarragona, Felipe Mey, 1586.
- Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2.^a ed., Madrid, Blass S. A. Tipográfica, 1934-1935, 2 vols.; *Suplemento e Índices*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- Pérez Sigler, Antonio, *Metamorfosis del excelente poeta Ovidio Nasón*, Burgos, Juan Baptista Varesio, 1609.
- Remírez de Arellano, Luis, *Avisos para la muerte*, Madrid, Imprenta del Reino, 1934.
- Rico, Francisco, «*El caballero de Olmedo*: amor, muerte, ironía», *Papeles de Son Armadans*, 139, 1967, pp. 38-56. Reimpreso en *II Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 1979*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 169-185.
- Rosete Niño, Pedro, *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*, manuscrito autógrafo, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Ms. 14923.

- Rosete Niño, Pedro, *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*, en *Parte veinte y nueve de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1668.
- Rosete Niño, Pedro, *Comedia famosa de Píramo y Tisbe*, ed. Pedro Correa Rodríguez, Pamplona, Eunsa, 1977.
- Salazar y Mardones, Cristóbal de, *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe compuesta por don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- Sánchez de Viana, Pedro, *Las transformaciones de Ovidio*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589.
- Serralta, Frédéric, «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, 1976, pp. 450-461.
- Serralta, Frédéric, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, CNRS, 1980a, pp. 99-114.
- Serralta, Frédéric, «La religión en la comedia burlesca del Siglo xvii», *Criticón*, 12, 1980b, pp. 55-75.
- Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- Vranich, Stanko B., «La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos xvi y xvii», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 765-768.