

¿Alcándara, alcándora, alcandora?
Nota a un verso de la *Fábula de Píramo y Tisbe*
de Luis de Góngora

A mis alumnos "gongorinos" del curso del dos mil

Uno de los textos de mayor dificultad entre los de don Luis de Góngora es el romance "La ciudad de Babilonia", la llamada *Fábula de Píramo y Tisbe* o, sobre todo por los comentaristas y editores antiguos, "La Tisbe" de don Luis. El poema ha merecido la atención de numerosa crítica especializada y varias ediciones; no por casualidad, Salazar Mardones señala en la dedicatoria de su extensa *Ilustración y Defensa...* (1636), el cuidado extremo que puso el autor en su composición y la estimación máxima de la obra que el propio Góngora tenía. Muchos años después, la valoración de la obra sigue sin decaer: José María de Cossío, por ejemplo, y el juicio podría repetirse abundantemente, la señala como una de las cumbres de la poesía gongorina y la composición más representativa del poeta cordobés (Cossío, 1952:526).

Entre las ediciones actuales del romance destaca, no sólo por su novedad, sino también por su completa anotación textual y literaria, la edición crítica llevada a cabo por Antonio Carreira (1998:355-420). En ella puede comprobarse la complejísima transmisión textual del romance en manuscritos e impresos, algo

común a todos los textos del poeta cordobés (véase Moll, 1984 y Rojo Alique, 1993), lo que origina numerosos problemas textuales, como apuntaba ya en su edición de 1627 Juan López de Vicuña:

«Veinte años ha que comencé a recoger las obras de nuestro poeta, primero en el mundo. Nunca guardó originales dellas. Cuidado costó harto hallarlas y comunicárselas, que de nuevo las trabajaba, pues cuando las poníamos en sus manos, apenas las conocía: tales llegaban después de haber corrido por muchas copias» (“Al Lector”).

Pero, a pesar de los esfuerzos críticos, la obra no ha resuelto aún todos sus enigmas, y no pocos de los problemas de edición siguen en pie (Pérez Lasheras, 1990).

Quiero ahora proyectar sombras de duda (y quizá algún atisbo de luz) sobre un paso del poema en el que se comprueba una rara unanimidad entre los múltiples testimonios que nos han transmitido el romance. Se trata del verso 291 del romance, tercero de la estrofa 73 en las ediciones que disponen el texto en cuartetos:

Dejó la ciudad de Nino,
y al salir, funesto búho
alcándara hizo umbrosa
un verdinegro aceituno. (Carreira, 1998:393-394)

La estrofa se inserta en el momento en el que Tisbe se dispone a salir de noche (“Media noche era por filo...” dice don Luis parodiando el conocidísimo romance del Conde Claros), a la luz de la luna llena, convertida en la imaginación metafórica de Góngora en “farol nocturno/reventando de muy casto” (¡qué lujo metafórico para un lunario vanguardista!), en busca de su amante; la cita será funesta y por eso la partida se expresa en versos llenos de oscuros presagios: la luna sañuda, el pie zurdo con que inicia sus pasos Tisbe y tropieza, los ladridos de los perros y, en fin, el canto ominoso del búho de nuestra estrofa.

La variante a la que me refiero afecta, como decía, al tercer verso de la estrofa. Sólo dos de los testimonios recopilados por Carreira transmiten la variante *alcandora* frente a la forma *alcandara* mayoritaria. Esos dos testimonios son el manuscrito del siglo

xvii, señalado como Ms. 141 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (ff. 39r-44v; descrito con el núm. 93 en Artigas y Sánchez, 1957:175-179; AS en la abreviatura de las fuentes de Carreira, 1998:57) y las *Lecciones solemnes* de Pellicer (Madrid, 1630). El resto de los manuscritos e impresos que transmiten la obra optan por la forma *alcándara*, incluidos entre ellos los testimonios más autorizados y tradicionalmente adoptados por los editores (manuscrito Chacón y ediciones de Vicuña, 1627 y Hozes, 1633, etc.).

Es indudable que la forma *alcándara* ('percha de las aves de cetrería') cuenta con el prestigio de una documentación literaria amplísima, que nos lleva hacia atrás hasta el *Cantar de Mio Cid*:

Vio puertas abiertas e uços sin cañados
alcándaras vazías sin pieles e sin mantos
 e sin falcones, e sin adtores mudados (CMC, I, 4).

Góngora emplea la palabra *alcándara* en tres textos (véase Alemany, 1930), siempre con el sentido de 'percha para las aves de cetrería': en el romance de 1591, "Castillo de San Cervantes", v. 26, como metáfora para referirse a las almenas del castillo:

las que ya fueron corona
 son *alcándara* de cuervos (Carreira, 1998, I:561)¹.

En el *Polifemo*, estrofa II, v. 4, con sentido literal:

Templado pula en la maestra mano
 el generoso pájaro su pluma
 o tan mudo en la *alcándara* que en vano
 aun desmentir al cascabel presuma².

A propósito de esta estrofa, Salcedo Coronel resume el significado del término recogido por el *Tesoro* de Covarrubias:

¹ Carreira recoge en este paso la variante *alcandora* en el manuscrito TG, el *Cancionero antequerano* que publicó parcialmente D. Alonso y publica actualmente completo J. Lara Garrido. El manuscrito fue recopilado entre 1627 y 1628. En el citado ms. 141 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, fol. 9r se copia este romance y se lee con claridad en este verso la forma *alcandara*.

² Sin embargo, el ms. 141 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, en el fol. 57r, copia esta segunda octava del *Polifemo* y en ella se lee con claridad "...o tan mudo en la *alcandora* que en vano...". Esta forma en el *Polifemo* crea una serie de recurrencias fonéticas en los versos de la octava (*alcandora... vano...tascando...cano*) muy del gusto poético de don Luis.

«La percha o varal donde ponen los halcones. Esta vara o percha se llama por otro nombre *cetroy* y de aquí se ha dicho *cterería* la cura de los halcones; si ya no se llamó *cterería* por el *cetroy* e imperio que tiene sobre estas aves el cazador» (Salcedo Coronel, 1636, fol. 316v.)

«*Latine Pertica*. La percha o varal donde ponen los halcones y aves de volatería. (...) Esta vara o percha se llama por otro nombre *cetroy*, y de allí se ha dicho *cterería* la cura de los halcones (...) o se llamó *cterería* por el *cetroy* e imperio que tiene sobre estas aves el cazador» (Covarrubias, *Tesoro*, s.v. *alcándara*).

Y por tercera vez la forma *alcándara* aparece en la obra gongorina en la estrofa de *La Tisbe* que nos ocupa, nuevamente con sentido metafórico:

alcándara hizo umbrosa
un verdinegro aceituno.

Salazar Mardones, en su extenso comentario de la Fábula, despacha la palabra con una nota breve, que resume, aun más que Salcedo Coronel, la definición de Covarrubias: «Alcándara es la vara donde tienen los cazadores los pájaros de volatería, que en Latín se llama *Pertica*» (fol. 121v.). El sentido de la metáfora en la *Tisbe* parece claro: el búho apoyado en una rama de olivo, convierte a ésta en alcándara, pero sombría por la propia calidad del canto del búho, tanto en su sonoridad oscura como en el presagio funesto que supone; la metáfora, pues, transforma el árbol en percha para aves (Alemany, 1930 s.v. *alcándara*: «*bacer un búho alcándara un aceituno*: fr. Cantar un búho que estaba en un olivo»). El sentido es apuntado también por Pellicer (*Lecciones solemnes*, 1630, pág. 812): «Salió la doncella de Babilonia y al pasar cantó desde un azeituno un búho». Volveré más abajo sobre este sentido metafórico.

Antonio Vilanova (1992:222-228) ha señalado la trayectoria poética de la palabra *alcándara* en los poetas españoles del barroco, por influjo de Góngora. En todos los textos citados, la referencia al halcón, al azor, a los neblíes, al baharí asegura el contexto de *cterería* en el que la palabra tiene su ámbito natural. Solamente el *Epitalamio en las bodas de Cintia y Fileno* (en *La Cintia de Aranjuez*, 1629) de Gabriel del Corral prescinde de la mención del ave, para recoger la metáfora gongorina de la rama de árbol como alcándara:

En *alcándaras* verdes filomena
disimuló su pena... (Vilanova, 1992:227)

Ahora bien, la forma *alcandora* aportada por los dos testimonios citados antes ¿tiene alguna posibilidad de consideración o es sin más desechable como error? La variante adquiere un carácter particular, más allá de la mera variación ortográfica, por la encendida defensa de la misma que lleva a cabo Pellicer en su comentario al *Polifemo* de las *Lecciones solemnes*:

«La *halcandora* es un varal donde se ponen los balcones; hase de leer *halcandora*, breve, no *alcándara*: porque esta voz, ni viene de *al* y *cándara*, que vale percha o varal, como quiere el P. Guadix, ni de *candaretum*, que suena puente, como piensa Diego de Urrea y sigue Covarrubias en su *Tesoro castellano*, porque es voz griega compuesta de *φαλκο* y *δόρας*, que significa *vara seca* o *hasta*. Es *δόρας* voz jónica, según Emilio Porto, en el *Diccionario Iónico*. De modo que juntas *φαλκοδόρας* *falcondora*, *vara* o *hasta del balcón* y de ahí *alcandora*...» (*Lecciones*, Estancia II, col. 21).

La crítica se ha fijado exclusivamente en la imaginativa etimología griega de Pellicer y ha rechazado con ella la variante que propone. Vilanova (1992:224) reproduce en este sentido la nota del comentarista Andrés Cuesta en sus *Notas al Polifemo*:

«Pellicer dice que se a de leer Halcandora, i lo conprueva con la etimología de lengua que no entiende. Graciosa cosa querer mudar la leccion en los vocablos que se usan todavia... ¿qué mejor etimología que la misma boca del vulgo? Si miramos los antiguos, todos dixerón halcandara. El autor del primer acto de Celestina: Semp. *Abatiose el gerifalte i vinele a enderezar en el Alcándara* i otros muchos. Los modernos cazadores así pronuncian i una etimología ridícula ha de enseñar a hablar a tantos?

En el planteamiento de Andrés Cuesta hay, parece, una falla lógica: es el rechazo de la etimología griega lo que lleva al rechazo de todo el término. Sin embargo, el argumento de la pronunciación contemporánea y común que aporta —argumento carente de oportunidad para referirse a la singularidad gongorina— podría contrarrestarse con el testimonio de fuentes literarias coetáneas. Así, por ejemplo, el gran lector de Góngora que fue

Baltasar Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, en el Discurso LVI (ed. Evaristo Correa, Castalia, Madrid, 1987, vol. II, pág. 208) cita la *Epístola al Marqués de Cerralbo don Rodrigo Pacheco* de Bartolomé Leonardo de Argensola, y allí leemos:

El Falcón y el azor desde los cielos
Se apean no en *alcándoras* ni en barras³.

En *El discreto*, realce XIII (ed. Aurora Egido, Alianza Editorial, Madrid, 1997, pág. 260) vuelve a aparecer la forma: «...las Águilas en sus riscos, los Cisnes en sus estanques, los gavilanes en sus *alcándoras*...». En la nota correspondiente a este lugar de su edición, Aurora Egido remite a los versos citados del *Polifemo* que curiosamente copia con la variante *alcandora* de Pellicer y del manuscrito 141 (véase nota 2): «Templado pula en la maestra mano / el generoso pájaro su pluma / o tan mudo en la *alcándora*...». Y anota a continuación que también la empleó, en clave burlesca, en la *Fábula de Píramo y Tisbe*. ¿En clave burlesca? La forma reproducida mayoritariamente, *alcándara* no parece esconder ninguna clave burlesca evidente, que por otra parte, se percibe en el romance por doquier. Volveré enseguida sobre este punto.

A los testimonios literarios antiguos, podemos sumar algunas fuentes lexicográficas modernas. El *Diccionario etimológico* de Corominas, ofrece la voz *alcándora* como variante antigua (s. XVII) para *alcándara* (del árabe, *kándarat*) por influjo de *alcandora*. Por último, Federico Corriente (*Diccionario de arabismos*, 1999) señala que «tanto el castellano como el portugués han conocido las dos vocalizaciones».

La variante *alcandora*, con el mismo sentido que *alcándara*, no parece, por lo tanto, rechazable sin más, por razón de la etimología griega que aporta Pellicer, ni preferible, por razón de su rareza a la forma más común *alcándara*. Quizá es el momento de recordar cómo uno de los procedimientos que Cossío señala como característicos de la exacerbación de lo culto en esta fábula la gongorina es «la singularidad del vocabulario» (1952:527).

³ Sin embargo, J. M. Bleuca, al editar este poema para Clásicos Castellanos (Madrid, 1974, vol. I, pág. 149), corrige *alcándaras*. También Antonio Vilanova, *op. cit.*, pág. 227 copia estos versos con la forma de *alcándara*.

Si volvemos al *Tesoro* de Covarrubias, punto de referencia para este paso de los comentaristas antiguos, encontramos bajo la voz ALCANDORA, nuevos significados para ella, de donde los toma para su explicación Pellicer:

«Dice Diego de Urrea ser arábigo, y en su terminación *candoretum*, y que vale luminaria, linterna, hoguera y fuego para dar señal. Entiéndese haberle tomado los arábigos del nombre latino *candor* de donde se dijo candela; y estos mismos fuegos se llaman en muchas partes candelas cuando levantan llama. También significa cierta vestidura blanca como camisa...».

Autoridades reproduce el sentido de Covarrubias, con nueva redacción que se lee también en el *Nuevo Diccionario de la lengua castellana* de Vicente Salvá bajo la voz ALCANDORA: «Hoguera, luminaria y otro cualquiera género de fuego que levante llama, de que se usaba para hacer señal...». Leopoldo de Eguílaz y Yanguas (1886:130, s.v. *alcandóra* con esa acentuación llana) señala que

«como la palabra *alcandóra* no se encuentra en los diccionarios árabes de la lengua clásica, y como a mayor abundamiento tenemos en el habla castellana la dicción *alcandóra* 'luminaria', de indubitada estirpe latina, me parece preferible a cualquiera otra la etimología del Dr. Simonet».

Previamente ha presentado tal etimología como procedente del adjetivo latino *candidus* y probablemente del diminutivo *candidula* por razón de su blancura. Corominas presenta la voz *alcandora* como derivada de *alcandor* («especie de afeitte', parece ser palabra mozárabe procedente del latín CANDOR 'blancura'»⁴) y ofrece el sentido 'hoguera, luminaria para hacer señal', pero comenta: «no parece haber existido nunca como palabra castellana, pues sólo se funda en un pasaje del artículo que Covarrubias dedica al ALCÁNDORA, 'camisa'; sin embargo, un poco más abajo remite, como hacía Covarrubias, a la voz *candela* «que todavía significa 'hoguera, llamarada' en Andalucía». La misma

⁴ El sentido de 'afeitte' ¿puede quizá tener que ver con la palabra árabe كندر (kundur), que según el *Diccionario Árabe-español* de Federico Corriente significa 'incienso'?

opinión recoge Federico Corrientes (1999, s.v. *alcandora*), para quien «la acepción de ‘señal, luminaria’, según explica razonablemente Corominas, no parece haber existido realmente». ¿Podría ser este paso de la Tisbe autoridad para esta acepción?

El sentido de ‘camisa blanca’ de la voz *alcandora* que encontramos en Covarrubias y *Autoridades*, es recogido también por Federico Corrientes (1999, s.v. *alcandora*) que remite al andalusí *qandura* para referirse a una prenda morisca. Con este sentido, la palabra tiene una amplia documentación medieval (puede verse en Martín Alonso, 1986:216, s.v. *ALCÁNDORA*), de la que me interesa destacar la cuaderna 397 del *Libro de Buen Amor*, donde la rima con “hora-enamora-mora” asegura la acentuación paroxítona de *alcandora*. Covarrubias, en el artículo citado de su *Tesoro* remite también a sendos cantarcillos antiguos donde se usa la palabra con esta acepción. El que comienza “Santa Águeda Señora” (Margit Frenk, *Corpus de lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1987, pág. 998, núm. 2065 cita esta única fuente), y otro que empieza “Si venís de madrugada” que no recoge Margit Frenk. *Autoridades* suma textos de Lope de Vega y de la *Medicina sevillana* de Juan de Avión.

Y en Andalucía, la patria de don Luis, nos llega una nueva acepción para nuestra compleja y desdeñada *alcandora*. Antonio Alcalá, en su *Vocabulario andaluz* (1951, reed. 1998) recoge bajo la voz ALCANDORA la acepción siguiente: «Se dice de la mujer métome en todo y que habla demasiado»; y del adjetivo, los derivados *alcandorear* y *alcandoreo*, es decir, ‘chismorrear’ y ‘chismorreo’. A la misma acepción como propia de hablas toledana y andaluza se refiere Federico Corrientes (*op. cit.*, 1999) en la voz *alcandora*: ‘alcahueta’, ‘charlatana’ y *alcandorear*: ‘hablar demasiado’.

Finalmente, la voz *alcandora* es utilizada en el lenguaje de germanías para referirse a las perchas de ropa de los sastres (Salvá, 1857). Así aparece en el romance “En la ciudad de Toledo” de 1609, que recoge Juan Hidalgo y donde se dice de un ladrón que es «de cerrallas y *alcandoras* / grande barahustrador» (Alonso Hernández, 1977:24; César Hernández y Beatriz Sanz, 1999:377).

Una vez presentadas las acepciones de *alcandora*, volvamos ahora al sentido de nuestra copla: Tisbe sale de la ciudad y canta

un búho que —dice don Luis— convierte en alcándara umbrosa un olivo. ¿Qué sentido tiene que el olivo se convierta en alcándara por el canto de un búho? Es anormal que en la imaginación poética de don Luis el árbol se transforme en alcándara al servir de plataforma para el búho, a pesar de que al coherente realismo de Góngora no pudo pasar desapercibido que el búho no es ave de cetrería y que, por lo tanto, no le corresponde, como al halcón del *Polifemo*, la alcándara; el ennoblecimiento del ave funesta sólo puede tener sentido burlesco, la absurda dignificación del animal, aunque no resulte procedimiento evidente. Hemos visto el mismo recurso metafórico en el romance 1591 “Castillo de San Cervantes”; sin embargo allí la aparente incoherencia de poner cuervos en alcándaras se mitiga por la nobleza del castillo, a cuyo campo semántico corresponde con naturalidad el sustantivo *alcándara*, y así la metáfora almenas=alcándaras de cuervos, resulta de una potencia expresiva majestuosa para reconstruir la ruina y soledad de la fortaleza. Sin embargo, en nuestra *Fábula de Píramo y Tisbe*, la expresividad de la metáfora parece quedar muy corta con ese único sentido. Y desde luego no se carga con evidencia de esa “clave burlesca” a la que hacía referencia Aurora Egido en la nota citada antes, a pesar de la dignidad absurda y aunque la incongruencia de la palabra culta fuera de contexto sea arma eficaz del poeta burlesco, como señaló con acierto Pamela Waley, a propósito de los cercanos “caniculares aúlls” (1961:392).

Sin embargo, si optamos por la forma *alcandora* que sugieren Pellicer y el manuscrito 141 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, ¿mejoramos la riqueza expresiva de la metáfora? En principio, no existe inconveniente en mantener la metáfora básica de la rama ennoblecida de manera absurda y por eso burlesca en alcándara, ya que la primera acepción de *alcandora* es esta misma en otros textos de la época, como hemos comprobado. Pero además, otros sentidos se convocan en el poema, que con la voz *alcándara* quedan cercenados.

Si consideramos la posible acepción de ‘luminaria, señal luminosa’, el canto funesto del búho tiene la facultad de convertir en señal “umbrosa”, es decir, ‘sombría’, el “verdinegro” olivo, acentuando el ominoso presagio. El negro olivo es señal sombría por su color, que resalta la oscuridad de la noche, por el canto

sombrío del búho y por el anuncio anticipado de la tragedia. Curiosamente este sentido de la luz que se apaga —que permite, insisto, la voz *alcandora*, pero que difícilmente se extrae de la voz *alcándara*—, es el que sorprendentemente anota Antonio Carreño para explicar este paso en su edición, a pesar de que edita, como la mayoría, *alcándara*: «*alcándara hizo umbrosa*: ‘apaga el búho el farol de la ciudad bebiendo su aceite’ y haciendo así la salida de Tisbe más secreta y más trágica (1982:406, núm. 291). En este sentido que anota Carreño puede intervenir también la acepción, recogida únicamente en Corominas, de *alcandora* como ‘afeite’: el búho, “bebe” con su canto desde el olivo el aceite que es propio del aceituno y del candil metafórico en que se convierte, y “apaga” la única referencia que localiza el entorno de Tisbe, acentuando la sensación de oscuridad.

Más curiosa parece en este sentido otra variante incorporada en el ms. 141 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, donde cambia el sentido de la copla al introducirse una preposición distinta de la habitualmente editada:

Dejo la Ciudad de Nino
y al salir funesto Buho
al candora hiço unbrosa
con berdinegro aceituno (fol. 42r. col. a-b).

Aquí el búho enciende una *alcandora*, una señal luminosa, aprovechando el aceite (es decir, *con*) del verdinegro aceituno; sin embargo, esa señal es “umbrosa”, expresivo *oxímoron*, por el sombrío presagio del canto del ave. Pero este sentido tampoco parece posible aplicárselo a la forma *alcándara*, con la que pierde igualmente el evidente *oxímoron* ‘luminaria sombría’: ¿qué sentido tiene el adjetivo “umbrosa” aplicado a una *alcándara*?

Si tenemos en cuenta el rasgo de ‘blancura’ que interviene en la acepción ‘camisa’, los versos nos ofrecerían un contraste cromático tan del gusto de don Luis, que enfrenta el candor (cultismo semántico predilecto de don Luis) de la *alcandora* con el verde negror del aceituno. Y se apoya el sentido del mal agüero que implica que lo originalmente ‘blanco’ se transforme, de nuevo, con el expresivo *oxímoron*, en “umbroso”.

Si consideramos la acepción propia del habla de Andalucía, de *alcandora* como ‘mujer chismosa’, el sentido de los versos

deja, ahora sí, más clara su clave burlesca: el canto del búho es como el chismorreó funesto que advierte de la escapada de la joven para la cita en el escenario nocturno que tantas veces vemos repetido en la lírica tradicional, y la rama de olivo donde se posa el ave es, personificada, una mujer chismosa que ensombrece con su chismorreó la pasión que alienta la salida secreta de Tisbe.

Si, por último, tenemos en cuenta que la palabra forma parte del habla de germanías, asistimos a una evidente degradación de la rama en alcandora (frente al ennoblecimiento incongruente que supone la alcándara). Y además podemos poner en juego otros sentidos de germanía implicados en otros términos próximos en el contexto: por ejemplo, *negro* como 'desventurado' o *búbo* como 'descubridor o soplón' o incluso como 'buscona nocturna' (Alonso Hernández, 1977:140 s.v. *búbo*), con la coherente degradación de Tisbe, convertida también en "búho" al encuentro de su "chulo", en consonancia con las descripciones nada heroicas de los dos protagonistas (Waley, 1961:385).

Ciertamente la construcción de significados del texto por parte del lector depende, entre otras cosas, de su capacidad para familiarizarse con las numerosas áreas de las que un autor como Góngora extrae sus materiales (Testa, 1964:162); y esta palabra de complejidad semántica puede ser un buen ejemplo. Pero ¿la falta de familiaridad con el término, incluso su extrañeza es motivo para prescindir de los sentidos que parece aportar? Los sentidos de la voz *alcandora* —ninguno de los cuales está en la editada *alcándara*— enriquecen la semántica del texto, optemos por cualquiera de ellos, o por todos al tiempo; y sabemos que la polisemia (Fernando Lázaro, 1974, nos lo enseñó a ver en este mismo poema) es procedimiento habitual y preferido por Góngora; y sabemos también que en la concisión del juego de palabras deposita casi siempre las claves de su humorismo. Ya José M.^a de Cossío, al acercarse de manera muy breve al poema, señalaba que «la actitud jocosa en que se ha situado el poeta le autoriza para libertades y hermetismos que en composición más grave hubiera eludido» (Cossío, 1952:527). Y apunta, con este pasaje, que:

«La salida de Tisbe al funesto lugar de la cita sólo puede salvarse por el ingenio de Góngora, que encuentra el tono irónico preciso para que su vocabulario y sus imágenes resulten divertidas y oportunas (...)» (Cossío, 1952:530).

Ese tono irónico sostenido por el vocabulario inagotable de Góngora, “la elección acertada entre las infinitas posibilidades de expresión que permite su intrépido dominio de la lengua” (P. Waley, 1961:393), su capacidad alusiva, son la clave del éxito humorístico del poema. El poeta de la *Fábula de Píramo y Tisbe* es el don Luis que es capaz de reírse hasta que se le saltan las lágrimas ante una sutileza, como recuerda acertadamente Pamela Waley (1961:385); incluso en los pasajes aparentemente más dramáticos del poema como es este en que se inserta nuestra estrofa⁵. Y creo que ese espíritu creativo, ese tono burlesco y humorístico se perciben mejor con la forma *alcandora* que con la voz comúnmente editada *alcándara*.

Pero aún quedan problemas, por ejemplo ¿qué acentuación elegir? ¿Alcándora o alcandora? Si nos atenemos a la métrica del octosílabo, ambas acentuaciones son posibles, aunque los resultados diversos. El verso

alcándora hizo umbrosa
- á - - í - ó -

acentuando en la 2.^a sílaba resulta del tipo mixto B según la clasificación rítmica del octosílabo de Tomás Navarro Tomás. El verso

alcandora hizo umbrosa
- - ó - í - ó -

⁵ A propósito de este pasaje escribe Pamela Waley (1961:387): «La Fábula no carece de momentos dramáticos, pero aun en éstos el poeta nunca se deja conmovir ante el hecho trágico. Vemos a Tisbe que sale de su casa a medianoche, acompañada por una serie de presagios siniestros (...). La atmósfera tan cargada de indicios de desastre, nos arrebata hasta casi hacernos olvidar el carácter burlesco de lo que hemos leído hasta aquí, pero no completamente (...). A cada momento, el poeta nos muestra la escena, potencialmente tan dramática, como a través de una lente achicadora y que le confiere una colaboración inesperada de comicidad».

acentuado en la 3.^a sílaba resulta del tipo trocaico. El completo estudio llevado a cabo por Pérez Lasheras sobre los ritmos octosilábicos de la Fábula de Píramo y Tisbe (1988) nos muestra el predominio en este texto de los octosílabos trocaicos (46'06%) sobre todos los demás tipos y especialmente sobre los mixtos B (15'15%), el menos frecuente de los ritmos del octosílabo gongorino (1988:225). En el conjunto de la estrofa que nos ocupa, podemos comprobar igualmente la tendencia rítmica señalada por Pérez Lasheras respecto al uso expresivo de los ritmos:

Dejó la ciudad de Nino	- ó - - á - í -	mixto B
y al salir, funesto búho	- - í - é - ú -	trocaico
alcandora hizo umbrosa	- - ó - í - ó -	trocaico
un verdinegro aceituno	- - - é - - ú -	dactílico

El valor narrativo de los octosílabos trocaicos se combina con la quiebra del ritmo del mixto B que impide que se caiga en la monotonía, mientras el dactílico final, con su carácter tajante y rápido provocado por la larga anacrusis de tres sílabas, funciona como soporte del giro burlesco⁶. El carácter trocaico de nuestro verso, con la acentuación paroxítona de *alcandora*, contribuye a la fluidez de la narración, frente al tipo mixto B de la acentuación proparoxítona, *alcándora*, que provoca una ruptura del ritmo⁷.

Si junto con el acento consideramos el efecto de otro elemento rítmico esencial, como es la rima, también encontramos motivos para la valoración de la forma de *alcandora*. Es evidente que el sintagma “alcandora umbrosa” provoca un efecto de rima interna (óa) que desaparece con la forma, preferida hasta ahora por los editores, *alcándara*; además, el acento sobre sendas vocales oscuras contribuye como recurso fónico a subrayar lo que de siniestro

⁶ A propósito del pasaje en que se inserta nuestra estrofa, que comienza “Medianoche era por filo”, escribe Pérez Lasheras (1988:235): «El funcionamiento rítmico en un pasaje narrativo supone el predominio de los trocaicos en que se intercala generalmente algún mixto para evitar la monotonía monorrítmica; dactílicos en los versos que intercalan nuevos motivos, cierran periodos o introducen exclamaciones».

⁷ Pérez Lasheras (1988:243) a propósito de los octosílabos mixtos en la *Fábula de Píramo y Tisbe* dice que “llevan la parte mas rutinaria de la narración” y que son “versos de brega, nunca pomposos ni expresivos en exceso”.

y tenebroso tiene todo el pasaje y que está también sugerido en la asonancia (úo) de todo el romance, como ya señalaron Jammes (1961:41) y Pérez Lasheras (1989:62).

Concluyo. Ya en 1935 Edward Wilson nos mostró la quiebra de la autoridad absoluta del manuscrito Chacón como texto base para la edición de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, expresando sus preferencias por las lecciones del comentario de Salazar Mardones⁸. Muchos años después, Antonio Pérez Lasheras (1990:369) recomendaba dejar un amplio margen a la subjetividad del crítico para elegir entre las variantes del poema, guiándose por la estética del texto⁹. Yo he querido jugar ahora a aplicar, quizá con exceso de audacia y escasez de acierto, el peligroso *iudicium* para reivindicar, al menos como variante adiáfora (y consciente de que la ley de la mayoría se opone a mi conjetura) una lectura denostada por la aparatosa etimología griega pretendida por Pellicer para la voz *alcandora*, pero que sometida a otras consideraciones, no deja de suponer un enriquecimiento semántico y rítmico del poema. El *usus scribendi* del autor aconseja seguir su “instinto jocoso” (Cossío, 1952:527) para buscar la “singularidad del vocabulario” (*ibidem*) y recrear por su mediación la riqueza alusiva de sus metáforas, base de su “deliberada dificultad” (Testa, 1964:153). La *res metrica* apoya la elección. Podemos así, emendar con la *lectio difficilior* de Pellicer el texto recibido en este paso en el que, quizá, se deslizó una trivialización:

Dejó la ciudad de Nino,
y al salir, funesto búho
alcandora hizo umbrosa
un verdinegro aceituno.

⁸ El propio comentarista Salazar Mardones, al dedicar su *Ilustración...* señalaba la labor de crítica textual que había llevado a cabo: «A la protección de V.S. llega hoy la *Fábula restituida a su lección primera*, y facilitada su inteligencia...» (sub. mío).

⁹ «El caos imperante en las diferentes copias del poema obliga al crítico que pretenda fijar el texto a estar eligiendo entre las diferentes lecturas que se le ofrecen. Por ello es preciso atender a criterios de corrección sintáctica o semántica, y de lirismo, de variedad y de mayor acomodo rítmico, de autoridad o simplemente de coherencia estilística o de intención del propio poeta» (Pérez Lasheras, 1990:369).

Mera conjetura, en fin, y que, en cualquier caso, no tiene más objeto que volver a llamar la atención sobre la difícil solución de tantos pasos gongorinos.

Javier San José Lera
Universidad de Salamanca

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ediciones antiguas consultadas de la Fábula de Píramo y Tisbe

- : (Ms. 141), Miguel ARTIGAS y E. SÁNCHEZ, *Catálogo de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Manuscritos (I)*. Santander, 1957.
- : (Chacón), *Obras de Don Luis de Góngora* [Ms. Chacón], int. Manuel Sánchez Mariana, Biblioteca de los Clásicos, Málaga, 1991, vol. II.
- : (Vicuña), *Obras en verso del Homero español*, que recogió Juan López de Vicuña..., Madrid, A costa de Alonso Pérez, 1627.
- : (Hoces), *Todas las obras de Don Luis de Góngora en Varios poemas*. Recogidos por Don Gonzalo de Hozes y Córdova..., en Madrid, en la Imprenta del Reino, 1633 y 1634.
- : *Obras de don Luis de Góngora...*, Bruselas. De la Imprenta de Francisco Foppens, 1659.
- : *Obras de Don Luis de Góngora...*, Lisboa, En la officina de Juan Da Costa, 1667.
- : (Salcedo Coronel), *Obras de Don Luis de Góngora comentadas... (Segunda parte)*, Madrid, Imprenta Real, Por Domingo González, 1648.
- : (Pellicer), *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Pindaro Andaluz, Príncipe de los Poetas Líricos de España. Escrivíalas don Joseph Pellicer Salas y Tovar...*, Madrid, En la Imprenta del Reino, 1630.
- : (Salazar Mardones), *Ilustración y Defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, Compuesta por D. Luis de Góngora y Argote... Escrivíalas Christoval de Salazar Mardones..., Madrid, En la Imprenta Real, 1636.

Ediciones modernas consultadas

- LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1943.
- : *Romances*, ed. Antonio Carreira, Quaderns Crema, Barcelona, 1998 (4 vols.).
- : *Romances*, ed. Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 1982.

Diccionarios y vocabularios consultados

- Antonio ALCALÁ VENCESLADA, *Vocabulario andaluz*, Real Academia Española, Madrid, 1951 (reed. facsímil, Universidad de Jaén, Jaén, 1998).
- Bernardo ALEMANY Y SELFA, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1930.
- Martín ALONSO, *Diccionario Medieval Español*, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 1986.
- José Luis ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977.
- (Autoridades), *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Gredos, Madrid, 1990.
- J. COROMINAS y J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1991.
- Federico CORRIENTE, *Diccionario de Arabismos y voces afines en Iberorromance*, Gredos, Madrid, 1999.
- (Covarrubias), Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), ed. facsímil, Alta Fulla, Barcelona, 1990.
- Leopoldo de EGUILAZ YANGUAS, *Glosario etimológico de las palabras españolas... de origen oriental*, Granada, Imprenta de la Lealtad, 1886 (ed. facsímil Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York, 1970).
- Vicente SALVÁ, *Nuevo diccionario de la lengua castellana*, Garnier, París, 1857 (5.^a ed.).

Estudios citados

- José María de COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1952, págs. 520-531.
- César HERNÁNDEZ ALONSO y Beatriz SANZ ALONSO, *Germania y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999.
- Robert JAMMES, «Notes sur la "Fábula de Píramo y Tisbe"», *Les Langues Néo-Latines*, 55 (1961), págs. 1-47.
- Fernando LÁZARO CARRETER, «Situación de la Fábula de Píramo y Tisbe», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), págs. 463-482 (incluido en *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, 1974).
- : «Dificultades de la Fábula de Píramo y Tisbe», en *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, 1974.
- Jaime MOLL, «Las ediciones de Góngora en el siglo XVIII», *El Crotalón I* (1984), págs. 921-963.
- Antonio PÉREZ LASHERAS, «Hacia la musicalidad poética del octosílabo gongorino (El ritmo en la Fábula de Píramo y Tisbe)», *Annales. Anuario de Centro de la UNED*, V (1988), págs. 221-246.
- : «La rima como poética. Algunas consideraciones sobre la rima y el cultismo en la Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora», *Notas y Estudios Filológicos*, 4 (1989), págs. 37-73.
- : «Problemas de edición de la Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora», en Pablo Jauralde *et al.*, eds., *La edición de textos*, Tamesis Books, Madrid-Londres, 1990, págs. 369-375.

- Pedro C. ROJO ALIQUÉ, «Sobre modos de difusión de la poesía de Góngora», *Edad de Oro*, 12 (1993), págs. 281-292.
- Arthur TERRY, «An Interpretation of Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33 (1956), págs. 202-217.
- Daniel P. TESTA, «Kinds of Obscurity in Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Modern Language Notes*, 79 (1964), págs. 153-168.
- Antonio VILANOVA, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, PPU, Barcelona, 1992 (2.^a ed.), 2 vols.
- Pamela WALEY, «Enfoque y medios humorísticos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), págs. 385-398.
- Edward M. WILSON, «El texto de la "Fábula de Píramo y Tisbe" de Góngora», *Revista de Filología Española*, XXII (1935), págs. 291-298; también en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, 1977, págs. 335-342.