

Góngora y el Derecho

(A propósito de la **Fábula de Píramo y Tisbe**)

Por ANTONIO PEREZ LASHERAS

Zaragoza

Con el presente trabajo pretendemos analizar la influencia del lenguaje forense en uno de los poemas más trascendentales e importantes del gran vate cordobés, la *Fábula de Píramo y Tisbe*, de don Luis de Góngora. Para ello, hemos tratado de ir siguiendo las apariciones de metáforas de fuente jurídica en esta composición, explicando su sentido en el conjunto de la composición y configurando la lectura entre líneas que todas estas apariciones de términos perteneciente al Derecho nos ofrecen. Hemos querido, al mismo tiempo, apoyarnos en otros ejemplos de la obra de don Luis, para demostrar que no se trata de un caso único, aunque sí, seguramente, del más extremado.

Por otra parte, hemos tratado de averiguar el porqué Góngora tenía tan mala consideración de los personajes que impartían la Justicia en su tiempo, adentrándonos para ello en la vida y avatares del cordobés y justificándolo con una breve antología de sus versos.

Creo conveniente, antes de nada, situar el tema del poema objeto de nuestro estudio. Con la *Fábula de Píramo y Tisbe*, Góngora se propone contarnos una historia archiconocida: aquella que narra los amores trágicos de dos jóvenes babilonios, que, enamorados ya desde niños, son separados por sus respectivos padres y tienen que mantener sus relaciones a través de un agujero que separa sus casas vecinas. Más adelante, Píramo convence a su amada para consumir su amor, citándola para ello junto a una fuente a las afueras de la ciudad de Babilonia. Llega primero Tisbe, oye el rugido de un león, huye «perdiendo en la fuga el manto»; el león —recién alimentado— bebe en la fuente, ve el manto, lo ensangrienta, lo desgarrá y se retira al monte. Cuando llega Píramo y ve el cendal de su Tisbe, creyéndola devorada por una fiera, se suicida. Sale la joven de su escondite, ve a su amado muerto e, inmolándose a los dioses y recordando que a partir de ese momento el moral —árbol que los cobija— cambiará el color de su fruto en memoria de sus desdichados amores, se mata también, poniendo de esta forma fin a la trágica historia.

En síntesis, esta es la historia que se representará en el arte occi-dental con la misma asiduidad que otros temas de origen mitológico.

En la Literatura, la primera versión de este tema se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio y será tratado frecuentemente por muchos autores europeos (aparece ya en Alfonso X el Sabio, en Boccaccio, Dante, Teophile de Viau, Cristóbal de Castillejo, Montemayor, Cervantes, Bernardo Tasso, Shakespeare, Marino, Tirso de Molina, La Fontaine y otros muchos escritores de todos los siglos y tendencias). Del mismo modo, famosos y menos conocidos pintores se sintieron atraídos por estos personajes que ofrecían en sus trágicas muertes un paradigma de lealtad en el sentimiento amoroso. Así lo sintieron Poussin, Rembrandt, Liemans y otros desde que apareciera en uno de los murales de la destruida ciudad de Pompeya y, sobre todo, desde que, por su fama, se difundiera el tema en forma de emblema o se representara en multitud de traducciones de la fuente original (los llamados *Ovidios moralizados* medievales), que determinaron ya cuáles iban a ser los atributos de esta historia (es decir, qué elementos iban a ser imprescindibles para que cualquier receptor culto pudiera identificar la escena; en este caso son la fuente, el león, el sepulcro de la reina Nino, el acto de la muerte de Tisbe lanzándose sobre la espada que sobresale del pecho de Píramo, etc.).

Cualquier lector atento podrá conectar el esquema narrativo de esta historia con el de otras muy similares que, normalmente, derivan de ella, como la de Romeo y Julieta o la de los Amantes de Teruel. En realidad, se trata de la representación de un amor que culmina con la muerte de los dos amantes y, por lo tanto, además de presentar una historia de innumerables facultades trágicas, su ejemplo será el de la fidelidad en el amor, que va más allá de la propia muerte o que es capaz de sacrificar la vida por el amado si ello es preciso.

Sin embargo, dos grandes autores, dos genios del arte universal, distantes en el espacio y en su concepción del mundo, Shakespeare y Góngora, quisieron subvertir la imagen ejemplar de estos personajes tratando de reducir al absurdo una historia que ya nada les decía; al menos, nada con lo que pudieran sentirse identificados.

Shakespeare, en *El sueño de una noche de verano*, hace que la historia sea representada por unos aldeanos que, pretendiendo representar fielmente el efecto trágico, mueven a la risa a cuantos contemplan la representación.

En el caso de Góngora, Píramo y Tisbe aparecen como dos desgraciados, inocentes e inconscientes, que deciden matarse por algo por lo que no merece la pena morir. Por eso, el tratamiento de don Luis con respecto al tema es burlesco y corrosivo, llegando a lo chabacano y a lo soez.

La *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora, compuesta en 1618, supone la culminación de la poética del cordobés (1561-1627). A una tremenda dificultad de tipo léxico y sintáctico —no inferior a la de las *Soledades* o el *Polifemo* (1613)— el poeta añade otra mayor —no existente en las obras señaladas— derivada de la gran cantidad de niveles interpretativos que operan en el poema, superponiéndose e imbricándose contextualmente de forma admirable en este romance de 508 versos.

El hecho de que Góngora se proponga narrar una historia ya conocida de sus lectores le permite desentenderse, en cierto modo, del seguimiento lineal de los acontecimientos para distanciarse de todo posible sentimentalismo trágico o compasivo hacia sus personajes. Por eso el poema será inapelable: los amores narrados no pueden representar sino la estupidez humana, la sinrazón y la estulticia de quienes deciden que la vida puede regalarse en aras de un mal entendido sentido heroico, y menos por algo tan baladí cual es el amor humano.

Necesita el poeta para establecer este alejamiento del tema desviar las expectativas del lector e impedir que éste se pueda identificar con el objeto de la narración. De esta manera, acude a la acumulación de lecturas soterradas, mediante la inclusión de diferentes agrupaciones léxicas y significativas que nos desorienten en el discurrir lógico de los acontecimientos y nos hagan olvidar, aunque sea mínimamente, la interpretación trágica ligada hasta ese momento a la historia que se nos cuenta.

Uno de los campos semánticos de mayor efectividad en la *Fábula de Piramo y Tisbe* lo constituye el formado por el lenguaje metafórico de fuente jurídica, del que dice Alicia Galaz Vivar:

La arbitraria introducción de metáforas que tienen su fuente en el Derecho, corresponde a una tendencia del poeta y que contribuye a una de sus finalidades estéticas: la arcanidad del lenguaje metafórico (1).

En puridad, el recurso es más sutil. El amor, expresado en términos jurídicos, cobra una indudable acento cómico que actuará siempre en favor de lo grotesco y en detrimento de las posibilidades trágicas de la historia. Pocos métodos irónicos son más efectivos que la desproporción visible entre lo expresado y la expresión. De todos los términos usados por Góngora en el poema, son especialmente interesantes los que están colocados en lo que, en una estructura dramática ortodoxa, poseerían una cierta relevancia. Por ejemplo, los frustrados deseos amorosos de los jóvenes a través de la grieta están expresados así:

¡... lo atentado
lo revocaron por nulo!

(vv. 263-264)

De este uso metafórico del lenguaje forense, ya se dio perfecta cuenta Cristóbal Salazar Mardones, quien (en 1636) comentó:

Vsa de la palabra atentado en la significación jurídica y forense para lo qual es necesario aduertir breuemente, que todo aquello que el Iuez del qual se apeló, huiere pronunciado mientras está pendiente la apelación, es atentado, y como tal es nulo, y se reuoca en derecho (...).

(1) Alicia GALAZ-VIVAR, «Análisis estilístico de la *Fábula de Piramo y Tisbe*, de don Luis de Góngora y Argote», en *Memoria de Egresados*, Santiago de Chile (1958), II, pág. 311a.

... Y la razón de dezir en esta parte, es porque mediante la apelación, queda suspendida la jurisdicción del Iuez que pronunció la sentencia (2).

La utilización metafórica del campo léxico de significación forense es un recurso incluido con bastante frecuencia en la poesía gongorina. Así, en la versión primitiva de las *Soledades*, encontramos el siguiente verso:

revocando sus mismos autos

para expresar que «el río cada vez (...) cambiaba de dirección» (3). El hecho de que Góngora suprimiera esta metáfora se debe a la crítica

(2) Cristóbal SALAZAR MARDONES, *Ilustración y defensa de la «Fábula de Piramo y Tisbe», compuesta por don Luis de Góngora y Argote...*, Madrid, Imprenta Real, 1636, Fol. 108r-v.

(3) Robert JAMMES, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», en *Edad de Oro*, II, Madrid (1983), pág. 107. Vide D. Alonso (ed.), *Las Soledades*, Madrid, Cruz y Raya, 1935, vv. 204-205 (reed. en Madrid, Alianza Editorial, 1982), y E. J. GATES, *The metaphors of Luis de Góngora*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1933, pág. 94.

Sobre cómo trata Góngora a los administradores de la Justicia, ha escrito el profesor JAMMES algunas páginas en sus *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora*, Burdeos, Institut d'études ibériques et ibéroaméricaines, 1967, págs. 78-82, analizando el tema desde la vena satírica y destacando como elemento de unión de la crítica la venalidad de los hombres de ley. Como ejemplos de esta postura cita las siguientes obras: «Bien puede ser» (1581, letrilla), «Si sus mercedes me escuchan» (1590, romance), «Ya de mi dulce instrumento» (1595, letrilla), «Los dineros del sacristán» (1600, letrilla), «Tenía Mari Nuño una gallina» (1616, canción), «Tejió de piernas de araña» (1624, letrilla), «Absolvamos el sufrir» (1625, letrilla). También menciona la gran cantidad de términos jurídicos que incluye la *Fábula* y nos recuerda que el propio Góngora era miembro de la clase de los letrados, tanto por ascendencia familiar como por estudios, por lo que su sátira implica lucidez y espíritu crítico.

De igual forma, podemos encontrar sátiras parecidas en otros poetas del Siglo de Oro. Así en el romancillo de Juan Salinas «La del escribano», en varios epigramas de Baltasar del Alcázar o en el *Cancionero de 1628* (Véase JAMMES [1967], pág. 79).

Caso aparte, por su relevancia, serían Lope y Quevedo. Para el primero, puede consultarse el magistral trabajo de J. M. Rozas, «Burguillos como heterónimo de Lope» (*Edad de Oro*, IV [1985], págs. 139-163), donde se nos señala que «La justicia está vista de forma esperpéntica en *Perdonaron a un Regidor...*» (página 149); el poema *El Siglo de Oro* «es una expresivísima sátira de la justicia» (pág. 149).

En cuanto a Quevedo, puede consultarse el libro de Ignacio ARELLANO, *Poesía satíricoburlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984, págs. 82 y ss., que nos indica que «En el caso de Quevedo se han sugerido además razones personales basadas en sus numerosos pleitos para su animadversión virulenta a letrados y escribanos» (pág. 83) o que «En su poesía se hallan tanto críticas serias de tono moralizante como chistes más o menos intrascendentes sobre la barba de los letrados, principal rasgo de su caricatura profesional. Las principales acusaciones siguen la línea general y se refieren a la parcialidad con los poderosos y a la venalidad. Sólo el pobre está sujeto a la ley, mientras que el rico goza de injusta impunidad» (pág. 84). Sátiras de este tipo podemos encontrar en las composiciones con los números 125, 341, 346, 347, 357, 363, 364, 371, 379, 389, 606, 639, 641, 642, 646, 647, 649, 653, 654, 660, 671, 682, 706, 713, 728, 749, 768, 770 y 786

de Pedro de Valencia. Este erudito —en quien Góngora confiaba hasta el punto de hacer todas las correcciones que le sugería—, consideraba esta utilización jurídica como un elemento jocoso difícilmente acorde con el estilo general de la obra. De esta manera, podemos observar dos notas dignas de destacarse: en primer lugar, la gran intuición de Pedro de Valencia al percibir el tono irónico que el lenguaje jurídico podía conferir a la poesía. En segundo término, es evidente la falta de evolución estética del cronista mayor del reino, que no concibe la inclusión de elementos jocosos en un poema lírico. Góngora aprendió la lección y, a partir de ese momento, intentará sacar el mayor rendimiento posible a estas metáforas de cariz forense, que empleará con mayor profusión a partir de 1613, sobre todo en romances burlescos con intención claramente humorística.

Ya en el romance «Cuando la rosada aurora», fechado en 1603 (4), se incluye un pequeño repertorio de términos jurídicos con sentido humorístico, combinado con otro mayor de significación musical. Todo ello para aludir a motivos escatológicos, como las heces, el estiércol, el mal olor, etc. Sin embargo, es en los romances posteriores a la *Fábula* cuando Góngora sistematizará el empleo de este recurso. Así en el que principia «En la fuerza de Almería», de 1620 (5), lo emplea en un tono general serio (el de la seducción de Celindaja por el moro Abencerraje, a quien ella consideraba su hermano). En el momento en el que ella se dispone a tomar un baño se nos dice que

apelaba ella después
al baño, que le templaban
curiosidad y placer,

(vv. 25-28)

Su «hermano» la observa sin ser visto y Cupido hace su juego, de forma que habla bajo el disfraz de Abencerraje o, dicho de otra forma, éste actúa bajo la influencia del dios niño, pues

Del Abencerraje luego
copia hecho tan fiel,
que los dudara el *concurso*
equivocado *juex*,

la ocupación *inquiriendo*,
donaire hace y desdén
de que *solicite* niña
lo que excusara mujer.

(vv. 53-60)

de las ediciones de Blécula (Barcelona Planeta, 1971 y Madrid, Castalia, 1969-1982 en cuatro volúmenes).

Una visión detallada de la sátira a la justicia en el Siglo de Oro puede leerse en J. M. PELORSON, *Les letrados juristes castillans sous Philippe III*, Poitiers Université, 1980, capítulo VIII, sobre todo págs. 367-377.

(4) Juan e Isabel Millé (eds.), Luis de GÓNGORA, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1972 (6.ª ed.), núm. 54. Otros editores retrasan este romance hasta 1605.

(5) Millé, 82.

Comienza la exhortación al amor, también con la inclusión de un término forense:

Ejerced, le dice, hermana,
vuestra hermosura, y creed
que tan vana es la de hoy
como ingrata la de ayer,

(vv. 61-65)

Podemos observar en este caso la utilización del lenguaje jurídico como elemento que ayuda a mantener una cierta distancia irónica con respecto al tema, de forma que el lector no puede sino dejar asomar una sonrisilla maliciosa y algo morbosa ante algo que conoce perfectamente.

Con «Minguilla la siempre bella» (1620) (6), encontramos, de nuevo, la utilización de las metáforas jurídicas como recurso ancilar del estilo burlesco. Se trata de un tema similar al de Píramo y Tisbe pero en versión rústica (7).

El galán quiere conquistar a Minguilla demostrándole su valor ante los toros, pero

mientras extinguía las fieras
el garzón, pavor hermoso,
la púrpura robó a Menga,
y la *restituyó* el robo

(vv. 59-52)

Teme la muchacha, pero se repone para no demostrar —decorosamente— sus ardores amorosos, de forma que

se *venga* en sus desenojos

(v. 72)

Poco después se aleja para citar al valiente galán y

A los desvíos *apela*,
partiendo en lo más remoto,

(vv. 77-78) (8)

Como puede comprobarse, la inadecuación estilística es, en manos de Góngora, un fecundo mecanismo humorístico. Hemos visto que este recurso no sólo es puesto en práctica en la *Fábula*, sino que el poeta recurre a él con bastante frecuencia. Por eso, se puede pensar que algunos términos jurídicos están lexicalizados y han sido previamente asimilados por la lengua poética gongorina. No es este, empero, el caso

(6) Millé 84.

(7) Antonio Carreño (ed.), Luis DE GÓNGORA, *Romances*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 447.

(8) También podrían citarse los romances «Como su querida Amarilis» (Millé, 85), de 1620; y «En lágrimas salgan mudo» (Millé, 86), de 1621. De entre los términos jurídicos que Góngora utiliza, debe destacarse, por la frecuencia de aparición, el verbo *revocar*, que en algunas ocasiones parece desprendido de su cualidad forense. Vide ALEMANY, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1927 (reimp. en 1930).

que nos ocupa, pues en nuestro poema la utilización de tales series léxicas es, sin lugar a dudas, consciente y posee una intención jocosa que se demuestra en la insistencia con que Góngora reincidirá a partir de 1618 en este recurso, introduciendo los mismos términos como fuente de iguales metáforas jocosas.

Pero vayamos ya con la *Fábula de Píramo y Tisbe*. En ella encontramos una gran cantidad de voces de procedencia forense, pero, curiosamente, dispuestas de tal manera que llegan a confeccionar una lectura subliminar, soterrada y, al mismo tiempo, integrada en la interpretación global del poema mediante un sistema perfecto en el que se imbrican las distintas interpretaciones parciales o subrepticias.

Desde esta lectura entre líneas, el poema podría considerarse como el discurso de un fiscal ante los tributos que forman el jurado que dictaminará sobre unos hechos que conocen, pero que el acusador se encarga de repetir para acentuar y calificar ciertos aspectos, enjuiciándolos de forma capciosa y maniquea. La narración de los hechos es ya de todos conocida porque el Licenciado Nasón (Publio Ovidio Naso, poeta latino que en sus *Metamorfosis* incluyó la primera versión conocida de la historia de Píramo y Tisbe), abogado defensor, se ha encargado de contarla en un tono con el que el fiscal (el narrador soterrado de nuestra fábula, el socarrón eco del Góngora que se burla del heroísmo) no está en absoluto de acuerdo. Lo que pretendería este acusador particular sería hacer justicia con estos dos *casquilucios* (Píramo y Tisbe), al igual que se hizo, en su momento, con el moral que actuó como cómplice del crimen:

moral que los hospedó,
y fue condenado al punto,
si del Tigris no en raíces,
de los amantes en frutos.

(vv. 25-28) (9)

Como el moral permaneció siendo un bien inmueble, su condena será en *frutos*, a favor de los amantes, es decir, estará obligado a pagar una «pensión anual como interés de un capital», en verano, por la celebridad conseguida por la colaboración en la muerte de los amantes (es decir, por la metamorfosis del color de las moras, que pasan de ser blancas a ser rojas en recuerdo de la muerte de los dos amantes).

Comienza la narración de los hechos con la descripción del lugar donde acaecieron los sucesos, haciendo de éste, en cierta medida, sujeto secundario de los mismos:

La Ciudad de Babilonia,
famosa, no por sus muros
(fuesen de tierra cocidos,
o sean de tierra crudos),

(9) Y, en este caso, debe entenderse como adverbio de lugar ('allí'), supone, pues, un arcaísmo que ayuda, de alguna manera, a conceder al relato una acainidad muy propia del discurso forense.

En este sentido, son frecuentes las expresiones utilizadas por el narrador para dotar al relato de un efectismo inmediato, como si se estuviera lanzando a un auditorio al que pretendiera convencer.

sino por los dos amantes,
 desdichados hijos suyos,
 que muertos, y en un estoque,
 han peregrinado el mundo.

(vv. 1-8)

De esta manera, se resalta el efecto que la muerte de los dos protagonistas de la funesta acción ha tenido para la fama de la ciudad. El narrador-fiscal trata así de sensibilizar a sus oyentes acudiendo a un detalle que, sin duda ha de conmoverlos, ya que afecta a los más íntimos sentimientos patrios. Pero todo esto tendría una lógica aplastante si los receptores del mensaje —los lectores del poema— participaran de este sentimiento. Es evidente que Góngora se dirige a un público que nada tiene que ver con Babilonia, ¿qué sucede, pues? ¿cómo entender esto? Nada podría comprenderse de este romance si no se tuviera perfectamente clara la ficción que el poeta ha querido establecer. Por otro lado, está claro que Góngora trata de parodiar burlescamente un tema e, incluso, el tratamiento que éste ha tenido a lo largo de toda una larga tradición literaria e iconográfica. Con este principio, pues, se nos están abriendo las puertas de la ficción, como el telón que separa, en el teatro, la ilusión de la realidad, guiñándonos un ojo y ubicándonos en un remoto y distante lugar.

Prosigue la narración de los hechos partiendo del origen o causa de los mismos (nacimiento e infancia en casas contiguas de los dos babilonios, enamoramiento temprano). Al ver cómo se desarrollaban los autos, la autoridad, representada en la potestad de la madre de Tisbe, prohíbe e impide que los jóvenes sigan viéndose, recluyendo a su hija en una pieza apartada. La comunicación le llega a Píramo como una notificación expresa de prohibición:

Intimado el entredicho
 de un ladrillo y otro duro,
 llorando Píramo estaba
 apartamientos conjuntos,

(vv. 133-136)

Prohibición que es contundente por estar sellada con duros ladrillos. Sin embargo, y a pesar de todo esto, los amantes incumplen la ley familiar y deciden comunicarse acudiendo a los servicios de una sirvienta mulata. Si, como popularmente se estima, consideran que pueden tomarse la justicia por su mano y quebrantar así la ley, la misma mulata —instrumento del incumplimiento— será descrita con términos forenses, ya que estaba «calzada en la diligencia / de diez argentados puntos (vv. 211-212). Pero pronto desaparece de la escena este personaje y son los dos muchachos los únicos responsables de sus acciones futuras, por lo que la medianera no puede ser acusada más que de intento o *ejercicio frustrado* de violar la interdicción de la madre:

y viendo *extinguidos* ya
 sus *poderes absolutos*
 por el hijo de la tapia,
 que tiene veces de *Nuncio*

...
 su *ejercicio ya frustrado*
 le dejó el ébano sucio.

Otorgó al fin el infausto
avocamiento futuro,
 y citando la otra parte,
 sus mismos *autos repuso.*

(vv. 213-224)

La función de la mulata ha sido suplida al encontrar Tisbe el resquicio en la pared que separa las casas vecinas. Por esto, el papel del juez —culpable de la acción futura— pasa a manos de Píramo, que *repone los autos*, es decir, vuelve a tomar el protagonismo de la acción y, a través del agujero, intentará, repetidas veces, unirse a su amada, aunque nunca lo consiga totalmente:

¡Cuántas veces impaciente
 metió el brazo, que no cupo,
 el garzón, y lo *atentado*
 lo *revocaron por nulo!*

¡Cuántas el *impedimento*
acusaron de consuno,
 al pozo, que es de por medio,
 si no se besan los cubos!

(vv. 270-278)

Acusan los amantes, en su juicio particular, el tamaño del agujero como impedimento que imposibilita la unión marital. El agujero es comparado con los pozos comunes de casas vecinas, situado en la pared que las separa; las bocas de los muchachos son como los cubos que intentan sacar agua del pozo, pero que, frente a éstos, no pueden chocar (besarse) por falta de profundidad.

Los intentos de incurrir en delito, por inducción de Píramo, se han producido en varias ocasiones, pero no contento con estos conatos criminales, los reos deciden llevar a *término* (v. 360) su propósito.

Comienza con la salida de Tisbe el relato más minucioso del proceso criminal, por eso abundan las alusiones, las construcciones y la profusión del léxico forense. La muchacha sale de casa al lugar del delito y es advertida por varios sujetos de la ilegalidad de su acción; los presagios, el incendio del olmo abrazado a la vid en ilícito matrimonio..., todo indica la severidad de los dioses —jueces en sus valedictos—, a pesar de que Tisbe lo considere exagerado e injusto:

... ¡Oh cielo *injusto,*
 si tremendo en el *castigo,*
 portentoso en el *indulto!*

(vv. 310-312)

Con todas estas rotundas advertencias, la inculpada llega a tomar pavor y se arrepiente incluso de su atrevimiento, al saberse culpable

de un delito no consumado, por lo que su vista correspondería, por el momento, a un tribunal terreno. Esta es la razón por la que la muchacha, para buscar protección, apela a la superior institución que preside el dios Vertumno:

a las ruinas *apela*
de un edificio caduco

(vv. 323-324)

...

... ahora
jurisdicción de Vertumno

(vv. 343-344)

De esta manera, logra salvarse de la justicia que el león pudiera haber verificado. Pero el proceso es ya irreversible. La apelación no ha servido más que para facilitar huellas, que serán los rastros posteriores que llevarán a Píramo a iniciar el trágico final.

El león interviene, dejando también las huellas de su paso por el lugar del delito; la Luna es obligada por Saturno a proyectar la luz necesaria para dejar ver el manto desgarrado y ensangrentado por la fiera:

para leer los *testigos*
del *proceso* ya concluso
que *publicar* mandó el hado,
cual más, cual menos *perjuro*.

(vv. 377-380) (10)

¿El proceso ha concluido ya? No, ciertamente. Los hechos deben proseguir. Es la intención de los amantes lo que ha concluido, porque debido a la intervención de los dioses, la condena está implícita ya en el ulterior desarrollo de los acontecimientos. Sin embargo, sí que concluye lo que Píramo —convertido ahora en juez de un proceso subsidiario y que, en sus cortas luces, juzgará equivocadamente— debe examinar; de este juicio, el único inculpado es él mismo, pero de una manera simbólica —con «un cuerno de juro (v. 436), es decir, ha sido condenado a ser considerado un cornudo para toda la eternidad, porque el león se le ha adelantado—. Pero este proceso es falso, acorde al alcance intelectual y a la ecuanimidad de su juez; Píramo, ante lo que consideraba una condena indigna, se suicida; Tisbe, al verlo, lo acompaña en su equivocación. Ahora sí que ha concluido el proceso. El ridículo es el veredicto; el ridículo eterno va a quedar simbolizado, a partir de ahora, con su ejemplo; su muerte será el emblema de la estupidez por amor. En este momento sí que podemos decir que todo ha concluido.

Bueno será ir sintetizando todo lo dicho, con el objeto de no perder el hilo de nuestro razonamiento. Góngora persigue con la utilización del lenguaje jurídico profundizar en el juego burlesco al que nos invita a participar. Pamela Waley nos recuerda que no existe

(10) *Concluso*. De nuevo un arcaísmo que ayuda a dar coherencia a la parodia jurídica.

Nada más burlesco que el tratar de cosas de amor en términos legales, los más fríos e impersonales posibles. Y por la misma reiteración, esta unión incongruente amor-foro adquiere un tono cómico cada vez más fuerte (11).

Pero quizá fuera oportuno preguntarnos el porqué nuestro poeta acudió a este recurso para sus fines humorísticos. En primer lugar, sería necesario tener presente que Góngora estudió leyes en Salamanca, aunque no terminara la carrera y dedicara su estancia en la bella ciudad castellana a menesteres más placenteros, entre ellos cuajar su vocación poética; de su estancia en la ciudad del Tormes, empero, aparte del conocimiento del latín y del italiano, obtuvo un conocimiento del Derecho suficiente, a lo menos, para aprovecharse de su terminología con un efecto paródico.

En segundo lugar, habría que tener presente un detalle de la vida de don Luis que afectó sobremanera su visión de la vida e, incluso, su poesía. Me estoy refiriendo a un hecho acontecido en noviembre de 1605: un sobrino de Góngora (hijo de su hermana doña Francisca de Argote) resulta herido en una riña, a consecuencia de cuyas heridas muere. La familia inicia las acciones legales lógicas y se pone comienzo a lo que será un largo proceso que concluirá en 1609 con resultados negativos para los demandantes. Del efecto que tal veredicto causó en el poeta cordobés nos dan perfecta cuenta estas breves palabras de Dámaso Alonso: «se va asqueado de la justicia y de Madrid» (12).

Decíamos que este desgraciado suceso de la muerte de su sobrino y del posterior juicio afectó, incluso, a la poesía de Góngora. Veamos un ejemplo: unos tercetos escritos el mismo año de 1609, de los que entresacamos algunos versos. El poema va dedicado «A lo poco que hay fiar de los favores de los príncipes cortesanos; por lo cual se sale de la Corte»:

¡Mal haya el que en señores idolatra
y en Madrid desperdicia sus dineros,
si ha de hacer al salir una mohatra!

(vv. 1-3)

...
Si yo tuviera veinte mil ducados,
triplones convocara de Castilla
de Portugal bajetes mermelados.

(vv. 13-15)

...
Si ya no es que de las simples aves
contiene la república volante
poetas, o burlescos sean o graves;

(vv. 22-25)

(11) Pamela WALEY, «Enfoque y medios humorísticos en la *Fábula de Piramo y Tisbe*, en *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pág. 391.

(12) Dámaso ALONSO, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1974, I,

La lisonja, con todo, y la mentira
 (modernas Musas del Aonio coro),
 las cuerdas le rozaron a mi lira.
 ¿Valió por dicha al leño mío canoro
 (si puede ser canoro, leño mío),
 clavijas de marfil o trastes de oro?

(vv. 43-48)

Gastar quiero de hoy más, plumas con ojos,
 y mirar lo que escribo. El desengaño
 preste clavo y pared a mis despojos.

La adulación se queden y el engaño,
 mintiendo en el teatro, y la esperanza
 dando su verde un año y otro año;

(vv. 55-60)

...
 ¡Oh Soledad, de la quietud divina
 dulce prenda, aunque muda, ciudadana
 del campo, y de sus Ecos convecina!

(vv. 79-81)

De estos versos puede intuirse la desesperación y el desengaño (palabra clave de nuestro Barroco) que sufrió el poeta; y hasta tal punto fue así que Góngora renuncia a sus aspiraciones cortesanas (sus amigos le recomiendan que se traslade a vivir a Madrid para poder tener mayor proyección poética) y se propone apartarse a la soledad (otra de las grandes claves de nuestra época áurea) del campo a escribir y meditar. Pero todo esto no tendría mayor trascendencia si se tratara de lo que hoy se llama «una crisis pasajera». Don Luis se encierra en su carmen cordobés y es allí donde empieza a idear la composición de un largo poema lírico, pero con resonancias épicas, que describa la necesidad de apartarse de la lisonja y de la hipocresía cortesana, que —en pocas palabras— constituya un «menosprecio de corte» y una «alabanza de aldea». Estamos hablando de las *Soledades*, ese poema imposible, «indigesto» y sin sentido lógico alguno (según la crítica de sus detractores). Podemos observar, de esta manera, que las *Soledades* tienen una motivación muy humana: el desengaño de unos ideales, la postura del hombre que se encuentra vacío de esperanza y se siente engañado en una sociedad en la que lo único que cuenta es el dinero. No se puede, pues, hablar de un poema «deshumanizado» si ha sido ideado desde una perspectiva tan sumamente sentida (13).

pág. 41. Véase, del mismo autor, «La muerte violenta de un sobrino de Góngora», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1962) y de Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, R.A.E., 1925.

(13) Curiosamente, y a raíz de la difusión de las *Soledades* y del *Polijemo* (1613), Góngora siente la necesidad de acudir a Madrid para poder seguir de cerca la polémica que se suscitó en torno a sus obras. En 1617 se instala en la Corte y allí permaneció hasta poco antes de morir, momento en el que pidió ser trasladado a su ciudad natal.

Para comprender la idea que Góngora tenía de la justicia, bueno será hacer un breve repaso de las apariciones de los letrados en la poesía gongorina. En general, y casi con exclusividad, aparecen en las letrillas. Su crítica es algo común a todos los autores satíricos del siglo XVII y podría encuadrarse en lo que ha dado en llamar «sátira a los estados», que es uno de los temas constantes de las letrillas de don Luis. En ella, aparece toda una serie de personajes representativos de la sociedad en la que el poeta vive el *soldado fanfarrón*, el *médico ignorante*, el *hidalgo famélico*, los *jueces* y *miembros de la justicia*, que están vendidos al dinero, y, por último, el *poder del dinero*. En realidad, todos aquellos personajes que viven de una manera hipócrita, aparentando ser honrados o conformes a unos cánones, creados por ellos mismos, y que de hecho no cumplen. Es la sempiterna lucha entre la apariencia y la realidad, tema harto querido por Góngora, que lo expresa en todos sus aspectos: desde la hermosa rosa que esconde la dolorosa espina, las flores que son más bellas cuanto menos viven, los pétalos que esconden en sus bordes el blanco de la muerte, hasta la más cruda expresión de la muerte como vuelta a la propia naturaleza. La cosmovisión que se trasluce de todo ello es simple: los viejos valores sociales han sido subvertidos; ya de nada valen la nobleza, la hidalgüía, el honor, el amor desinteresado, los bellos sentimientos patrios: hoy sólo el dinero vale. Pero veamos las alusiones a los representantes de la Justicia:

Que sea el otro Letrado,
por Salamanca aprobado,
bien puede ser;
mas que traigan buenos guantes
sin que acudan pleiteantes,
no puede ser. (14)

Viendo el escribano que
dan a su legalidad
(por ser poco el de verdad),
nombre las leyes de fe,
su pluma sin ojos ve,
y su bolsa, aunque sin lengua,
por la boca crece o mengua
las razones del culpado,
la bolsa hecha abogado,
la pluma hecha testigo:
y digan que yo lo digo. (15)

Labra el letrado un Real
Palacio, porque sepades
que interés y necedades

(14) Luis DE GÓNGORA, *Letrillas* (ed. de Robert Jammes), Madrid, Castalia, 1980, núm. VII, 10 (1581).

(15) *Ibid.*, XIV, 6 (1595).

en piedras hacen señal;
 hácelo luego hospital
 un halconero pelón,
 a quien hija y corazón
 dio en dote, que ser le plugo,
 para la mujer verdugo,
 para el dote gavilán.
*Los dineros del Sacristán
 cantando se viene y cantando se van* (16)

Cualquiera que pleitos trata,
 aunque sean sin razón,
 deje el río Marañón,
 y entre el río de la Plata;
 que hallará corriente grata
 y puerto de claridad:
¡verdad! (17)

La mayor legalidad,
 si el preso tiene dinero,
 salvadera hace el tintero,
 salvando su libertad;
 que mentira es la verdad
 del que es litigante pobre;
 gato, aun con tripas de cobre;
 no habrá gato que no venza;
¡tenga vergüenza! (18)

Ya no es la justicia igual
 por más que a serlo se esfuerza,
 que no hay vara que no tuerza
 sólo un peso de un real;
 en cualquier tribunal
 es oído mejor el rico;
 yo de oídas certifico
 que, aunque es buena la razón,
 oyen el son de un doblón
 con mejor facilidad,
mas Dios sabe la verdad. (19)

Vendo tocas encerradas
 y descansos muy delgados,
 y diferentes tocados,
 si hay pagas adelantadas;
 y aunque las compro estiradas,
 por vender más, las doy flojas,
y tengo mi cofre donde las otras. (20)

(16) *Ibid.*, XVI, vv. 27-38 (1600).

(17) *Ibid.*, XVII, 7 (1601).

(18) *Ibid.*, XXI, vv. 28-36 (1624).

Aparentemente, el tema de la Justicia es, en la poesía gongorina, un tópico más de los muchos que emplea toda la poesía barroca. Sin embargo, no existe ningún elemento empleado por el poeta cordobés, por mucho que tenga una larga tradición literaria, que permanezca inmune a la parodia gongorina; siempre existe un matiz diferenciado, una subversión implícita, una nueva interpretación, una reducción al absurdo o, simplemente, una vuelta contrafáctica del tema, motivo o imagen imitada. Por todo ello, debemos considerar la aparición de los elementos jurídicos en Góngora como algo más complejo, bien que en un primer momento constituyera uno de los muchos *topoi* de la poesía coetánea a la suya.

Creo que hemos podido demostrar que la utilización de metáforas de fuente jurídica llega a integrarse hasta tal punto en la lengua poética de Góngora que constituyen un recurso casi necesario para la ridiculización de ciertos temas amorosos considerados como trágicos o heroicos por la tradición. Es, como dijimos en su momento, una forma de establecer una distancia con respecto al tema tratado y con los personajes aparecidos. Porque, quiérase o no, nada hay más distante ni menos deseado que verse envuelto en la maraña del frío lenguaje jurídico. Sin embargo, empleado con maestría, puede resultar hasta ridículo por la inadecuación notable entre la seriedad y pomposidad del estilo con los argumentos tratados a su través.

Por otra parte, hemos visto que pueden analizarse circunstancias personales que, en cierta medida, justifican la aversión que don Luis sentía hacia la Justicia; aversión que, en un principio, es simple distanciamiento, que pasa después a ser crítica a los magistrados venales y que culmina en una total desconfianza en un sistema judicial que sólo protege al que tiene dinero.

(19) *Ibid.*, LXXVII, vv. 89-99. Considerada «atribuida», por Jammes.

(20) *Ibid.*, LXXXII, vv. 24-30. Entre los romances, podríamos citar los que principian: «Dejad los libros ahora», «Murmuraban los rocines», «Tenemos un doctorando».