



La caracterización del personaje del pastor
a la luz de cuatro novelas pastoriles hispánicas

T e s i s

que para optar al grado de

Doctor en Literatura Hispánica

p r e s e n t a

Adriana Azucena Rodríguez Torres

Asesor: Dr. Aurelio González

México, D. F.

Febrero, 2009.

A mis padres, por casi todo

A mis hermanos y mis sobrinos, por todo lo demás

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. EL PASTOR: PERSONAJE EN EL SIGLO DE ORO, CONSECUENCIAS GENÉRICAS, ESTATUTO NARRATIVO Y PROCEDIMIENTOS DE CARACTERIZACIÓN.....	15
1.1. EL PERSONAJE DEL PASTOR: TIPO, MODELO, TEMA.....	16
1.2. DISCUSIONES SOBRE EL GÉNERO DESDE LA PERSPECTIVA DEL PERSONAJE.....	20
1.3. EL PASTOR COMO PERSONAJE ACTIVO.....	36
1.4. ELEMENTOS Y TÉCNICAS DE CARACTERIZACIÓN.....	45
2. CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR EN EL MARCO DE LA TRADICIÓN LITERARIA.....	49
2.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA, CRISTIANA Y MEDIEVAL EN LA CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE.....	50
2.2. LA TRADICIÓN PASTORIL EN LA LITERATURA ITALIANA.....	82
2.3. PASTORES EN OBRAS ESPAÑOLAS Y PORTUGUESAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI ANTES DE LA PUBLICACIÓN DE LA <i>DLANA</i> DE MONTEMAYOR (1560).....	109
3. CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR EN LA EVOLUCIÓN DE	135
3.1. LA <i>DLANA</i> DE MONTEMAYOR EN LA CIMENTACIÓN DEL PASTOR NOVELESCO.....	138
3.2. IMITACIÓN “DIRECTA” LA <i>DLANA</i> DE GIL POLO.....	149
3.3. PROPUESTA DE DISTANCIAMIENTO: LA <i>GALATEA</i> DE CERVANTES.....	158
3.4. HACIA EL FINAL DEL GÉNERO: LA <i>ARCADIA</i> DE LOPE.....	168

4. CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR EN SU CONTEXTO IDEOLÓGICO Y SOCIAL.....	179
4.1. EL PASTOR COMO CONSECUENCIA DE LA REFORMULACIÓN IDEOLÓGICA DE LA NOBLEZA.....	180
4.2. PRECEPTIVAS AMOROSAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.....	193
4.3. RASGOS MORALIZANTES Y DIDÁCTICOS IMPLICADOS EN LA CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR.....	208
4.4. SIGLO DE ORO Y UTOPIA EN LA NOVELA PASTORIL.....	222
5. CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR A PARTIR DE SUS ACTIVIDADES DISCURSIVAS.....	233
5.1. DISCURSOS DE PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES COMO EXORDIO.....	236
5.2. NARRACIÓN.....	243
5.2.1. <i>IN MEDIA RES</i>	246
5.2.2. RELATOS INSERTADOS.....	264
5.3. CARTAS.....	273
5.4. DISPUTAS O DEBATES.....	284
5.5. ENIGMAS.....	298
CONCLUSIONES.....	311
BIBLIOGRAFÍA.....	317

AGRADECIMIENTOS

El proceso que culmina con la presentación de esta tesis ha sido posible gracias a una larga lista de individuos e instituciones, de las cuales, particularmente, quiero señalar al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, a su personal administrativo y académico, cuyos cursos no hicieron sino enriquecer y estimular mis intereses literarios. Asimismo debo a la Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a través de su programa de Becas para Estudios de Posgrado la posibilidad de realizar el Doctorado en Literatura Hispánica.

He tenido el privilegio de formar parte de la promoción 2002-2005 del programa, un grupo de estudiantes de inteligencia excepcional. Algunos se han convertido en amigos entrañables que colaboraron conmigo de manera más que cercana: Juan Pablo Muñoz, Araceli Eudave y Jorge Zepeda; también he contado con la valiosa amistad y colaboración de compañeros como Gabriel Ramos, Francisco Ramírez, Hugo Hernán, Daniel Zavala y María Elena Isibasi. Amigos indispensables como Alejandro de la Mora, Bernabé Madrigal, Norma Márquez, Eva Calderón y Rubí Ceballos, entre largas jornadas de charla, risas y confidencias, siempre arrojaron algo de luz sobre mí.

El doctor Aurelio González me acompañó, a veces de lejos dejando que me tropezara, a veces de cerca dándome pautas que no habría siquiera imaginado. A la comisión lectora que amablemente aceptó participar en la lectura, agradezco y manifiesto mi aprecio y admiración. Espero seguir su ejemplo y, a propósito, agradezco a los colegas y alumnos de las diferentes universidades públicas en las que he tenido oportunidad de impartir cursos, por su interés, paciencia y comprensión en los momentos más difíciles.

INTRODUCCIÓN

La novela pastoril fue un acontecimiento fundamental hacia la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, así lo atestigua el interés de autores como Cervantes y Lope, la cantidad de ediciones de las *Dianas* y la *Arcadia*, el número de obras del mismo estilo realizadas entre 1559 y 1633 y los juicios, positivos o negativos, emitidos por escritores, críticos y lectores de la época. Tal interés da cuenta de una serie de datos acerca de una estética e ideología irrepetibles después del periodo de auge de la novela pastoril, difíciles de dilucidar para las siguientes generaciones de críticos y lectores, como lo evidencia la escasa reedición de esta veintena de novelas (algunas de las cuales se reeditaron en los siglos precedentes y fueron objeto de comentarios —en buena medida, gracias a su continua mención en el *Quijote* y al episodio pastoril de esta novela — principalmente en el siglo XIX). En 1959, Juan Bautista Avalle-Arce reinicia los estudios sobre el tema, seguido por Francisco López Estrada; como ellos, considero que el género ofrece aún posibilidades de estudio en planos textuales y socio-ideológicos, para establecer los logros que la novela pastoril significó para la tradición bucólica hispánica y para la evolución de la novela moderna.

El punto de apoyo de esta investigación se encuentra en el personaje del pastor, al que llamo novelesco, capaz de sostener toda la formulación del género. Habitante imprescindible de la región arcádica, el pastor es un tipo de personaje que funciona como una convención literaria ya desde la *Diana* de Montemayor: apto para el diálogo,

los lances amorosos y la creación poética; se encuentra al margen de las obligaciones del hombre real en la idealizada vida del campo; permite encubrir aventuras e individuos relacionados con sus autores y cristaliza un modelo de sociedad que debió resultar atractivo en un mundo real de carencias y conflictos. La conducta del personaje posibilita la estructura narrativa compuesta por la aparición de nuevos pastores, los reiterados motivos de la confusión, los celos o los casamientos forzosos; esa misma conducta lo sitúa cómodamente dentro del ámbito de su propio género, la novela pastoril, pero también dentro de otros géneros novelísticos, además de dramáticos y líricos.

Si bien la descripción del personaje del pastor es un punto de interés dentro de los estudios sobre la novela pastoril, comenzando por el de Avalle-Arce, casi todos ellos se ocupan de la organización cronológica de los textos que corresponden al género. Un estudio centrado en la caracterización del personaje permitirá interpretar las causas de evolución del género, evaluar la ideología y la estética en tanto necesidades y aspiraciones del grupo de lectores y autores de este tipo de novela, enlazar las cuestiones de la tradición y el prestigio con la construcción del enunciado novelístico. Ya que un personaje, digamos, tópico, como el pastor adquiere las implicaciones estéticas y sociales de cada época en que es empleado, se enriquece por una serie de idealizaciones, represiones y mitos cuyo estudio permite una reconstrucción ideológica del período en que fue creado¹.

¹ Como señala Avalle-Arce, “el enunciado de lo que gustó en una época da la imagen del gusto de esa época” (*La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974, p. 14).

Con estas consideraciones como punto de partida, los propósitos centrales de este proyecto son, en primer lugar, distinguir los rasgos específicos del personaje particular, el cual ha sido homologado en casos totalmente distintos —las églogas dramáticas de Encina, la imagen alegórica relacionada con Jesucristo, el pasaje evangélico de la Navidad, la poesía bucólica renacentista o el “simple” de algunas comedias—; y en segundo, caracterizarlo tomando en cuenta sus funciones narrativas, ideológicas y poéticas.

La investigación abarca dos aspectos fundamentales: el primero se refiere a cuestiones de recepción y evolución consecuente del personaje que genera transformaciones en la novela misma, e incluye las consideraciones sobre el género — desde la perspectiva de la época en que fueron escritas en contraste con la actual—, su lugar dentro de la sociedad española de finales del siglo XVI y la tradición literaria hispánica y la modificación evolutiva de los motivos imperantes en las novelas y el personaje central. El segundo aspecto se ocupa de la suma de rasgos específicos del personaje, aquellos elementos que lo distinguen del resto de las realizaciones de la literatura bucólica y las funciones simbólicas y discursivas que los autores más representativos depositaron en el personaje.

Así, el primer capítulo de este estudio tiene como propósito el establecimiento de las bases para la investigación y la comprensión de los textos; para ello conviene partir de la delimitación del género de lo que hoy conocemos como novela pastoril entre otras realizaciones de la literatura bucólica. Esto con la intención de demostrar que el personaje del pastor logra, a mediados del siglo XVI, trascender sus atribuciones líricas

para convertirse en un personaje activo, capaz de reflejar intereses del lector de la época y de configurar, así, un género novelesco a su alrededor.

Es necesario, además, revisar los antecedentes del género narrativo y del pastor localizados en la literatura clásica, cristiana, francesa, italiana y portuguesa, con ejemplos tomados de Teócrito, Virgilio, Ovidio, Sannazaro, Tasso, Petrarca, Bocaccio, Bernardim Ribeiro y Feliciano de Silva, sin olvidar la presencia de personajes bucólicos en la literatura medieval española y francesa; otros testimonios de interés se encuentran en las frecuentes referencias que sobre la figura del pastor hacen autores como Encina, Garcilaso, Fernando de Herrera o fray Luis de León. Sobre esto tratará el segundo capítulo.

Una vez establecida la trayectoria del personaje, el tercer capítulo contará con las bases suficientes para exponer la caracterización inicial del personaje del pastor en las novelas que sostendrán el análisis: *Los siete libros de la Diana* (c. 1559-1560) de Jorge de Montemayor, la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo, *La Galatea* (1585) de Cervantes y *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega. La selección responde a una serie de ventajas: se trata de las novelas pastoriles que han alcanzado mayor permanencia, estudios y ediciones; en conjunto, representan un periodo de tiempo limitado al siglo dieciséis, con sus particulares propuestas estéticas e ideológicas; pero sobre todo, revelan la dinámica de un género cuya realización se consolida en sus variaciones. Los movimientos dramáticos y la complicación de la trama propuestos por Montemayor y Gil Polo debieron significar una violación de la norma fijada en la *Arcadia* de

Sannazaro; violación que llegó al extremo en las realizaciones de Cervantes y Lope, con variaciones casi inadmisibles dentro de las normas del género.

El cuarto capítulo sirve para establecer la función de la novela pastoril dentro del entramado de relaciones sociales e ideológicas del siglo XVI, a fin de comprender la valoración que se atribuye al pastor, personaje protegido por los miembros del estamento más alto de la sociedad —desde donde alcanzó a los públicos populares—, tolerado en múltiples realizaciones novelísticas y teatrales, que interesó a personalidades cultísimas de la literatura europea, y que, finalmente, desapareció junto con el estamento que lo auspiciaba. Hay en el pastor un soporte ideológico relacionado con las aspiraciones de un grupo social favorecido; pero también confluyen en el personaje intereses intelectuales surgidos de las conocidas aspiraciones del hombre renacentista tales como utopías o preceptivas amorosas, que dan un matiz distintivo a cada realización novelística.

Dado que el personaje es una convención literaria, una construcción puramente verbal, alejada de intenciones de reflejar la realidad, los aspectos discursivos tienen importancia fundamental, por lo que a ellos se dedicará el quinto y último capítulo. Las actividades discursivas frecuentes en la novela pastoril alcanzan su perfección en las obras sugeridas, siguen rigurosamente las pautas de la retórica clásica, se trata de recursos ya empleados en otro tipo de relato pero difícilmente coinciden como en la novela pastoril; además, incluyen algunos de los mejores versos de sus autores —quienes, por lo demás, no fueron poetas aclamados, con excepción de Lope—; y su análisis es aún el aspecto menos explorado por la crítica del género.

Una vez expuesto el capitulario, será posible señalar las conclusiones pertinentes. Por lo pronto, vale la pena mencionar la relevancia de un estudio centrado en el personaje protagónico de un género novelístico con características tan específicas como su efímera trayectoria, su calidad de éxito dentro los limitados márgenes de la historia de la literatura hispánica, su capacidad de absorber técnicas y motivos de todos los géneros artísticos de la época, o su viabilidad para servir de mecanismo de estudio del gusto literario en un momento específico.

1. EL PASTOR: PERSONAJE EN EL SIGLO DE ORO, CONSECUENCIAS GENÉRICAS, ESTATUTO NARRATIVO Y PROCEDIMIENTOS DE CARACTERIZACIÓN

El estudio del personaje literario, particularmente el estudio del personaje narrativo durante el Siglo de Oro, es escaso. Las reflexiones sobre personajes de literatura llegan a olvidar su estatuto discursivo para ser analizado como un individuo real, susceptible de análisis biográfico, psicoanalítico y sociológico. Se evade, así, cuestionamientos como la construcción textual de un personaje, sus relaciones con el público, con su contexto literario y social y, por supuesto, con el autor. Cabe señalar que la mayor parte de los avances en la comprensión de esta entidad discursiva están dedicados al personaje teatral, lo que ha logrado demostrar la necesidad de involucrar distintas disciplinas en su análisis. Es así que uno de los más recientes trabajos sobre el personaje literario en el siglo XVI señala:

Para abordar al personaje literario en cualquiera de estos géneros [los géneros quinientistas importantes] hay que tener presentes algunas categorías vigentes en el periodo: concepto y práctica de la imitación, codificación del género literario elegido, rasgos definatorios del personaje en cuestión, codificación lingüística y discursiva en la que el personaje se expresa, etc.²

² Consolación Baranda Leturio y Ana Vian Herrero, en su introducción a *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Instituto Universitario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006, pp. 8-9.

En efecto, el estudio del personaje del pastor exige la atención a estas y otras categorías, entre ellas el estatuto del personaje del pastor, es decir, la regla que lo gobierna y lo obliga a ciertos funcionamientos y mecanismos en relación con el texto en que se enmarca, lo que determina, finalmente, su caracterización. De ahí que este primer capítulo trate aspectos como la definición del personaje en el contexto de la novela a que da nombre, su consecuencia genérica y sus principales elementos de caracterización.

1.1. EL PERSONAJE DEL PASTOR: TIPO, MODELO, TEMA

El pastor formaría parte del catálogo de tipos del siglo XVI, con el caballero, el pícaro o la alcahueta. Este hecho es evidente; por lo mismo debe ser cuestionado: ¿qué implica para un personaje ser considerado un “tipo”? La categoría de “personaje tipo” tiende a calificar a un personaje estático, en el que “los atributos no sólo permanecer idénticos, sino que también son muy escasos y con frecuencia representan el grado superior de una cualidad o un defecto (por ejemplo el avaro que sólo es avaro)”³; esta es una clasificación orientada al género dramático y corresponde al personaje de la comedia planteado por Aristóteles. El pastor juega este papel en ciertas églogas representables, en algunas novelas previas a la de Montemayor e incluso en la poesía bucólica. Sin embargo, la categoría “tipo” (atribuida a los personajes de la novela hispánica de los

³ Oswald Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. E. Pezón, México, Siglo XXI, 1998, pp. 261-262.

siglos xv al xvii) aunque homónima, se refiere más bien un conjunto de rasgos psicológicos y morales configurados por la tradición, pero que carecen de la marca de reiteración mecánica y superficial del otro.

En tanto que al público corresponde el reconocimiento de tales rasgos consolidados por la tradición, el personaje configuraría un modelo⁴. Existe, entonces, un modelo previo del personaje del cual se desprende el pastor novelesco. Considero el concepto de modelo literario en dos niveles que se fusionan enriqueciendo sus posibilidades de análisis, uno vinculado con su realización textual, es decir, el conjunto de mecanismos con los cuales un autor formula la “representación” de una persona de acuerdo con las modalidades propias de la ficción, las cuales, forzosamente, varían en cada época literaria e histórica⁵: cómo el autor somete a prueba a su personaje, lo inviste de rasgos humanos y de un discurso que le permita interactuar en el entramado formado por el narrador, los otros personajes y el público. El otro nivel de la categoría de modelo se refiere a su valor de arquetipo o ideal, “un modelo que representa el ejemplo de vida a la que todos debiéramos aspirar”, como ha dicho José Amezcuea a propósito del caballero⁶; en este sentido, un modelo tiene cierto valor artístico entre una comunidad

⁴ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 2001, s. v. PERSONAJE.

⁵ Escribe Ducrot bajo la categoría *personaje y persona*: “Una lectura ingenua de las obras de ficción confunde personajes y personas vivientes. Inclusive se han escrito «biografías» que exploran hasta las partes de las vidas de los personajes que no aparecen en los libros («¿Qué hacía Hamlet durante sus años de estudio?»). Se olvida, en esos casos, que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un «ser de papel». Sin embargo, negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo: los personajes *representan* a personas, según modalidades propias de la ficción” (*op. cit.*, p. 256).

⁶ José Amezcuea, *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, UAM-I, México, 1987, p. 19. Avalle-Arce se refiere al pastor en términos de “tipo literario”, pieza imprescindible de las letras hispanas para comprender parte de la compleja realidad del siglo xvi, en concordancia con la noción de modelo en Amezcuea, pues ambos consideran la posibilidad de interpretar un personaje en relación con la realidad de su tiempo (Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, p. 14).

de autores, y cuenta además con un conjunto de principios constructivos, con significados éticos y estéticos, dadas las particularidades literarias de la época.

En el marco de la tradición literaria, los continuadores del modelo interpretan y modifican aspectos que lo actualizan y consolidan. En la reformulación textual del modelo, intervienen aspectos como influencias artísticas de sus autores, intereses, criterios de prestigio, formación académica y, por supuesto, las ideologías imperantes en su momento y la interpretación o elección particular en cada autor. El modelo está abierto, pues, a las modificaciones de los usuarios, quienes lo mantienen vigente en diferentes géneros y estilos literarios; pero tales modificaciones tienen como base los cambios en la aspiración del arquetipo como ideal de vida. Es así que los aspectos referencial y textual se fusionan hasta hacer del modelo una abstracción.

Es posible determinar que el pastor existía como un modelo ideal en el ámbito hispánico desde finales del siglo xv y hasta principios del xvii. Ya Juan del Encina consideraba tan noble el ejercicio pastoril que no sólo había merecido la exaltación de Virgilio pues “aun los poetas y los hombres doctos desseavan lugares apartados assí como bosques y montes y otras silvas y arboledas”, sino que además era “el más conveniente al estado real”⁷; para entonces, ha señalado uno de los editores de Encina, el mundo pastoril, “primitivo, idílico y estático, resultaba el más adecuado para retratar los ideales y aspiraciones de aquella sociedad cortesana, constituida por una nobleza

⁷ Juan del Encina, *Cancionero*, fol.xxxi v., cito por la edición facsímil de la Real Academia Española, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260963876700436328813/thm0000.htm> (29 de abril, 2005).

aristocrática retirada al ejercicio de las «artes de la paz» y tutelada por el poder absoluto de la monarquía, vigorosa y rutilante, de los reyes católicos”⁸.

Algunos episodios del *Quijote* muestran el funcionamiento del modelo en los dos niveles, textual e ideal, en por lo menos tres episodios: durante la quema de la biblioteca, la sobrina de Alonso Quijano teme que su tío, con la influencia de libros como *La Diana* de Montemayor, “se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo y, lo que sería peor, hacerse poeta” (I, 6), temor bien fundado, pues aún después de su derrota, don Quijote proyecta “renovar e imitar la pastoral Arcadia”, convertirse en “el pastor Quijotiz” y andarse “por los montes, por las selvas y los prados, cantando aquí, endechando allí” (II, 67); el ideal alternativo podría salvar de la muerte al caballero, supone Sancho: “vámonos al campo vestidos de pastores [...] quizá tras alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea” (II, 74). La ironía con que se trata el asunto resalta la particularidad del modelo: los tres personajes —de diferente, digamos, “formación lectora”— reconocen las cualidades que sintetizan al personaje del pastor: escenario, traje y actividad predominante; y en los tres casos reconocen el modo de vida como un ideal realizable en una situación futura, ajena a las condiciones reales o cotidianas de la existencia.

Entre los extremos de la concepción del personaje, se encuentran realizaciones del modelo tan diversas como la poesía bucólica de Garcilaso, Herrera o Gutierre de Cetina, las traducciones a Virgilio de fray Luis de León, las primeras comedias de Lope y, por supuesto, lo que se llamaría la novela pastoril, objeto de esta investigación. Una

⁸ Miguel Ángel Pérez Priego, en su introducción a su ed. de Juan del Encina, *Teatro completo*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 57 s.

caracterización del pastor novelesco debe contar, por lo tanto, con los rasgos del modelo, y a su vez ofrecer una diferencia que justifique su reformulación y dé cuenta de su lugar dentro de la tradición literaria pastoril. El personaje del pastor novelesco deberá ofrecer, si corresponde a un modelo general de pastor, características similares a las de otros pastores de otros géneros literarios —de apariencia y discurso—; pero deberá contar, al mismo tiempo, con un dinamismo capaz de propiciar una división interna del mismo personaje en otros caracteres para poner en marcha el mecanismo narrativo; el personaje tendrá además la capacidad para soportar las variaciones que distintos autores propongan, hasta formar un conjunto heterogéneo lo suficientemente cerrado para constituir un subgénero dentro del género novelístico.

1.2. DISCUSIONES SOBRE EL GÉNERO DESDE LA PERSPECTIVA DEL PERSONAJE

Esta investigación, dedicada al personaje pastoril novelístico, debe partir del establecimiento del ámbito textual en el cual se determina su peculiaridad: una discusión sobre el género que tome en cuenta la comprensión del grupo de obras entre sus autores, lectores contemporáneos y la interpretación de los lectores actuales. Las obras hoy clasificadas por algunos críticos como novelas pastoriles, constituyen un caso de denominación genérica cambiante, la cual, sin embargo, puede arrojar luz sobre la condición del personaje propuesto. Conviene, pues, analizar los componentes del

término, cuyo núcleo significativo se encuentra en el adjetivo “pastoril”, referido a lo propio o característico de los pastores.

Bajo ese rótulo se agrupa una serie de obras que abarcan una porción de la literatura, “centrada en la exaltación de la vida del campo y del amor entre pastores”, señala Demetrio Estébanez en su *Diccionario de términos literarios*; es decir, la pastoril constituye una determinación de género aplicable a ciertas obras poéticas, dramáticas y prosísticas, puesta en marcha desde la época clásica, recreada en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. “Sin embargo —continúa Estébanez—, el término pastoril se ha reservado expresamente para designar un tipo de novela, que surge en España en el siglo XVI y que tiene su modelo arquetípico en la *Diana* de J. de Montemayor”⁹. Esta designación para el término novela ya se había formalizado hacia 1905, cuando Marcelino Menéndez y Pelayo dedica la última sección del primer tomo de su estudio sobre “la primitiva novela española” a la pastoril. Cabe señalar que el criterio para considerar novelas a una gran porción de obras narrativas del siglo XVI, es su parentesco con la épica:

La novela, el teatro mismo, todas las formas narrativas y representativas que hoy cultivamos, son la antigua epopeya destronada, la poesía objetiva del mundo moderno, cada vez más ceñida a los límites de la realidad actual [...] La novela, considerada como representación de la vida familiar, puede insinuarse en la epopeya misma [...] La categoría estética a que tal obra [la *Odisea*] corresponde es sin duda superior a la de la ficción novelesca, que más o menos se caracteriza siempre por el predominio de la fantasía individual, por el libre juego de la imaginación creadora.¹⁰

⁹ Estébanez, *op. cit.*, s.v. PASTORIL.

¹⁰ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. I, *Introducción, tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Bailly y Billiere e Hijos, Madrid, 1905, p. iv (No es de extrañar, pues, que el erudito

No obstante, hacia los siglos XVI y XVII, la cualidad de pastoril distaba de relacionarse con lo que hoy se conoce como novela¹¹; el adjetivo se aplicaba, en cambio, a un gran número de ideas y objetos cuyo uso es más frecuente en el contexto de estas obras¹² ¿Cuál era, entonces, el término que definía esa porción de textos, reconocidos por un gran número de lectores? Cervantes, admirador y autor de obras pastoriles, proporciona importantes testimonios de lectura en los cuales los lectores aluden a ellas de diversas maneras. Berganza, el canino personaje de “El coloquio de los perros”, considera “que no debía de ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores; a lo menos, de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras”¹³.

El cura y el barbero del *Quijote* no requieren de una expresión específica para reconocer el conjunto de volúmenes del mismo tipo: durante el escrutinio de la biblioteca, el barbero pregunta “¿qué haremos de estos pequeños libros que quedan?”¹⁴; y de inmediato el cura reconoce que “éstos no deben ser de caballerías, sino de poesía. Y abriendo uno, vio que era *La Diana* de Jorge de Montemayor, y dijo, creyendo

incluya en su selección, bajo el mismo criterio, novelas y diálogos, como el *Diálogo de las damas* de Aretino).

¹¹ Covarrubias sólo incluye la entrada PASTOR, y utiliza sólo el adjetivo “pastoril” al referirse a CENA “parte de donde salen los representantes [...] si representación pastoril, verduras y chozas; si un lugar solitario, unos peñascos” (*Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C.R. Maldonado, rev. Manuel Camareno, Castalia, Madrid, 1995, s.v. PASTOR y CENA [II]).

¹² Gabriel de Corral escribe en *La Cintia de Aranjuez* “no sé cómo se llaman las coces en *pastoril cultura*” (ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto “Nicolás Antonio”, Madrid, 1945, p. 38); “quise disfrazar este desengaño, escribiéndole con marañas amorosas y en *estilo pastoril*”, aclara Bartolomé López de Enciso (citado en Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1972, p. 183); Lope promete cantar “no tiernas *pastoriles quejas*, sino célebres famosas armas” (*Arcadia*, 2001, p. 449).

¹³ M. de Cervantes, “El coloquio de los perros”, *Novelas ejemplares III*, ed. J. Bautista Avalor-Arce, Castalia, Madrid, 1987, p. 251.

¹⁴ M. de Cervantes, *Don Quijote*, ed. Luis A. Murillo, Castalia, Madrid, 2001, I, 6.

que todos los demás eran del mismo género...”, sin aludir a ninguna denominación; seguramente porque ésta no era necesaria, en tanto que tales obras tenían suficientes rasgos en común para ser reconocidas como semejantes entre sí. Se trataba de “libros de entendimiento”¹⁵, “que no hacen ni harán el daño que los de caballerías han hecho”¹⁶; pero se supuso que estas obras, en vez de “de entendimiento” eran “de entretenimiento”, que es como corrigen algunos editores del *Quijote*¹⁷ y el tipo de libro que Gabriel de Corral reconoce haber creado: “Lo que mas riesgo tiene, es dar a luz libro de *entretenimiento*, aunque honesto y exemplar quando de la opinión de mis estudios se esperauan mas importa[n]tes materias”¹⁸. Ya sea de entretenimiento o entendimiento, el rasgo genérico parece ser el del efecto en el lector.

Francisco López Estrada considera el término “libros de pastores” como el utilizado en la época; y lo prefiere “porque él, por sí mismo, marca la determinación que sirve de punto de partida [...], es el mismo que sirvió para los lectores contemporáneos de estas obras o inmediatos a ellas y que puede contraponerse a otras especies: libro de pastores frente a libro de caballerías, de pícaros, etc.”¹⁹. Desconfío del término pues no aparece con frecuencia en escritos de la época; sólo Teodora, la madre

¹⁵ En la época, el entendimiento definía la potencia del hombre para aprehender, “no la misma cosa ni sus partes, o alguna corporal calidad della, sino recibiendo dentro de sí la especie de aquello que aprehende”, como define Julio, personaje en la *Dorotea* de Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1987, p. 115.

¹⁶ *Don Quijote*, I, 6, en la edición de Clemencín (Alfredo Ortells, 1986) y la de Rodríguez Marín (Espasa-Calpe, 1964), basados en el prólogo del *Persiles* (“me agogía al entretenimiento de leer algún libro devoto”, I, 28) o en un pasaje del *Quijote*: “Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento” (I, 16).

¹⁷ Según Luis Andrés Murillo en su ed. cit., I, 6, n. 31. Martín de Riquer mantiene “entretinimiento”.

¹⁸ Corral, *op. cit.*, p., 22 (las cursivas son mías).

¹⁹ Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Gredos, Madrid, 1974, p. 21.

de Dorotea en la novela homónima de Lope, que además, corresponde a 1632, varios años después del auge del género utiliza tal expresión; pero en un contexto de marcada ironía y descalificación: “Pierda la ignorante la flor de su juventud en esas boberías; que cuando más medrada salga, quedará celebrada en un *libro de pastores*”²⁰. La posibilidad de que la denominación sea una forma despectiva se refuerza porque en adelante, cuando los personajes aluden a la literatura pastoril, no emplean otra vez la expresión “libros de pastores”²¹.

La utilización del término “libro” en las ediciones impresas evidencia su compleja funcionalidad entre autores y lectores del siglo XVI. Por un lado, “libro” se utilizaba principalmente para hacer notar el tipo de división entre las partes de un volumen —así en *Los siete libros de la Diana*, *El peregrino en su patria*, *Pastores de Belén* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*—; por otro, “libro” parece aludir a biografías sobre figuras de altura moral o con valores nobles (*Libro de la vida* de Santa Teresa, *Libro del caballero Zifar* de Ferrant Martínez y hasta la parodia de esa moralidad del *Libro de buen amor*). Además, distinciones del tipo “libros de pastores” frente a “libros de caballerías” trae consigo un problema de generalización: reúnen distintos tipos de discursos: diálogos, églogas, comedias y, por supuestos, los textos narrativos que aquí me ocupan, y no aportan información sobre el personaje del pastor.

20 Lope, *La Dorotea*, ed. cit., p. 85 (las cursivas son mías).

21 “¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre. La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León. Y Esla, su río y ella serán eternos por su pluma. Así la Fílida de Montalvo, la Galatea de Cervantes” (*ibid.*, p. 153) y “esto de pastores, todo es arroyuelos y márgenes, y siempre cantan ellos o sus pastoras. Deseo ver un día a un pastor que esté asentado en banco, y no siempre en una peña o junto a una fuente” (p. 198).

Desde la perspectiva de los autores, éstos se adscribieron a un género basado principalmente en el aspecto textual. Lope de Vega subtitula su *Arcadia* (1598) bajo la signatura de *Prosas y versos*; misma que utiliza Gabriel de Corral para *La Cintia de Aranjuez* (1629, para cuya aceptación Joseph de Valdivieso se refiere a la obra como “versos y prosas”); en tanto que Bernardo de Balbuena divide su *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1608) en doce églogas, clara alusión a Sannazaro²²; de manera similar pero veintitrés años atrás, Cervantes, en 1585, ofrecía a los “curiosos lectores” de su *Galatea* “églogas en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida”²³. La forma textual basada en la combinación de prosas y versos, indica Menéndez y Pelayo, proviene de la tradición italiana inaugurada por Bocaccio en el *Ninfale d’Ameto* o *Comedia delle ninfe Fiorentine*, que “influyó en los autores de novelas bucólicas [...] por la relativa novedad de mezclar los versos líricos y las narraciones en prosa”²⁴; así se consolidó la forma “que luego fue ley nunca infringida del género”²⁵. El autor insiste en que incluso Sannazaro, modelo de las prosas y versos escritos posteriormente por los españoles, tomó “de Bocaccio la forma mixta de prosa y verso”²⁶. El término *prosas y versos*, sin embargo, no prosperó —aun para designar las obras que nacieron con esa

22 Mira de Amescua incluye una dedicatoria “Al lector”, en la que relaciona el estilo humilde aristotélico con el poema bucólico griego y las églogas latinas, renovadas por Sannazaro al escribirlas en verso y en prosa, en Bernardo de Balbuena, *Siglos de Oro en las Selvas de Erifile*, ed. de José González Boixo, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1989, pp. 67-75.

23 Cervantes, *La Galatea*, ed. de Francisco López Estrada y María T. López García-Berdoy, Cátedra, Madrid, 1999, p. 155 (las cursivas son mías). En adelante cito por esta edición señalando el número del libro y la página entre paréntesis al final de la cita, como con el resto de las novelas centrales de esta investigación.

24 Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. cdxxii.

25 *Ibid.*, p. cdxxx.

26 *Ibid.*, p. cdxxv.

denominación—; en cambio, se hizo evidente la función de esas formas textuales: el desarrollo de una ficción narrativa.

Así, estas obras, si bien no nacieron como novelas, cumplen con los lineamientos que el lector moderno ha reconocido en el género novelístico: una acción fingida en todo o en parte, que combina narración, descripción y diálogo, con una extensión suficiente como para distinguirse de otros géneros como el cuento o la llamada novela corta; es decir que la pastoril realiza la función actual del género novela²⁷. Ciertos rasgos de esa función ya se manifiestan en Lope de Vega cuando se refiere a su propia obra: “que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo”²⁸. Aunque es evidente la confusión de género que aún existe en la época²⁹.

Autores de novela pastoril hacen énfasis en el argumento (como es el caso de Jorge de Montemayor que al principio de cada libro propone el “Argumento”³⁰) y en el

27 Cabe aclarar que el término novela se ha utilizado en el ámbito hispánico desde el siglo xvii con las *Novelas ejemplares* de Cervantes, con un sentido más cercano a lo que hoy sería la novela corta.

28 Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2002, p. 103.

29 “En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas *cuentos*. Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos «hechos grandes de caballeros valerosos». Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos *Esplandianes*, *Febos*, *Palmerines*, *Lisuartes*, *Florambelos*, *Esferamundos* y el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina que compuso una dama portuguesa. El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España también se inventa, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares” (*ibid.*, pp. 104-106).

30 “*En los campos de la principal y antigua ciudad de León, riberas del río Esla, hubo una pastora llamada Diana, cuya hermosura fue extremadísima sobre todas las de su tiempo. Esta quiso y fue querida en extremo de un pastor llamado Sireno...*” (Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, ed., pról. y nn. De Juan Montero, Crítica, Barcelona, 1996, p. 7). También Gaspar Gil Polo abre cada uno de los libros de su *Diana enamorada*, con un breve argumento: “*Después que el apasionado Sireno con la virtud del poderoso liquor fue, de las manos de Cupido por la sabia Felicia libertado, obrando Amor sus acostumbradas baxañas, birió de nuevo el corazón de la descuidada Diana...*” (ed. de Francisco López Estrada, Castalia, Madrid, p. 89).

carácter dinámico de los personajes y el marco de acción (espacio y tiempo); reconocen que la estructura textual y el punto de vista del narrador permiten la inclusión de formas pertenecientes a otros géneros, el dramático y el lírico, los cuales, en la novela pastoril, pierden la función dramática y lírica para reforzar la función narrativa. El lector moderno reconoce los aspectos propios del relato y específicamente de la novela, aun en un momento de formación, y reconoce sus diferencias con respecto a las églogas de Garcilaso, de tono plenamente lírico, o las églogas de Juan del Encina, con una intención dramática ya cercana al teatro moderno.

La crítica, por su parte, adopta con relativa inmediatez la nomenclatura de novela para distinguir la pastoral en prosa. López Estrada registra una serie de testimonios de críticos desde el siglo xviii³¹, en los cuales se aprecia la rápida aceptación del término novela, aplicado a la pastoril: Juan Antonio Mayáns —responsable de la edición de 1792 de *El Pastor de Fílida*, hermano de Gregorio Mayans— se refiere a la *Diana* de Montemayor en términos de “primer libro de invención de novelas y églogas pastoriles”³²; el alemán Frederick Bouterwek considera, en 1804, también en la *Diana*, “el modelo de todos los escritores de novelas pastoriles en español”³³.

En adelante, las citas tomadas de las ediciones señaladas incluirán, después del fragmento, el número de libro y de página, o páginas, entre paréntesis.

³¹ López Estrada menciona además el “*Catálogo de libros entretenidos de novelas, cuentos, historias y casos trágicos para divertir la ociosidad* (1737) que hizo Pedro José Alonso y Padilla, librero de Cámara del Rey [...] en la relación se encuentran *Los pastores del Betis*, de Gonzalo de Saavedra; *El pastor de Clenarda*, de Miguel Botello; la *Galatea*, de Cervantes; la *Arcadia* de Lope; *El pastor de Iberia*, de Bernardo de la Vega; *Las Ninfas y Pastores de Henares*, de Gonzales de Bobadilla; *El pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo; *La Cintia de Aranjuez*, de Gabriel de Corral; *El premio de la constancia*, de Jacinto de Espinel; *La constante Amarilis*, de Suárez de Figueroa; las *Dianas*, de Montemayor y de Gaspar Gil; *La Clara Diana*, de Ponce, junto con otras obras inmediatas al género pastoril” (López Estrada, *op. cit.*, p. 24). Se observa que los libros “entretenidos” (o de entretenimiento) ya se asocian con las novelas.

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ Frederick Bouterwek, *History of Spanish Literature*, Londres, 1847, p. 153. *Apud, ibid.*, p. 27.

A esta función novelística que ha sustituido la denominación de *prosas y versos* o *églogas*, se aplica la particularidad de referirse al personaje del pastor y se conserva la categoría de *pastoril* como adjetivo, el cual alude, como casi todas las novelas del Siglo de Oro, al personaje emblemático que sostiene la formulación del género. Así, una vez expuesta la discusión en torno al título del género, conviene determinar la o las características de las obras a las que correspondería el tratamiento de novelas pastoriles, pues hasta aquí se ha partido de textos tradicionalmente reconocidos como tales. Dada la importancia atribuida al personaje, su relación con los elementos presentes en la novela pastoril proporcionará una caracterización del género por encima de las diferencias particulares de cada realización. El primero de estos elementos a analizar será la descripción del lugar donde se lleva a cabo la narración, cuyo papel central conduce a los autores de novelas pastoriles a iniciar con descripciones del lugar donde se llevarán a cabo los sucesos, y proporcionar continuamente marcas textuales que refuercen el marco en que los personajes se encuentran.

La dimensión espacial de la novela pastoril no es, de ninguna manera, exclusiva de este tipo de relato; el espacio bucólico —ya perfilado en Homero— nació junto con el pastor hacia el siglo III a. C. con Teócrito de Siracusa, autor de breves poemas reunidos bajo el título de *Idilios*³⁴, y se incorporó plenamente a la poesía occidental con las *Bucólicas* de Virgilio entre el 42 y el 39 a. C. Los pastores virgilianos habitan los campos

34 “Por encima de nuestras cabezas se mecían los chopos y los olmos, inclinando hacia nosotros su follaje. Muy cerca caía murmurando un manantial sagrado, desde la gruta de las Ninfas. A la sombra de las ramas, las cigarras quemadas por el sol chirriaban a porfía; la verde rana gritaba más lejos, junto al espinoso arbusto; cantaban las alondras y los jilgueros; la tórtola gemía; las doradas abejas revoloteaban en torno a las fuentes. Todo exhalaba el aroma del opulento verano” (*Idilio VII*, 135-143, *apud* Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Antonio Alatorre y Margit Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 270, t. 1).

descritos en sus diálogos³⁵, donde compiten entre ellos por la superioridad de sus cantos y rememoran acontecimientos y personajes amados mientras los dioses protegen sus rebaños; de paso, el poeta alude a la fama de Arcadia, ya registrada por Polibio³⁶, de ser un pueblo con tradición musical: “Pan, con la Arcadia por juez, tendrá que aceptar su derrota” (iv, 59), “linaje de Arcadia uno y otro, / en el cantar igualados y al canto alternado dispuestos” (vii, 4-5), “únicos sois los de Arcadia en experiencia de canto” (x, 32-33).

El espacio ideal para el surgimiento casi espontáneo de composiciones poéticas de una sencillez artificial, interpretadas por pastores idílicos y el recuerdo de la región mítica de Arcadia proporcionan suficiente materia para la construcción del espacio de las prosas y versos de Sanazzaro titulado precisamente *Arcadia* (1504):

Bien podré entre estas solitarias riberas, narrar las rústicas Églogas, brotadas de natural vena, a los árboles que escuchan, y a aquellos pocos pastores que aquí se encuentren; así, expresándolas desnudas de ornamento, tal como las oí cantar a los pastores de Arcadia, bajo las placenteras sombras, junto al murmullo de líquidas fuentes. Églogas, a las que no una vez, sino mil, los montanos dioses, vencido por su dulzura, prestaron atentos oídos...³⁷

³⁵ “Cantad, pues, que estamos sentados sobre la blanda hierba. Y es ahora cuando empiezan a brotar todos los campos, a brotar todos los árboles, ahora; ahora las selvas de cubren de follaje, ahora está en toda su hermosura el año”, Virgilio, *Bucólica* III, trad. de Tomás de la Ascensión Recio García, Gredos, Madrid, 2000, vv. 55-60 (utilizo aquí la versión en prosa; para el análisis, emplearé una versificada).

³⁶ “El conjunto de los pueblos de la Arcadia goza de cierta fama de virtud entre todos los griegos no sólo por su humanitarismo y la hospitalidad de sus usos y costumbres, sino ante todo por su respeto ante lo divino [...] A todos los hombres les es útil practicar la música, esto es, la verdadera música, pero a los arcadios les es imprescindible [...] Es cosa reconocida y notoria que casi sólo entre los arcadios la ley fuerza a los niños a acostumbrarse ya desde su primera infancia a entonar himnos y peanes [...] E igualmente durante toda su vida, cuando organizan banquetes, llaman poco a cantores extranjeros; se llaman más entre sí e imponen a cada uno que cante cuando le corresponda. No sienten vergüenza de confesar su ignorancia si se trata de otros conocimientos, pero no pueden negarse a entonar una canción” (*Historias*, IV, 20, 21)

³⁷ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Julio Martínez Mesanza, ed., de Francesco Tateo, Cátedra, Madrid, 1993, p. 58.

El espacio y el personaje son, por lo tanto, motivos que se implican uno al otro —el pastor es casi un elemento del paisaje— y llegarán a identificarse de tal modo en la tradición novelística pastoril, que bastan notas descriptivas mínimas ya acuñadas como tópica panegírica para recrear el paisaje, aun cuando éste se traslada de la tradición clásica e italiana a un idealizado territorio español. En Montemayor, es el narrador quien señala el espacio donde se ubica el personaje, que no es sino el *locus amoenus*, el paraje hermoso y umbrío cuyos “elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo”³⁸: “llegando el pastor a los verdes y deleitosos prados que el caudaloso río Esla con sus aguas va regando, le vino a la memoria...” (Montemayor, l. I, p. 11)³⁹; se trata, pues, del paisaje “de la poesía bucólica y por lo tanto de la poesía amorosa”⁴⁰. Otra manera de montar el escenario pastoril —propia del modelo clásico— es desde de la voz del personaje, mecanismo que utiliza Cervantes en el poema inicial de *Galatea*:

Mientras que al triste, lamentable acento
del mal acorde son del canto mío
en Eco amarga, de cansado aliento,
responde *el monte, el prado, el llano, el río*” (l. I, p. 165, vv. 1-4.)⁴¹

Con esta enumeración, el autor reúne todos los elementos del *locus amoenus* y los relaciona con el estado de ánimo del pastor, rasgo frecuente en la poesía bucólica.

³⁸ Curtius, *op. cit.*, p. 280.

³⁹ O en Gaspar Gil Polo “en la fuente de los alisos, en el tiempo del estío, a la hora que el sol se acercaba al medio día” (*Diana enamorada*, l. I, p. 91).

⁴⁰ Curtius, *op. cit.*, p. 285.

⁴¹ En nota, Avallé Arce registra la relación que J. M. Blecua establece “entre este verso y los de Garcilaso: «La tierra, el campo, el monte, el río, el llano / alegres a una mano estaban todos»” (Égloga II, 1721-1722).

También ocurre, en *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel de Corral, que la creación del paisaje llega a sintetizarse en fórmulas en las que un árbol de rasgos simbólicos como el álamo o el ciprés proporcionan “el sitio sombrío”⁴², que funciona como sinécdoque para aludir al paisaje pastoril de sobra conocido hacia los últimos años de pervivencia del género, 1629.

En los casos anteriores, la situación que propicia la evocación de la naturaleza es la soledad del pastor; en otros, posteriores y con mayor estilización de las características del género, la descripción del paisaje es mucho más refinada y cultista, como en el caso de Lope, quien acude a un amplio número de alusiones clásicas para abrir su relato:

Entre las dulces aguas del caudaloso Erimanto y el Ladón fértil, famosos y claros ríos de la pastoral Arcadia, la más íntima región del Peloponeso, que coronados de espadañas frágiles, azules lirios y siempre verdes mirtos, con torcidas vueltas van a pagar tributo al enamorado Alfeo que por las ocultas venas de la tierra hasta Sicilia sigue su querida Aretusa....⁴³

La misma importancia otorga Bernardo de Balbuena a la descripción —en tanto que, como Lope, sigue el modelo de Sannazaro— en el inicio de su primera égloga: “un hermoso valle se conoce, que, aunque de policía desnudo, vestido de silvestres árboles, de vacas, ovejas y cabras cubierto, y habitado de rústicos pastores, [...] demás de su benigno cielo, su saludable aire, sus fértiles y floridos prados”⁴⁴.

⁴² “Al pie de vn alamo, Principe de otros pocos menores, que en cerco hazía[n] el sitio sombrío, y le dauan natural obediencia” (Corral, *La Cintia de Aranjuez*, ed. cit., p. 31).

⁴³ Cito sólo las primeras líneas de la descripción inicial de Lope (*Arcadia*, l. 1, pp. 64-68).

⁴⁴ Bernardo de Balbuena, *Siglos de Oro en las Selvas de Erifile*, ed. cit., p. 77.

El paisaje de la novela pastoril y el de la poesía bucólica son, por lo tanto, idénticos, incluso utilizan los mismos tópicos. En cuanto a la dimensión temporal, hay una diferencia mínima entre la poesía bucólica y la novela pastoril. El tiempo, de Virgilio a Garcilaso, es un presente fijo, acaso un día, marcado por el tópico de la conclusión más común: se acerca la noche⁴⁵ (“Levantémonos; las sombra suele ser nociva a los que cantan, nociva la sombra del enebro; dañan también las sombras a las mieses. Tornad al establo hartas, aparece ya el Lucero, tornad, cabrillas mías”, Virgilio, *Buc.* X, vv. 75-80). O bien el tiempo se determina por la duración del diálogo entre los pastores: “Esto cantó Tirreno, y esto Alcino / le respondió, y habiendo ya acabado / el dulce son, siguieron su camino / con paso un poco más apresurado”⁴⁶. Sannazaro, en la *Arcadia*, enlaza sus prosas y églogas virgilianas de tal manera que entre ellas transcurren varios días: inicia la fiesta de Pales, diosa de los pastores, de la noche a la mañana ocurren las prosas quinta y sexta, para anochecer nuevamente de la prosa octava a la novena; no obstante, los textos son independientes unos de otros.

En cambio, el tiempo en la novela pastoril se determina por las acciones del personaje: los pastores se mueven en un tiempo que implica acontecimientos previos, motivos que desatan reacciones, situaciones que determinan un cambio de punto de vista, necesidades que cubrir y pruebas a vencer en un recorrido hacia un objetivo final. Así, las acciones de los pastores en el tiempo y el espacio discursivo establecen una distancia decisiva del resto de la poesía bucólica; de ahí que Marcial José Bayo observe: “Sannazaro no creó la novela pastoril; más bien, es todo lo contrario. Sannazaro

⁴⁵ Véase E. R. Curtius, *op. cit.*, pp. 136-139.

⁴⁶ Garcilaso de la Vega, Égloga III, en *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 2001, p. 226, vv. 369-72.

rechaza la intriga. La *Arcadia* es obra estática, lírica en verso y en prosa, promovida por gran nostalgia de la felicidad pasada, en un cierto pretérito que nunca existió⁴⁷. En efecto, el pastor de lo que a partir de aquí se considera la novela pastoril es un personaje que reacciona o cambia libremente frente al medio ambiente que lo rodea; sus decisiones marcan movimientos en el discurso encaminados hacia un desenlace, dando lugar a la intriga que modifica la situación inicial del pastor.

Desde esta perspectiva, no todas las obras que comparten los rasgos de personaje, espacio y uso de la prosa y el verso, podrían considerarse novelas pastoriles si falta el elemento intriga. Es el caso de la obra de Bernardo de Balbuena, *Siglo de Oro en las selvas de Erífyle* (1608): no contiene intriga, sino una constante descripción de escenas de convivencia entre pastores, vista desde la mirada del poeta, propuesto a la manera de Sincero en la *Arcadia* de Sannazaro, modelo de estas églogas. Aunque algunos pastores cantan sus amores y sufrimientos, como señala Avalle-Arce, la forma “no tiene parecido alguno con la de las demás novelas españolas. [...] Como no intervienen pastoras, en la acción desaparece la casuística amorosa. Tampoco hay historias intercaladas ni cartas. Lo narrativo se ve desplazado así por lo descriptivo”⁴⁸.

El breve análisis de Avalle-Arce sobre *Pastores de Belén* (1612) da cuenta de la naturaleza pastoril no novelística propuesta por Lope:

47 M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Gredos, Madrid, 1959, p. 12.

48 Juan Bautista Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 213.

La materia, dividida en cinco libros, es la siguiente: expectativa ante el Nacimiento anunciado, la Natividad, adoración de los pastores y de los reyes, huida a Egipto. Aquí termina la obra, aunque Lope promete en dos ocasiones segunda parte. La forma, en cambio, repite, con la exuberancia propia del autor, la consagrada en la tradición bucólica española, apartándose de ella sólo al final, donde incluye una nueva invocación de «Belardo a la Zampoña», en que se imita el final de las dos *Arcadias*, la propia y la de Sannazaro [...] Se produce de esta manera una divinización arquetípica, en la que la materia apunta decididamente al cielo, mientras la forma se arraiga en la tradición de género español.⁴⁹

Más que a la novela de Montemayor, cuyas historias intercaladas se enhebran por medio de la presencia de un protagonista en su recorrido hacia el templo de Diana con el fin de obtener una resolución al conflicto⁵⁰, los *Pastores* se acercan a la colección de cuentos del tipo del *Decamerón*, cuyas historias, como sus certámenes poéticos, son en buena medida un entretenimiento para pasar las horas de espera: “Con estas agradables porfías pasaban los pastores de Belén el frío de aquella noche, y así interrumpían con agradables voces su oscuro silencio, hasta que ya venció a algunos el sueño”⁵¹. Los personajes son estáticos, no enfrentan conflicto alguno y su papel es el de testigos y narradores de hechos en los que no intervienen ni modifican su existencia. Los matrimonios de Aminadab y Palmira y Ergasto y Niseida no son el resultado final de una serie de peripecias, pues, como ha dicho Avalle-Arce, no interviene la fortuna ni la pasión amorosa. Al final de la obra, con la Sagrada Familia en Egipto, el autor cierra

⁴⁹ El análisis continúa en otra dirección, a propósito del estilo del autor: “la práctica ciclópea de Lope empuja todo lo anterior. Por ejemplo, en lo que se refiere a las historias intercaladas, cuya materia es aquí sacra, desde luego: sólo en el primer libro de los *Pastores* se pueden leer las de Jacob y sus hijos, la de la Virgen María, de David y Betsabé, Amnón y Thamar y la casta Susana” (*ibid.*, p. 271 y s.)

⁵⁰ Aunque este “protagonista” novelístico aún se encuentra en proceso de formación y el procedimiento de “enhebrado” es el más simple: el camino.

⁵¹ Lope de Vega, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991, p. 397.

con una mínima mención de los personajes: “descendió la Virgen, José sacó la ropa, al Niño dieron dátiles, los Ángeles hicieron cuerpo de guarda, y mis pastores fin a su discurso”⁵². Aunque los personajes son muy similares a los de la novela pastoril y aunque comparten muchos de los rasgos que serán analizados más adelante, estos pastores se limitan a una función de marco y transmisión al lector de una serie de datos bíblicos que Lope incorpora para situar el nacimiento de Cristo en una relación de consecuencia.

Así, es posible proponer una definición de ese tipo de texto: la novela pastoril, relato situado en un espacio arcádico, ya sea la mítica Arcadia o un sitio de la geografía real, casi siempre española, y en un tiempo determinado por las pautas marcadas tanto por el narrador y los personajes, como por la sucesión de hechos y transformaciones del personaje; se caracteriza por tener como protagonista al personaje del pastor, en una situación o conflicto iniciales, cuyas acciones, reacciones, decisiones, soluciones y sus consecuencias determinan la existencia de una trama encaminada hacia un desenlace, el cual no siempre aparece en el cuerpo de la novela, pero, precisamente por la necesidad apremiante del relato de llegar a un fin, éste abre la posibilidad de continuaciones, como la de Polo con respecto a la de Montemayor y la añorada conclusión de la *Galatea* que Cervantes deseó concluir hasta los últimos días de su vida.

52 *Ibid.*, p. 588.

1.3. EL PASTOR COMO PERSONAJE ACTIVO

La transformación del pastor en el personaje protagónico supone, entonces, que la primera pauta de caracterización del personaje novelesco radica en el conjunto de acciones que por primera vez realizaría el pastor en un relato. El modelo estructural de análisis narrativo⁵³ plantea como elementos indispensables de la fábula los procesos, acontecimientos marcados por factores como sucesión, interrelación o desarrollo, es decir, por acciones encadenadas entre sí. El personaje ya había participado de tales procesos a lo largo de la tradición literaria, en diversos géneros poéticos con elementos narrativos y en relatos como novelas de caballerías. En oposición a otros géneros textuales en los que el pastor interviene, ya sea en prosa o en verso, el personaje novelesco tendría que participar de todas las posibilidades de procesos narrativos. Por lo tanto, el primer factor de caracterización se centra en el análisis de las acciones del pastor en el subgénero novelístico al que da título.

⁵³ Sigo el modelo estructural retomado a partir del modelo actancial de J. A. Greimas por Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, trad. J. Franco, Madrid, Cátedra, 1998. Este modelo trasciende una gramática narrativa, como la de Propp, Greimas o Barthes, basada en la suposición de que las funciones o motivos se concatenan sin la implicación de las relaciones de causa y consecuencia. A cambio, esta teoría retoma la pauta tradicional de análisis del relato en términos de procesos de mejoría, deterioro, transformación ideológica del personaje. asimismo, ofrece una síntesis de la organización actancial basada en el hacer de los personajes, fundamental para esta investigación. Por último, como se señalará al final del apartado, este texto advierte sobre las carencias que implica en otros aspectos de la organización del personaje narrativo, relacionados con aspectos extratextuales y diacrónicos.

El conjunto de textos narrativos considerados como novelas pastoriles se basa en una historia que todas ellas comparten: pastores enamorados en un espacio determinado que tienen como principal propósito la unión con el ser amado. Esta historia, reconstruida en cada novela, se convierte en una fábula, una serie de acontecimientos organizada literariamente por el autor, y que cada autor propone distintos momentos de transición de un estado a otro. Los personajes, con sus acciones, causan o experimentan un acontecimiento que determina su siguiente estado pero también los rasgos que los caracterizan —Sireno busca olvidar a Diana y ese deseo le confiere un valor de virtud; ella, en cambio, conservar el amor de Sireno, lo que le ha valido ser juzgada negativamente, y contribuye a la caracterización del personaje femenino pastoril como un ser que tiende a la infidelidad—. Los personajes como actores, en tanto que realizan acciones, establecen relaciones sin las cuales no habría proceso ni, por tanto, fábula; estas relaciones implican funciones organizadas en mecanismos de intercalación: una posibilidad da lugar a otra, y una elección conduce a otra posibilidad.

En general, el personaje, en interrelación con otros, parte de una situación inicial hacia una situación final. Entre ambos puntos, se establece un “estado de diferencia”: uno o más actores quiere introducir cambios que representan dos posibilidades: procesos de mejoría o de deterioro⁵⁴. Es en este marco que el investigador organiza los fenómenos narrados en estructuras al interior del texto, una de las cuales es la

⁵⁴ Según señala M. Bal, los procesos de mejoría incluyen posibilidades como “cumplimiento de la tarea”, “intervención de aliados”, “eliminación del oponente”, “negociación”, “ataque”, “satisfacción” y otros; mientras que entre los procesos de deterioro caben “tropiezo”, “creación de un deber”, “sacrificio”, “ataque soportable” y “castigo” (*ibid.*, p. 29).

agrupación de acontecimientos sobre la base de la “identidad de los actores implicados”⁵⁵, es decir, en la caracterización del personaje por sus acciones en equivalencia con todas las posibilidades del relato⁵⁶. Esta agrupación muestra cómo el sistema de acciones que compete a la modificación de la situación inicial se hace más complejo a medida que los pastores van cubriendo esos esquemas de acciones. En esta distribución de las acciones, conviene advertir, algunas corresponden a entes abstractos; éstos, sin embargo, se circunscriben a abstracciones asociadas tradicionalmente al contexto bucólico. Al mismo tiempo, acciones que correspondieron en las primeras novelas del género a entes sobrenaturales, se desplazan en siguientes novelas a los pastores o a atributos pastoriles. Tales posibilidades se mostrarán en el siguiente análisis.

El pastor, pues, realiza una serie de acontecimientos funcionales que nunca como hasta entonces había experimentado, sobre el principio de que sin actantes no hay relaciones, sin relaciones no hay proceso y sin proceso no hay fábula⁵⁷. Las pautas estructuralistas sintetizan el relato como un mecanismo de funciones que ligan a un actor-sujeto con un actor-objeto perseguido (sujeto-función-objeto). Como se sabe, el tema de la égloga parte de este principio: el pastor ama a una pastora, alcanzarla o terminar con su sufrimiento representa el objeto; pero en la égloga no hay decisiones ni acciones encaminadas a alcanzar el objeto. En el marco de la *Diana* de Montemayor, en cambio, Sireno ya constituye el sujeto actante; pero Diana no es el objeto de su

⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁶ Entiendo la equivalencia como una coherencia entre las relaciones causa-efecto, un aceptable grado de probabilidad y verosimilitud en las transformaciones o congruencia con las funciones de otros actantes.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

búsqueda, sino la salvación de su vida, la que está en peligro por el sufrimiento provocado a raíz del matrimonio de su amada. El objeto está representado en la tranquila y apacible vida pastoril⁵⁸, en un caso en el que el objeto no es una persona sino un estado⁵⁹. El relato se basa en el avance del personaje a lo largo de los diferentes procesos de mejoría, de tal manera que el pastor debe cumplir tareas que aseguren esta mejoría: dichas tareas se sintetizan en el recorrido hacia el palacio de la sabia capaz de sanar al personaje de su estado inicial, por medio de filtros mágicos que harán desaparecer el estado de enamoramiento del alma del pastor. En este proceso hacia el estado de mejoría, interviene otro proceso, la unión de aliados a la causa del sujeto, en este caso, la de otros pastores con sufrimientos similares a los del sujeto. Finalmente, el proceso de mejoría se obtiene por medio de otro proceso, la satisfacción del filtro que logra desvanecer los efectos del amor que atormentaba al personaje.

En la obra de Gil Polo, estos procesos de mejoría se reiteran en un sentido distinto: Diana se convierte en el sujeto, y sus acciones tienen por objeto el alcance del amor de Sireno; el proceso de mejoría incluye la unión con aliados⁶⁰, y la satisfacción incluye su propio encuentro con la sabia Felicia y la obtención del amado. A partir de este esquema, la distribución entre sujeto y objeto en las obras Cervantes y Lope experimenta profundas variantes. En el primer caso —particularmente complejo por la

⁵⁸ Las ninfas prometen a Sireno, Silvano y Selvaggia el objeto buscado: “el remedio de vuestro mal está en manos de la discreta Felicia, a la cual dio naturaleza lo que a nosotras ha negado”, a lo que responde Sireno: “buscar yo remedio a mi mal, hacello hía si el tiempo, la fortuna me lo permitiese; [...] nosotros os seguiremos, y creo que Silvano y Selvagia harán lo mismo, si no son de tan mal conocimiento que no entiendan la merced que a ellos y a mí se nos hace” (L. II, p. 133).

⁵⁹ En las novelas de caballerías, también el caballero busca un cambio de estado: llegar a la aldea pastoril es, por sí mismo, el objeto deseado, hasta que un nuevo episodio guerrero lo devuelva a su anterior modo de vida.

⁶⁰ En este caso, también el distanciamiento de “no-aliados”, pues evade constantemente la presencia de Delio; así mantiene una forma de fidelidad a Sireno.

ausencia de soluciones definitivas—, Elicio desempeña la función de sujeto frente a Galatea, pero los medios para alcanzarla —“los muchos servicios”— son insuficientes pues ella ni le ama ni le aborrece, y la narración se enfoca en otras parejas; sólo hacia el final de la obra, la pastora hace saber al joven que lo prefiere a su futuro marido impuesto. En el segundo caso, la novela de Lope, Anfriso y Belisarda se aman, pero es justamente el deseo de Anfriso de ver a la pastora lo que provoca el malentendido que lo aleja de ella —cree haber sido testigo de su infidelidad—, esto tiene como consecuencia la separación de la pareja, el matrimonio de Belisarda y el cambio de objeto deseado en Anfriso hacia una vida dedicada a la ciencia. En ambos casos, como se puede observar, el objeto deseado participa de manera más activa que en las novelas de Montemayor y Polo: el esquema actancial ha sufrido una modificación que incrementa las posibilidades de la fábula y da paso a un nuevo nivel de acción.

Este siguiente nivel de actantes es el de la pareja de dador y receptor. El dador apoya al sujeto, tiene poder sobre la empresa, suele aparecer en segundo plano, en general es sólo uno y es a menudo un ente abstracto⁶¹. En la novela pastoril, al ser los pastores sujetos de su propia fábula, coincide en ellos la función de receptor y de sujeto. Y entre ambas funciones se inserta la figura del dador. Como corresponde a la novela antigua, la figura del dador está representada por una figura sobrenatural, originada en la tradición y reconocible por su presencia generalizada en relatos caballerescos. De tal manera que en las primeras novelas planteadas en este estudio, la sabia Felicia ocupa el lugar del dador. Y, como corresponde, se trata de un ente abstracto y con poder sobrenatural, es una figura individual —aunque suele ir

61 M. Bal, *op. cit.*, p. 35.

acompañada de las ninfas, ninguna tiene participación más que de acompañantes— y su participación se restringe a un segundo plano. Estas cualidades de dadora justifican su presencia hacia el final de la obra y aseguran el final feliz de la empresa. Montemayor tuvo cuidado de caracterizarla con atributos pastoriles que la distinguieran de otros personajes similares de géneros distintos (como el mago o el ermitaño en las novelas de caballerías, o incluso una deidad muy similar pero de corte guerrero, presente en el *Amadís* o en *Orlando*): de ahí sus similitudes con la diosa Diana, rodeada de ninfas, fuentes y bosques.

Cuando la escritura de la novela pastoril evoluciona, en el caso de la *Galatea* y la *Arcadia*, el dador se vuelve una figura que se enriquece por procesos novedosos con respecto a sus antecesoras. En el caso de Cervantes, el personaje del pastor sufre una dilución: así, la solidaridad entre la comunidad pastoril ocupa la función de dador, ya que el conjunto de pastores se convierte en aliado del sujeto⁶², Elicio, quienes hacia el final del texto emprenderán con él la búsqueda de Galatea y tratarán de impedir su matrimonio. En el caso de la *Arcadia*, el sistema de dadores se vuelve más complejo todavía: si bien Anfriso es el sujeto, su trayectoria lo lleva hacia una transformación del objeto. En un principio, busca la unión con Belisarda; pero después del matrimonio de ella, el objeto se convierte en una conversión hacia una vida dedicada al pensamiento;

⁶² Previamente, Elicio “dio cuenta de sus pensamientos y pidió favor y consejo en tan arduo caso” a “los pastores que con [él] estaban”; “luego Tirsí y Damón se ofrecieron de ser aquellos que al padre de Galatea hablarían”. En tanto que “Lauso, Arsindo y Erastro, con los cuatro amigos Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio, prometieron de buscar y juntar para el día siguiente a sus amigos y poner en obra con ellos cualquiera cosa que por Elicio les fuese mandada.” (l. vi, p. 626). Al otro día, en efecto, Elicio “descubrió no lejos dos escuadras de pastores” (p. 628) dispuestos a servirlo en su empresa de evitar “que Galatea al forastero pastor se entregase”. Este dador colectivo, entonces, conserva la cualidad de resultar un ente abstracto, como lo prevé M. Bal (“el *dador* no es en la mayoría de los casos una persona, sino una abstracción: por ejemplo .la sociedad, el destino, el tiempo”), *ibid.*, p. 36

entonces, el ente dador es, de nuevo, una sabia, Polinesta; pero la aparición de este personaje resulta aún más incidental en comparación con la de sus antecesoras, pues es el conjunto de circunstancias —Belisarda y su matrimonio— más la naturaleza pastoril, amorosa, contemplativa e intelectual, los entes dadores que proporcionan al personaje su realización final.

La última pareja de actores, de acuerdo con el modelo actancial, está conformada por el ayudante y el oponente. El ayudante sólo puede prestar una ayuda no esencial, es normalmente concreto, con frecuencia salta al primer plano y suelen ser múltiples⁶³. El oponente tiene las mismas funciones pero con un valor negativo: se cuentan aquí los maridos forzados y los padres impositivos. En los primeros momentos de la novela pastoril, particularmente en la de Montemayor, los pastores son en su mayoría ayudantes: Silvano, quien tratará de convencer a Sireno de la sinceridad del amor de Diana, Selvagia, al compartir las penas y el trayecto de los dos pastores y defender la obediencia de Diana a la disposición de los padres. Los oponentes se reducen a esas dos figuras que representan los obstáculos, Delio y el padre de Diana. En la continuación a la novela, *Los siete libros*, el mecanismo de ayudantes cuenta con rasgos más sutiles; por ejemplo, Alcida aparece en la región y Delio enloquece de amor por ella, cuyo paroxismo lo conduce a la muerte⁶⁴. Cervantes atribuye a Galatea, a lo largo de casi toda la novela, una categoría de oponente, por su indiferencia para con Elicio; sólo hacia el final, inconforme con el matrimonio impuesto, con los padres como

⁶³ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁴ ¿De qué otra manera introduciría Polo la necesaria muerte de Delio si no es con la inclusión de Alcida, dama desamorada que no realiza ninguna acción que favorezca la pasión de Delio? La ausencia de intención de Alcida es propia de la ayuda “no esencial” que presta el ayudante.

principales oponentes, la pastora le proporciona el medio de alcanzarla⁶⁵, con lo que se convierte a sí misma en ayudante. Por último, en la obra de Lope, irrumpen oponentes más peligrosos, como los falsos Galafrón y Leriano, causantes del destierro de Anfriso por mencionar a los que causan mayor daño al sujeto. En la novela de caballerías, el pastor sólo había funcionado como ayudante⁶⁶ y es, justamente, esta multiplicación de funciones lo que determina la existencia de la novela pastoril.

Como ha advertido Mieke Bal, el modelo de actantes “describe una estructura, o sea, las relaciones entre distintos tipos de fenómenos. Y no fundamentalmente a los fenómenos mismos”⁶⁷; estas relaciones son sistemáticas e invariables en cada relato, sin tomar en cuenta sus especificidades. La categoría actancial de los personajes, entonces, si bien representa la capacidad de los mismos para establecer relaciones y procesos que desencadenan una fábula, no da cuenta de las constantes del personaje pastoril, constantes que le permitieron dar forma a uno de los géneros prosísticos más importantes del siglo XVI.

Si un actante constituye una posibilidad estructural —en tanto que establece las funciones que determinan los procesos de cambio obligatorios en el relato y por ello una entidad abstracta puede funcionar como tal—, cuando posee rasgos distintivos en una unidad semántica compleja, el actor se transforma en personaje⁶⁸, en cuya caracterización intervienen relaciones psicológicas e ideológicas. Tales relaciones no se

⁶⁵ Galatea escribe a Elicio: “si el Cielo quiere que yo quede con esta deuda, quéjate de él, y no de la voluntad mía” (l. vi, p. 625); no declara amor, aunque muestra voluntad hacia el pastor que puede salvarla de ser, como Diana, una “malmaridada”.

⁶⁶ En el relato y la poesía italiana, el personaje cumplía otras funciones, como la de oponente en *Orlando* con el pastor Medoro, o de sujeto en el poema narrativo *Las ninjas de Ameto*.

⁶⁷ M. Bal, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 87.

establecen sólo al interior del texto, sino que competen directamente al lector al que la obra va dirigida. De tal manera que estas relaciones constituyen posibilidades de análisis del personaje mucho más reveladoras, algunas de las cuales se expondrán en los siguientes apartados: integración del personaje en una tradición literaria, la suma de rasgos físicos, psicológicos e ideológicos que establecen las similitudes entre el personaje literario y las posibilidades de una persona real⁶⁹, la caracterización que lo distingue de otros personajes literarios y, finalmente, la caracterización discursiva que le proporciona al personaje una existencia estética.

⁶⁹ Las similitudes entre personaje e individuo de carne y hueso, lector o receptor de la obra, que se sentirá identificado con las peripecias del personaje, y que asegurarán el éxito de una novela. “El hecho de que nadie haya tenido todavía éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente del personaje se debe, con toda probabilidad, con este aspecto humano. El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene una psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica” (*ibid.*, p. 88).

1.4. ELEMENTOS Y TÉCNICAS DE CARACTERIZACIÓN

Bajo la premisa de que la acción es el eje del relato y que ésta tiene como agente a un personaje, éste debe ser caracterizado. La caracterización es la suma de recursos textuales mediante los cuales un autor configura un sujeto ficticio; recursos similares a los que se emplearían en la configuración de un sujeto real, pero con la particularidad de que éste (el ficticio) será necesariamente creíble en tanto que no es verificable. La caracterización funciona en diferentes planos del personaje: en su perfil psicológico y físico organizado por medio de descripciones, y en la ilusión de que el personaje ficticio “recibe, como una persona real, estímulos de su medio y que responde a ellos, se lanza por un camino y tropieza con obstáculos, quiere esto y rechaza aquello”⁷⁰, en este caso, la narración es también un modo de la caracterización; además de estos elementos, la tradición también contribuye a caracterizar al personaje en relación con el lector: aporta atributos sobreentendidos, situaciones y movimientos esperables, genealogías intertextuales y reglas de comportamiento. También en función del lector, la caracterización es directa e indirecta: directa, si el narrador comunica los atributos del personaje, o bien, este se describe a sí mismo; indirecta, cuando el lector debe concluir las características del personaje a partir de sus acciones.

Con estos principios básicos, los procedimientos de caracterización que conducen este análisis incluyen las propuestas de distintos autores⁷¹: el nombre propio, que trae consigo un valor semántico que representa, en mayor o menor medida, el conjunto de

⁷⁰ Enrique Anderson-Imbert, “Caracterización”, en *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1999, p. 242.

⁷¹ Pimentel, Ducrot, Bal y Tomachevski, Frye, entre otros.

atributos y actos, así como la identidad del personaje que permite reconocerlo a través de sus transformaciones; la apariencia del personaje, que incluye la figura física, rasgos, vestimenta, movimientos (poses, posturas) y comportamientos externos (como el llanto) que llegan a tipificar al personaje; esa apariencia, por supuesto, implica rasgos de carácter⁷². Otro procedimiento de caracterización es la influencia del escenario y el ambiente en el personaje, es decir, sus reacciones y su carácter en equilibrio o contraste con su espacio vital; en este caso la descripción y la narración se encuentran en un mismo grado de importancia. En cuanto al carácter del personaje, sus reacciones a una situación determinarán sus características, de ahí la importancia de que tales acciones sean consecuentes; mientras actúa, hace visible su carácter en gestos, ademanes, reacciones físicas y expresiones emotivas, incluso si se advierte que el personaje reprime tales manifestaciones; el narrador deberá también, entonces, incorporar en este sujeto ficticio una serie de procesos mentales que le permitan la introspección; al mismo tiempo, el personaje, por “propia voz” o por medio del narrador, comunicará sus gustos, preferencias e inclinaciones. En la caracterización, además, tiene enorme importancia el modo de hablar del personaje: su uso de la lengua, el tono de su voz, su interacción dialógica con otros personajes; y, precisamente en esta interacción, el personaje se caracteriza por la manera en que lo otros lo “ven”, lo que dicen o piensan sobre él, mediante conversaciones, opiniones y revelaciones, es decir, sobre su reputación pública.

⁷² Ducrot incorpora otro procedimiento de caracterización: “el uso del emblema: un objeto que pertenece al personaje, una manera de vestirse o de hablar, el lugar donde vive, se evocan cada vez que se menciona el personaje, asumiendo así la función de señal distintiva. Es un ejemplo de utilización metafórica de las metonimias: cada uno de esos detalles adquiere valor simbólico” (*op. cit.*, p. 264).

Esta enumeración de elementos de caracterización del personaje sería imposible sin la presencia de una tradición que permita construir, a partir de una serie sucesiva de modelos de personaje, las siguientes propuestas de personajes, los cuales debieron ser, para sus autores, referentes necesarios como resultado de aspectos extratextuales, como el prestigio o la suposición de que contenían valores deseables. Asimismo, la elección de cierto tipo de personajes debió responder a las exigencias de un público amplio que respondía a ciertos estímulos generados por ese personaje. Comprender, entonces, las motivaciones textuales y extratextuales del personaje del pastor permite también comprender las particularidades de la caracterización en la época en que cobró auge como figura central de un género narrativo e implica la posibilidad de extender el análisis propuesto a la comprensión del personaje de ficción en general.

2. CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR EN EL MARCO DE LA TRADICIÓN LÍTERARIA

El conjunto de obras que han incluido al personaje o la temática pastoril, de origen popular o (principalmente) culto, supone un sustrato cultural para los autores que constituyen el objeto central de mi estudio. El prestigio de los antiguos, la admiración por los italianos y la validación religiosa que gozaba el personaje del pastor para la época renacentista, representan los ejes de una tradición específica que respalda a los autores de novelas pastoriles. La tradición, al representar una fuente de materiales, temas, tendencias ideológicas y estéticas, recursos expresivos y procedimientos artísticos, juega un papel fundamental, pero poco reconocido, en el proceso de caracterización de un personaje; en tanto que determina las instituciones y el comportamiento, es un momento de la libertad y de la historia, es propiedad compartida de autores y lectores, para ser ejemplar o aborrecible. Su implicación en el conjunto de rasgos del pastor incide en las múltiples realizaciones del personaje, algunas de esas realizaciones contribuyen directamente en la construcción del pastor novelesco, por lo que el análisis exige mayor atención en ciertos autores y obras; asimismo, tal análisis pone de manifiesto los canales de comunicación entre las diferentes realizaciones de la tradición y los renacentistas, los que no siempre incluyen la lectura o

una evolución lineal a través de la época clásica, medieval y renacentista, sino un proceso de rupturas, transmisiones orales, traducciones, reinterpretaciones y otros transcurros culturales.

2.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA, CRISTIANA Y MEDIEVAL EN LA CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

El pastor novelesco, consecuencia hispánica de la antigua tradición bucólica, nace como figura central de una obra literaria con Teócrito de Siracusa, hacia el siglo III a. C. El poeta griego dedicó al personaje alrededor de diez de los poemas que posteriormente recibirían el nombre de *Idilios*⁷³. Ya desde entonces la forma poética y la idealización del personaje están asociadas a un principio erudito y de idealización de la naturaleza. Entre 150 y 100 a. C., surgen los primeros seguidores del siracusano, Mosjos y Bión. Al conjunto de cantos de tema pastoril, los helenos lo llamaron *boukoliká*, por *boúkolos*, boyero; el adjetivo pasó al latín como *bucolicus*, pastoril (Corominas); de ahí que Virgilio eligiera para su obra de juventud el título de *Bucolica* (según referencias de Ovidio y Quintiliano).

⁷³ El término griego es *eidyllion*, “imagen o cuadro pequeño”; se extendió a composiciones sobre asuntos pastoriles (tema amoroso e idealización de la vida campestre) que, en comparación con la égloga, es más breve y utiliza heptasílabos o hexasílabos (Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 2001, s. v. IDILIO).

Francisco López Estrada señala que antes de 1560 —año que sitúa el nacimiento de la novela pastoril— no hay ediciones españolas de los *Idilios* de Teócrito, sino hasta el siglo XVIII; aunque hubo estudiosos que se ocuparon del autor griego como Núñez de Guzmán⁷⁴. No obstante, el acceso a *comentos* permite, ya en el siglo XVI, un documentado conocimiento y prestigio de Teócrito: Fernando de Herrera, en sus *Comentarios a Garcilaso* (1580), cita o hace referencia al poeta en diversas ocasiones, así como fray Luis de León en *De los nombres de Cristo* (1583-1585). En tanto que, ya en el XVII, Lope cita en la *Dorotea* el inicio del idilio XI: “Remedio del amor las llama Teócrito en su *Cíclope*”⁷⁵; y Mira de Amescua en su prólogo a *Siglo de oro en las selvas de Erifile* anota que entre los griegos el poema fue llamado Bucólico, y refiere una leyenda recogida por Maltesta en el comento de Virgilio, según la cual, sitiados por los persas e imposibilitados para ofrecer culto a Diana fuera de la ciudad, los pastores ofrecían sacrificios a la diosa con himnos y alabanzas en su lengua rústica, hasta alcanzar la perfección que movió a los poetas a continuar sus cantinelas⁷⁶. Añade el doctor que según otras versiones el origen de la poesía bucólica es incierto, nacido espontáneamente en honor de dioses agrestes —faunos, ninfas, sátiros, Pan, Diana—; y establece una línea sucesoria entre los autores de églogas:

74 F. López Estrada, *Los libros de pastores*, ed. cit., p. 59 y s.

75 Lope, *La Dorotea*, ed. cit., p. 238.

76 Mira de Amescua, *Siglo de oro*, ed. cit., p. 68.

Entre los griegos escribieron Églogas Mosco Siracusano y Teócrito, que floreció en tiempo de Tolomeo del Lago; entre los latinos, Virigilio a imitación de Teócrito, de quien tomó muchos versos, conceptos y sentencias, imitándole en la segunda Égloga de Coridón, en el Cíclope del Idilio undécimo, y en el tercero y sexto. En la tercera Égloga imitó a Teócrito en el cuarto y quinto Idilio, y en la última, consolando a Cornelio, le imitó, y aun se valió dél en el *Thyrsi*.⁷⁷

Ya sea por la continuidad entre una imitación y otra, ya sea por referencias que los autores de novela pastoril tuvieran del poeta griego, lo cierto es que en el pastor de los *Idilios* de Teócrito⁷⁸ se encuentra una serie de rasgos acabados que se mantendrían en el pastor novelesco: aspectos generales como el gusto por el canto y la música de flauta para distraer las horas del pastoreo o de camino hacia fiestas dedicadas a deidades campestres como Thalysias; y la afición a las competencias poéticas coronadas por un premio sencillo que ya desde entonces funciona como móvil del pasaje poético⁷⁹. Nombres como Amyntas, Tirsis, Amarilis y Coridón se mantienen en el acervo onomástico de la posterior literatura pastoril. Otros aspectos de la relación entre los pastores de Teócrito y los renacentistas son más específicos, como la tipología tradicional de los personajes, los estilos narrativo y dramático de sus cantos y los referentes mitológicos compartidos.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁸ Utilizo los textos incluidos en la edición de Rafael Ramírez Torres, *Bucólicos y líricos griegos*, Jus, México, 1970.

⁷⁹ A propósito, señala López Estrada: “los pastores son poetas por naturaleza y, por acuerdo establecido desde el origen del género hablan y cantan según este principio, ya se aplique en un sentido rústico o en un sentido refinado. [...] y son también músicos que entonan flautas y zampoñas. Esta música llega a los animales. Música y poesía son objeto de certámenes [...] Hay, pues, un afán de superarse en los cantos, de hacerlo mejor uno que otro, que será propio de la poesía pastoril; y estos certámenes se organizan según módulos de gran perfección técnica, en particular los cantos alternos” (*Los libros de pastores...*, ed. cit., p. 63)

La distinción entre pastores refinados y rústicos, contraste recurrente en la dramática y novelística pastoril española, ya está planteada en Teócrito con algunos de sus recursos fundamentales. El diálogo es el recurso indicado para hacer notar los rasgos rústicos del personaje, pues los hablantes se describen a sí mismos y juzgan recíprocamente sus acciones y comportamientos, en términos coloquiales y sobre situaciones cotidianas. Este pastor sí se preocupa por sus ganados, vive de ellos y no atiende tanto la belleza del paisaje como su conveniencia para alimento del rebaño; es el caso del idilio iv, diálogo entre Batto y Coridón; este último cuida vacas ajenas que devoran ramas de olivo mientras los pastores se distraen con la conversación; comentan, a manera de chisme, los amores de un pastor viejo por una joven, una relación que se cristalizará como un motivo de la literatura pastoril: “Oye, Coridón, dime: el vejete aquel ¿ama todavía a la de las negras cejas de la que se enamoró hace poco? [...] ¡Vaya con el hombre libertino! Es de una especie que compite con los Sátiros o con los Panes de patas disformes”⁸⁰. Los rústicos teocritanos también gustan de las justas poéticas (idilio v), como un mecanismo para sostener la parodia del pastor refinado⁸¹, en que las provocaciones de ambos contendientes resultan burlonas y ofensivas y los cantos se refieren a situaciones y objetos vulgares⁸². Otra situación paródica confronta a los dos tipos de pastores, el refinado y el rústico, incapaces de comprenderse uno al otro (idilio vii).

⁸⁰ Teócrito, “Los pastores”, en Ramírez Torres, *op. cit.*, p. 47.

⁸¹ Alude Ramírez Torres a Fontanelle, quien “advirtió que, dado el comienzo de la Égloga, parecía que más bien había de terminar a puñetazos que en una competencia sobre cantos” (*ibid.*, p. 47).

⁸² Virgilio retomará la imagen del pastor rústico en su Bucólica iii: de igual forma, Dametas no es dueño del rebaño a su cargo y éste acusa veladamente a Menalcas de prácticas sexuales zoofílicas.

Así, la idealización literaria del pastor nace junto con su antítesis, un tipo de pastor en el cual se persigue una ilusión de realismo —lograda mediante otro conjunto de tópicos artísticos, como el uso de refranes⁸³, rasgo común en los rústicos posteriores—, una forma de parodia contra la idealización bucólica, un personaje con funciones específicas: equilibrar el tono discursivo —función que se mantiene en la narrativa española del siglo XVI— y un medio de clasificación del personaje, pues Teócrito distingue pastores de ovejas, boyeros y cabreros y atribuye prestigio mayor a los boyeros, mientras que los rústicos casi siempre son cabreros; esta relación sobrevive en la tradición renacentista: el pastor protagonista es boyero.

En sus cantos, los pastores intercalan pasajes narrativos, imágenes y episodios mitológicos, ya sea como tema de sus canciones (Idilio I sobre Ageanax, Dafnis, Arato, Myrtos y Simiquidas⁸⁴), mediante descripciones de objetos como la copa del cabrero (Idilio II⁸⁵), y principalmente con la alusión de episodios mitológicos, los cuales se convertirán en los favoritos de la literatura bucólica hasta la hispánica áurea, como el del Idilio VIII, sobre Polifemo, el cíclope pastor, y Galatea, descrita en términos pastoriles:

⁸³ Para criticar la locura de amor y el ímpetu juvenil que no comprende, Milón utiliza refranes como ¡Hombre hechos de higuera: perdido es lo que se os paga! o “¡Es más bello cocer la lenteja que cortarse las manos hendiendo el comino!” (Teócrito, *op. cit.*, p. 57).

⁸⁴ Se trata de pasajes tan breves que no alcanzan a funcionar como historias intercaladas, sino como alusiones a situaciones dignas de ser recordadas: “A mi lado cantará Tí tiro y me dirá cómo hace poco el boyero Dafnis se encariñó con Xeneas, [...] y cómo un sarcófago recibió, vivo aún, al cabrero, a causa de la malvada soberbia de su amo, y cómo las romas abejas [...] lo alimentaron, delicadas, con el jugo de las flores”; o “Este desdichado amaba a Myrtos, tanto como se aman las cabras en la primavera. Pero Arato, el más amado de sus amigos, llevaba también cariño en su pecho” (Teócrito, idilio I, *ibid.*, p. 34).

⁸⁵ “En el fondo de la copa está cincelada una mujer adornada con su peplo y una redcilla para atar los cabellos, y es obra de tal artificio que parece digna de los dioses. A sus lados, dos hombres de hermosa cabellera, alternadamente y cada cual por su lado, se querellan; pero semejante altercado para nada conmueve el corazón de la mujer, sino que mira ella sonriendo ya al uno ya al otro y les pone atención. [...] Y enseguida de éstos, está cincelado un pescador anciano sobre una roca...” (idilio II, *ibid.*, p. 38).

“más blanca que la leche cuajada, la más tierna que un corderillo, la más retozona que una ternera, la más resplandeciente en tu bienestar que un fresco racimo”⁸⁶.

En otros episodios mitológico-pastoriles el protagonista es un pastor en relación con la divinidad; en estampas que se mantendrán posteriormente, como el que refiere la muerte de Adonis y el sufrimiento de Afrodita (“A la hermosa Cytrea, cuando apacentaba los rebaños por las montañas, Adonis la llevó a tan gran exceso de amor, que ella no pudo apartarlo de su seno ni aun después de muerto”⁸⁷); el éxito de este episodio tiene inmediato testimonio en los seguidores de Teócrito⁸⁸. En adelante, la poesía bucólica amplía sus alusiones a la mitología: escenas de Helena y el otrora boyero Paris⁸⁹, la descripción del poeta Mosjos de las cualidades del amor —como las que se estilan en la novela pastoril— o el pasaje de Zeus y Europa⁹⁰. De ahí que, según ha señalado López Estrada, “la mitología quedará, de una vez y para siempre, unida a la literatura pastoril; y aun convertida mucho después en un ornamento poético, será precisa para obtener el ambiente necesario del género”⁹¹.

La antigüedad del personaje y su relación con la mitología y el paisaje tiene testimonios ya en Homero, quien describe en repetidas ocasiones paisajes placenteros donde habitan las ninfas, utiliza el ambiente pastoril como referente de comparaciones

⁸⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁷ Seguido de una alusión al pastor Endimión, “el que reposa en el eterno sueño” (idilio III, “La visita galante”, *ibid.*, p. 44).

⁸⁸ “Yace el bello Adonis en la montaña, herido en el blanco muslo por un blanco diente [...] gimen todas las montañas y cada una de las encinas. Los ríos lloran los sufrimientos de Afrodita y en los montes las fuentes se convierten en lágrimas por Adonis. Las flores enrojecen a causa del dolor” (Bion y pseudo-Bion, *ibid.*, p. 158 y s.)

⁸⁹ “Un día el boyero arrebató a Helena y la condujo al Ida, duro sufrimiento para Enoe” (Bion y pseudo-Bion, *ibid.*, p. 161)

⁹⁰ Me he referido a los textos que Ramírez T. ha titulado “Conversación familiar”, “Por la muerte de Adonis”, “Eros fugitivo” y “Europa”, respectivamente (*ibid.*, pp. 138-147).

⁹¹ F. López Estrada, *Los libros de pastores*, ed. cit., p. 62 y s.

o incluye a un personaje de tipo pastoril, habitante accesorio de alguna de las regiones exploradas por el héroe homérico⁹². Pero la fusión entre esos elementos aún no está perfilada; sino que parece corresponder a una necesidad posterior cubierta por Teócrito al subrayar la aptitud poética del personaje que se encontraba en otros relatos helenísticos como los ejemplificados por Curtius: “corrían ya relatos de pastores que, como Anquises, Endimión y Ganimedes, habían encendido con su hermosura la pasión de los dioses, y ya Estesícoro había celebrado en el siglo VII al pastor siciliano Dafnis, que desdeñó el amor de una diosa por el de una mujer”⁹³. Para el filólogo alemán, el pastor poeta es una consecuencia del *locus amoenus*: “el poeta debe tener tiempo y ocasión para escribir; debe poseer también un instrumento musical primitivo. Todo esto lo tienen los pastores, que disfrutan del ocio en abundancia; su dios protector es Pan, el genio de los rebaños, el inventor de la flauta pastoril de siete cañas”⁹⁴. Al respecto, Teócrito menciona a Pan y lo asocia con los pobladores de Arcadia, quienes, sin embargo, aún distan del árcade refinado y modelo pastoril: “Pan, ojalá los jóvenes

92 “Las ninfas, como es natural, que las bellas florestas y las fuentes de los ríos habitan y los hermosos prados” (*Il.*, xx, 5), “miles de hombres, tantos cuantas en primavera brotan las hojas y las flores. Cual de apiñadas moscas bandadas numerosas que en pastoril establo están continuamente dando vueltas, en plena estación de primavera, cuando la leche los baldes empapa” (*Il.*, II, 465-76); “como al león al que un pastor que aguarda en el campo sus lanosas ovejas, ligeramente hiriera...” (*Il.*, v, 135-140); “le seguían las huestes como siguen las ovejas al carnero, dispuestas a beber al regresar del pasto, y rebosante se pone de alegría el pastor, como es natural, en sus entrañas; así a Eneas, dentro de su pecho, le estaba el corazón lleno de gozo” (*Il.*, XIII, 490-5). En la *Odisea* “¿por ventura son ninfas que pueblan las cumbres del monte, / los veneros del río, los prados hermosos?” (*Od.*, VI, 124), “Eumeo, [...] en mitad de tus bueyes u ovejas enemigos piratas, trajéronte aquí en su navío y a tu nuevo señor te vendieron por alto rescate?” (xv, 386-8). Para la *Iliada* cito por la traducción de Antonio López Eire, Cátedra, Madrid, 1999, y para la *Odisea* por la de José Manuel Pabón, Gredos, Madrid, 2000.

93 Curtius, *op. cit.*, p. 269.

94 *Loc. cit.*

de Arcadia no te flagelen con cebollas marinas los costados y la espalda, cuando adviertan que las porciones de sus viandas son escasas”⁹⁵.

El pastor poeta, o pastor bucólico de Teócrito aún requería, para consagrarse dentro de la tradición occidental, clásica y culta, del refinamiento y la cristalización de tópicos que alcanzaría Virgilio. El poeta, además, incorporará a su interpretación de la literatura pastoril ideas filosóficas, estéticas e incluso geográficas e históricas con tal acierto que algunas pautas de sus *Bucólicas* se consolidarán como normas del género. Es el caso de la idealización de la Arcadia, descrita por Polibio —él mismo natural de esta región del Peloponeso— hacia el siglo II a. C. como una región cuyos habitantes gozan de una educación centrada en las artes musicales, de las que hacen gala durante sus banquetes y con las cuales “los antiguos arcadios querían suavizar y templar la dureza y la severidad de la naturaleza”⁹⁶. Para la época de Virgilio, tal imagen de Arcadia debió ser bien conocida en tanto que alude a ella en las bucólicas IV, VII y X, en ocasiones como fórmulas alusivas a la divinidad a la que el poeta encomienda sus cantos y en otras como referencia al linaje de los contendientes⁹⁷. Asimismo, ciertas doctrinas filosófico-religiosas que propugnaban por una vida retirada (cínicos, epicúreos y estoicos) intervienen en la idealización virgiliana de la vida campestre y sus placeres: el cultivo de

⁹⁵ Idilio I, “Las Thalycias”, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁶ Polibio, *Historias*, trad. Manuel Balasch Recort, Gredos, Madrid, 2000, L. IV, 20.

⁹⁷ “Pan, con la Arcadia por juez, si llegara a enfrentarse conmigo, / Pan, con la Arcadia por juez, tendrá que aceptar su derrota” (Buc. IV, vv. 58-59); “Tiris ovejas llevó; Coridón, sus cabras lecheras, / ambos floridos de edad y linaje de Arcadia uno y otro” (Buc. VII, vv. 3-4); y “Pan vino, dios de la Arcadia, al que vimos nosotros de cerca, [...] Él le responde afligido: «Aun así cantaréis los de Arcadia / esto a vuestras montañas, pues únicos sois los de Arcadia en experiencia de canto»” (Buc. X, vv. 26-27 y 31-32). Cito por la edición bilingüe de las *Bucólicas* de Vicente Cristóbal, Cátedra, Madrid, 2000 (en adelante señalo entre paréntesis el número de la bucólica y de versos correspondientes).

la amistad, una exacerbada percepción del espacio circundante, el desprecio por ciertas convenciones sociales o el ejercicio de la virtud.

A diferencia de Teócrito, Virgilio representa una de las figuras más influyentes de la tradición occidental, ya desde los años del imperio, pero sobre todo a partir del siglo VII, cuando su obra se convierte en materia de las universidades medievales, en objeto de diversos tratados de gramática, retórica y poética (Servio y Filargirio, comentaristas, Donato y Garlande, gramáticos)⁹⁸, y sus comentarios mantuvieron la imagen de los pastores. Con el tiempo, alrededor de Virgilio se creó un entramado de leyendas, extendidas por toda Europa, que lo transformaron en el sabio por antonomasia, conocedor de la magia y descifrador de misterios, incluso caballero y hasta loco enamorado o amante burlado⁹⁹; de tal suerte que las referencias a Virgilio parten de registros que no necesariamente incluyen la lectura de su obra. No obstante, en el ámbito culto hispánico, el “redescubrimiento” de Virgilio, asociado inevitablemente a la influencia dantesca, se advierte en el siglo XV en las figuras de Enrique de Villena, Iñigo López de Mendoza y Juan de Mena; en un periodo político que abrió la relación cultural italo-hispánica, como señala Miguel Dolç: “la etapa de Juan II de Castilla (1419-1454) coincide, en Aragón, con la de Alfonso IV el Magnánimo (1416-1458) que, desde Nápoles, incorpora a la península los principales motivos del Renacimiento. Se opera,

⁹⁸ Sobre Virgilio como autor leído en las universidades, Cf. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, ed. cit., t. I, pp. 79-84; y sobre la influencia del poeta durante la Edad Media, Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 1987, pp. 141s. y 185s., así como el apartado “La extraordinaria fama de Virgilio”, en *Los libros de pastores en la literatura española*, ed. cit., pp. 70-75.

⁹⁹ Ejemplos de la leyenda popular alrededor de Virgilio se consolidan en el Romancero con el *Romance de Vergilos*, el Arcipreste de Hita, el *Corbacho* y la *Cárcel de amor*.

con ello, una verdadera simbiosis entre Nápoles, Cataluña y Castilla”¹⁰⁰. Por esta vía, buena parte de la tradición pastoril medieval tendrá alguna relación con las *Bucólicas*, y, a su vez, representa un valor fundamental en la transición al Renacimiento, cuando el género pastoril alcanzará sus realizaciones más importantes.

Traducciones —en algunos casos, versiones— parciales o totales a las *Bucólicas* inician en 1496¹⁰¹. Al margen —y a decir de M.J. Bayo, por un clima político de incertidumbre—, se renueva la interpretación medieval mesiánica de la bucólica iv¹⁰², en tanto que la lírica italiana, con la declarada filiación de Sannazzaro con Virgilio, apuntalaba el prestigio de la bucólica. Para la época de esplendor de la novela pastoril, Virgilio ya representaba una marca de prestigio entre las nuevas generaciones de autores, y acudir a la autoridad de Virgilio es un especie de tópico; así, Polo justifica el sacar a la luz su *Diana* “con ver que ni a Virgilio ni a Petrarca les faltan detractores” (“Epístola a los lectores”, p. 82), Cervantes defenderá su *Galatea* en tanto que incluso “el príncipe de la poesía latina fue calumniado en algunas de sus églogas” (“Curiosos lectores”, p. 158); y Lope, en defensa de la humildad del tema pastoril aducirá la sabiduría del mantuano al pronosticar el nacimiento de Cristo: “Y a quien pregunte la

100 Miguel Dolç, “Presencia de Virgilio en España”, en R. Chevallier (ed.) *Présence de Virgile. Actes du Colloque des 9,11 et 12 Décembre 1976 (Paris E.N.S., Tours)*, Les Belles Lettres, Paris, 1978, p. 546.

101 Juan del Encina (Salamanca); le siguen las de Fadrique de Basilea a la primera y segunda *Bucólicas* en 1498 y 1499, la de Juan Fernández de Idiáquez (Barcelona, 1574) y la *Bucólica III* de Brocense (Salamanca, 1591).

102 La prefiguración de Virgilio sobre el nacimiento de un niño prodigioso que restauraría el orden social y espiritual, en la *Bucólica IV*, fue interpretada como un presagio del nacimiento de Jesús: “vuelve la Virgen de nuevo y de nuevo el imperio saturnio, / ya descendencia novel desde el cielo elevado nos mandan. / Tú al niño apenas nacido...” (6-8). Esta égloga, imitada por Hernando de Acuña y Vicente Espinel, fue motivo de múltiples comentarios y contribuyó en la creación del pastor evangélico.

causa respóndale Virgilio con los sagrados versos que hurtó de la Sibila para sus pastoriles églogas” (*Arcadia*, “Prólogo”, p. 57).

A pesar de las aportaciones del ideal bucólico virgiliano a la pastoril renacentista —y de ahí a su realización novelesca—, el universo helénico y pagano de Teócrito y Virgilio representa su diferencia específica con respecto a su consecuencia europea y cristiana. La distancia ideológica sugiere a Joaquín Casalduero una distinción entre “la Bucólica” y “la Pastoril”, realizaciones de un mismo personaje temático desde perspectivas culturales diferentes, el “Mundo Antiguo” y el cristiano, respectivamente: la Bucólica, caracterizada por el amor homosexual¹⁰³, propio de un mundo masculino, estaría marcada por la corporeidad; la Pastoril, producto de una sociedad cristiana y de un revaloración de la figura femenina, así como una transformación de la homosexualidad en objeto de horror, mofa y escarnio, se caracterizaría, en cambio, por una idealización que excluye toda corporeidad y sustituye el deseo sexual por la adoración¹⁰⁴. Así, mientras situaciones, recursos y motivos para caracterizar al personaje, como nombre propios, aspecto físico y otras cualidades se encuentran en las *Bucólicas* y se localizan de manera casi idéntica en la novela pastoril, aspectos como el amor homosexual, alusiones al amor físico, el contraste entre vejez y juventud o los cultos paganos, recibirán en la pastoral renacentista tratamientos específicos que poca relación mantendrán con las proyecciones virgilianas. En este proceso de evolución del personaje, intervendrán además concepciones religiosas y filosóficas del amor acuñadas

103 El amor homosexual irá desapareciendo, tanto en los continuadores de esa tradición como entre los imitadores y aun los traductores de Virgilio, quienes sustituirán a Alexis con una pastora, un pastor si la voz se traslada a una pastora, y hasta a un soberano, en el caso de Enzina.

104 Joaquín Casalduero, “La bucólica, la pastoril y el amor”, *Estudios de literatura española*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 91-95.

en Petrarca, en la teología y en las preceptivas amorosas, las cuales, al sumarse a la tradición bucólica clásica, determinarán el desarrollo de la pastoril renacentista, en un enfrentamiento que derivará en una serie de problemas cuya resolución, en el caso de la novela pastoril, supone algunos de sus dispositivos de evolución.

Las aportaciones del género bautizado como égloga —en alusión a su brevedad (del griego *ekloge*, “seleccionado”)¹⁰⁵— a la caracterización del personaje se centran principalmente en motivos vinculados con el entramado de costumbres, cualidades y comportamientos que se cristalizan en los sitios frecuentados, modos de relación situaciones y, lo que constituye la diferencia específica de las *Bucólicas* con respecto a los *Idilios*, las capacidades intelectuales del pastor.

El pastor virgiliano, para explayarse líricamente, precisa de sitios que se fundirán con su imagen hasta convertirse en tópicos, como el *arbore sub quadam* («bajo un árbol cualquiera»)¹⁰⁶, que abre el volumen de *Bucólicas* e introduce situaciones como el encuentro inicial entre pastores —los participantes del *carmen amoebaeum* y en ocasiones un tercero que fungirá de juez—, o la alusión al “ocio pastoril”, que favorece la entonación del canto:

Títiro, tú, recostado a la sombra de un haya extendida,
pruebas la musa del bosque soplando en tu caña delgada.¹⁰⁷

¹⁰⁵ La égloga como término correspondiente al género lírico con connotación temática, tipo de personaje y espacio bucólica se estableció definitivamente con Tito Calpurnio, y se consolidó en la Edad Media.

¹⁰⁶ Curtius señala que la “incontable descendencia” del tópico es innumerable (*Literatura europea...*, ed. cit., p. 274 y n.).

¹⁰⁷ Virgilio, *Bucólica* I, vv. 1-2. Cito por la edición bilingüe de las *Bucólicas* de Vicente Cristóbal, Cátedra, Madrid, 2000 (en adelante señalo entre paréntesis el número de la bucólica y de versos correspondientes).

Ocurre también que el árbol representa el sitio donde el personaje se retira para dar rienda suelta a su sufrimiento, como hará Coridón, el más representativo de los pastores bucólicos:

Su único alivio entre hayas espesas, de copas umbrosas,
era venir de continuo; y allí estos acentos sin arte,
solo, a los montes y bosques lanzaba con vana porfía (II, 3-5)

En su primera aparición, Sireno, en Montemayor, se retira al árbol virgiliano a sufrir por la memoria de su amada: “Arrimóse al pie de una haya, comenzó a tender sus ojos por la hermosa ribera” (L.I, p.13). Ahí lo alcanza Silvano, quien confiará a Sireno que, durante su ausencia, Diana se retiraba a llorar “arrimada a una encina” (L.I, p.26). El tópico del árbol se va debilitando en posteriores novelas pastoriles a cambio de la “fuente de los alisos”, centro de la vida social, donde los pastores recuerdan el primer encuentro y las horas en que el amor era correspondido; sin embargo, la sombra de un árbol se transforma en la sombra de un bosque donde los pastores varones se reúnen, generalmente, a compartir sus sufrimientos, como Tauriso y Berardo, en Gil Polo (L.I, p.131), o Lisandro y Elicio en Cervantes, en una probable reminiscencia del masculino *carmen amoebaeum*, hasta la reinterpretación de Lope, quien inicia la acción de su *Arcadia* a la sombra de un pino.

El encuentro a la sombra del árbol, en Virgilio, subraya la cualidad del pastor para entablar sólidas relaciones filiales, implícitas en la dinámica del *carmen amoebaeum* y, de manera particular, en la Bucólica x, dedicada a la amistad motivada por la admiración de un poeta a otro, relación muy común en la novela pastoril. En tanto que el papel de

juez en las justas poéticas se conserva en la pastoril novelesca, donde trasciende hacia la solución en justas amorosas, pues los pastores acuden a un tercero que juzga sus desavenencias y restablece la situación armónica de la pareja¹⁰⁸.

Virgilio configuró una serie de situaciones que en las *Bucólicas* funcionan como momentos líricos sin desarrollo narrativo y que servirán de material novelesco, y representan elementos de caracterización, tales como la partida obligada por un agente externo —una imposición política claramente localizable—, que arroja al pastor de su patria, en las bucólicas I y IX:

¿Ay! ¿En quién puede haber injusticia tan grande? ¡Ay, casi
 junto contigo robado el solaz que nos dabas, Menalcas!
 ¿Quién cantaría a las ninfas? ¿Y quién sobre el suelo esparciera
 hierbas en flor y cubriera con sombra y verdura las fuentes?
 ¿Y las canciones que, ha poco, te pude leer a escondidas,
 cuando por ver a Amarilis, que es nuestra delicia, te fuiste? (IX, 17-22)

Se encuentra aquí un motivo narrativo frecuente en la novela pastoril, utilizado ya al inicio o al final del relato: la ausencia, de la que el pastor regresa (Montemayor), a la que obligan a la pastora por una disposición paterna (Cervantes) o la impuesta al pastor a causa de rivales celosos (Lope). En cualquier caso, el motivo tiene la función de acentuar el carácter nostálgico de los personajes e introducir un obstáculo en la trayectoria del protagonista. En otra posibilidad de la ausencia, el pastor virgiliano se autoexilia, no en otra región o en la ciudad, sino en el paraje más solitario del bosque:

¹⁰⁸ En Montemayor, Feslismena será mediadora en amores, invitando a Filemón y Amarilida (nombre tomado de Teócrito y Virgilio): “sentémonos al pie desta verde haya, junto al prado florido que delante los ojos tenemos, porque quiero ver la razón que cada uno tiene de quejarse del otro” (L.vi, p. 250). Como se puede observar, incluye el tópico *arbore sub quadam* y la tríada contendientes-juez.

Lejos me iré y los poemas que tengo en calcídico verso
 ensayaré con la flauta que sopla el pastor siciliano.
 Tengo ya bien decidido sufrir el amor en los bosques (x, 50-53)

El cuadro será favorecido por los novelistas, sobre todo en pasajes caballerescopastoriles, es decir, aquellos en que coinciden ambos personajes.

Otra situación virgiliana que aprovechará la novela es la de la transición amorosa según la cual el personaje es capaz de modificar el objeto de su afecto: “Amarilis me tiene y dejado me ha Galatea” (I, 30); a diferencia de otras formas del amor occidental como, por supuesto, el amor cortés, la transferencia del amor será una pauta de la novela pastoril, rasgo fundamental en Montemayor, por acción de la magia, pero que se irá debilitando en las sucesivas realizaciones del género.

Es la Bucólica VIII la que contiene las situaciones más próximas a la novela pastoril. En ella, Damón, “decepcionado de Nisa y su amor tan ingrato” (v. 18), ha perdido a su amada pues ésta se ha casado con Mopso, evidentemente, es el mismo conflicto que aqueja a Sireno y Diana en las obras de Montemayor y Polo. Como consecuencia de esta situación, Damón amenaza con suicidarse por amor (“Desde la cima de un monte elevado, arrojándome al agua, / voy a saltar; y tendrás este don final de mi muerte”, vv. 59-60)¹⁰⁹, y Cervantes, en la *Galatea*, incluye a un Lisandro al borde del suicidio —después de un homicidio— y, en el *Quijote*, inserta un episodio pastoril con Grisóstomo recién

¹⁰⁹ Fileno, en la égloga de Juan del Encina, “*preso de amor d’una muger llamada Zefira, de cuyos amores viéndose muy desfavorecido, cuenta sus penas a Zambardo y Cardonio.. el qual, no fallando en ellos remedio, por sus propias manos se mató*” (Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio, en *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1998, p. 257).

muerto por voluntad propia¹¹⁰. Para la época de Virgilio, el suicidio amoroso requeriría probablemente un género mucho mayor y un tono sublime, trágico, con el cual sus bucólicas establecen marcadas diferencias; para la de Cervantes, el mismo acto supondría un conflicto religioso-moral de difícil resolución, pero inevitable en la lógica de los acontecimientos. Se debe, pues, al mantuano, la vena suicida del personaje que de algún modo se relaciona con el motivo pastoril del abandono del instrumento a fin de dar término al sufrimiento: “Déjalos ya, flauta mía, ya deja estos versos menalios” (VIII, 61), exclama Damón antes de concluir su canto, tal como Lope y su Belardo cierran la *Arcadia*: “Suspended el desentonado canto, rústica zampona mía” (L.V, p. 451).

No todas las consecuencias del amor, sin embargo, llegan a tales extremos; suele ocurrir que el pastor virgiliano acostumbra descuidar sus labores por esa causa:

¡Ay Coridón, Coridón! ¿Qué locura de ti se ha adueñado?
Medio podada la vid en el olmo frondoso te espera. (II, 69-70)

Este comportamiento se convertirá en una situación representativa en la narrativa y dramática pastoril, de tal manera que funciona para establecer una transición entre el canto y la vuelta a la situación cotidiana; así en Montemayor: “El desamado pastor, después que hubo acabado de cantar, se comenzó a tomar cuenta de la poca que consigo tenía y cómo por su señora Diana había olvidado todo el hato y rebaño” (I, p. 21), en tanto que Diana, en sus breves participaciones, entona:

¹¹⁰ El lector de la *Diana* de Montemayor presenciara el suicidio de Arsenio después de asesinar a su propio hijo (L. III, p. 161 y s.), pero éste corresponde a otro género de suicidio por equívoco, más cercano a la fábula de Píramo y Tisbe.

Allí me asiento un poco y descuidada
 de ovejas y corderos,
 hasta que los vaqueros
 me dan voces diciendo: ¡Ah, pastora!
 ¿en qué piensas ahora,
 y el ganado paciendo por los trigos?. (l. 1, p. 30)

Las fiestas dedicadas a deidades campestres de Teócrito se conservan en Virgilio con las ofrendas a Dafnis (Buc. v) y hacen del personaje un individuo cohesionado ideológicamente con su comunidad; como motivo, tales celebraciones reaparecen en Sannazaro¹¹¹ y se conservan, subordinadas, en los festejos campestres y ritos fúnebres que aparecerán, como norma del género —a diferencia de otros géneros pastoriles— en la *Diana enamorada*, la *Galatea*, y la *Arcadia*, como ocasiones para los diferentes encuentros y lances amorosos que derivarán en conflictos y episodios novelescos. Este ánimo festivo, deslindado de su significación pagana, debió coincidir con la necesidad de ocasiones para la celebración cortesana de la segunda mitad del siglo XVI, e influir en la aceptación social y mimética del personaje entre el estamento nobiliario.

Hasta aquí, algunas de las costumbres y situaciones del pastor virgiliano que sobrevivirán en la novela pastoril. Pero es probable que la cualidad principal aportada por Virgilio sea la de su amplia capacidad intelectual para formular teorizaciones a propósito de la naturaleza del amor y la función de la poesía, cualidad que permite a

111 En la *Arcadia*, Ergasto honra la sepultura de Massilia, su madre, “que fue considerada por los pastores, mientras vivió, casi como otra Sibila”, y, aun con ser mortal, es motivo del ofrecimientos de cantos (“Massilia en el cielo acogerá gustosa nuestro canto”) y monumentos: “bella pirámide en un pequeño llano situada sobre un bajo montículo, entre dos fuentes de agua dulce y cristalina [...] muchos pastores habían rodeado el lugar con altos setos, [...] con enebros, rosas y jazmines [...] leído el merecido epitafio en la hermosa sepultura y sobre ésta ofrecido muchas guirnaldas, no pusimos a descansar” (Prosa décima, pp. 172-174).

Damón —junto con otros pastores— proponer definiciones del amor (similares a aquellas que serán constantes en los siglos áureos hispánicos), a partir de diferentes pautas que por su valor retórico y ambigüedad significativa pueden extenderse a amplias construcciones argumentativas; como la imagen mitológica de Cupido:

Ahora ya sé lo que es el Amor: el Tmaro lo cría
 en duras rocas o el Ródope o los garamantes lejanos;
 no es ese niño de nuestro linaje ni nuestra es su sangre (VIII, 43-45)

La misma imagen representará las dos posibilidades de la disputa entre Diana y Alcida en Polo: una destaca la fuerza descomunal de un niño; la otra, lo poco fiable que debe ser por su poca edad¹¹². El Damón virgiliano ofrece además ejemplos de los límites de que los hombres son capaces a causa de la pasión amorosa:

Cruel, Amor enseñó a una madre con sangre de hijos
 a mancillarse las manos. ¡Oh madre, también tú cruel fuiste!
 ¿Fue más salvaje la madre o tal vez más malvado el muchacho?
 Malo fue, sí, aquel muchacho; también, madre, fuiste salvaje. (VIII, vv. 47-50)

El mismo sistema de preguntas retóricas y ejemplos de figuras mitológicas servirá a Tirsi de la *Galatea* para denostar a Amor¹¹³.

112 Diana canta en un soneto “Que el poderoso Amor sin vista acierte / del corazón la más interna parte; / que, siendo niño, venza al fiero Marte, / haciendo que enredado se despierte” (*Diana enamorada*, L. I, p. 96) a lo que Alcida objeta: “No es ciego Amor, mas yo lo soy, que guío / mi voluntad camino del tormento; / no es niño amor, mas yo que en un momento / espero y tengo miedo, lloro y río” (p. 98).

113 “¿Hay águila que así destruya las entrañas de Ticio como destruyen y roen los celos las del amante celoso? ¿Hay piedra que tanto cargue las espaldas de Sísifo, como carga el amor contino los pensamientos de los enamorados? ¿Hay rueda de Ixión que más presto se vuelva y atormente, que las prestas y varias imaginaciones de los temerosos amantes? (*Galatea*, L. IV, p. 425 y s.).

Pero el t3pico fundamental, no s3lo para la novela pastoril, sino para la literatura renacentista en general as3 como para las artes pl3sticas, es la enunciaci3n del *Omnia vincit Amor et non cedamus Amori*, “Todo lo vence el amor y al Amor cedamos nosotros” de la buc3lica x (v. 69), “formulaci3n universal y tambi3n la experiencia de cada uno”¹¹⁴, s3ntesis del ser pastoril que quedar3 vinculada indisolublemente con el modelo.

La segunda capacidad intelectual del pastor es el reconocimiento de los alcances, funciones y efectos de su canto, capacidad que comparte el mismo Virgilio cuando analiza su propia actividad po3tica (vi, 1-12), reconoce la influencia de Te3crito y la dignidad del tema buc3lico. El pastor-poeta es consciente del valor del objeto del canto y la posible recepci3n de sus versos, y que “no a todos causan placer las florestas y bajos tarayes” (iv, 2); pero tambi3n es capaz de enunciar su propia tradici3n y la nobleza del tema:

Antes que nadie, dign3se a jugar mi Tal3a con versos
siracusanos, y no enrojeci3 por vivir en los bosques.
Cuando cantaba yo reyes y guerras, tir3 de mi oreja
Cintio advirti3ndo: “Conviene al pastor que apaciente,
T3tiro, gruesas ovejas, mas fina canci3n sea la tuya” (vi, 1-5)

Al mismo tiempo, el pastor se muestra orgulloso de su capacidad de conmover a la Naturaleza, personificada como auditorio del poeta:

No para sordos cantamos: a todo responden los bosques
Hasta lloraron por 3l los laureles y los tamarices (x, 8, 13)¹¹⁵

¹¹⁴ Francisco L3pez Estrada, *Los libros de pastores...*, ed. cit., p. 90 (el autor analiza el tema del amor en Virgilio desde sus aspectos generales).

¹¹⁵ La belleza f3sica de Diana se complementa “con una dulce habla, que en oy3ndola / las duras pe3as mueve enterneci3ndolas” (Montemayor, L. 1, p. 35).

Con estos elementos, el pastor novelesco construirá discursos sobre el amor y la poesía enriquecidos por un uso reconocible de los recursos y planteamientos de las preceptivas amorosas de su época y las justificaciones poéticas renacentistas.

Además de su aportación a la caracterización del pastor, la teorización de los modelos discursivos a partir de las *Bucólicas* y que correspondió principalmente a Servio, estableció, como anota Begoña López Bueno, tres «caracteres», modelos discursivos derivados del sujeto de la enunciación: “el modo *exegetático* o narrativo («in quo tantum poeta loquitur»), el *activo* o dramático («in quo nusquam poeta loquitur») o el *mixto*, combinación de los dos anteriores («nam et poeta illic et introductae personae loquuntur»)»¹¹⁶. El pulso de los modelos discursivo permite que la novela pastoril no se desvincule de la égloga, puesto que en ella se encuentran, en efecto, episodios narrativos, dramáticos y plenamente líricos. No obstante, al contacto con la naciente novela española —sentimental, bizantina, celestinesca y de caballerías—, y seguramente al amparo del éxito genérico, el discurso narrativo predominó sobre los demás.

Ahora bien, existe una peculiar relación entre los novelistas y Virgilio, puesta de manifiesto por ellos mismos en los “peritextos” (dedicatorias, prólogos) que hicieron incluir en sus obras: en casi todos los casos, la novela pastoril es la primera obra de su autor, una “obra de juventud”. Es posible que, a imitación del poeta mantuano, referencia obligada para todo autor culto, los noveles autores ofrecieran al público una primera obra de tema bucólico que legitimara su entrada al mundo de las letras. En el

¹¹⁶ *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica commentarii*, recensvit Georgivs Thilo, III.1, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961, p. 29, *apud*. Begoña López Bueno, “La égloga, género de géneros”, presentación a *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, PASO—Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, p. 11.

mismo sentido, casi todos los autores dedican amplios episodios y en ocasiones capítulos enteros al elogio explícito de cuestiones políticas con tómulos, templos y emblemas; de la misma manera en que Virgilio introduce alabanzas al emperador y los funcionarios cuyo favor persigue.

El pastor aparece de nueva cuenta, tangencialmente, en otro autor fundamental en el plano de la cultura occidental, tanto medieval como renacentista: Ovidio (43 a.C-17 d.C). Los vínculos más evidentes para enlazar a Ovidio con Virgilio y la novela pastoril se encuentran, principalmente, en las *Metamorfosis* —cuya primera edición castellana data de 1546¹¹⁷— y radican en la inclusión de pastores en convivencia con los dioses, en un discurso “ficcionalizado”, y en las condiciones de esta convivencia, es decir, el tratamiento de la materia mitológica y sus posibilidades dentro de una cultura cristiana. Ovidio despoja al mito de la intención de veracidad religiosa que en Virgilio aún determina aspectos de su obra; en las *Metamorfosis* aprovecha el valor narrativo del material mitológico con una actitud más cercana a la ficción, en el que la inclusión de pastores y dioses se acerca a la pastoril hispánica.

¹¹⁷ La versión castellana de Jorge de Bustamante ya está impresa para 1546 (Véase R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, University of California, Berkeley, 1913).

El mito de las edades, y en particular la Edad de Oro, fuente de paisajes y estructura jerárquica pastoril, constituye uno de los casos en que el espacio se despoja de su carácter de paraíso perdido de Hesíodo¹¹⁸ o de una ilusión de futuro como en Virgilio¹¹⁹ para convertirse en un marco prioritariamente pictórico y decorativo:

Los pueblos pasaban la vida en apacible ocio libres de preocupaciones. También la propia tierra, sin daño y sin haber sido tocada por la azada ni herida por arado alguno, ofrecía por sí misma todas las cosas y, satisfechos con los alimentos producidos sin que nadie los forzara, recolectaban frutos del madroño y fresas silvestres y frutos del cornejo y también moras que se adhieren a las duras zarzas y las bellotas, que habían caído del anchuroso árbol de Júpiter. La primavera era eterna y los apacibles zéfiros acariciaban con tibias brisas las flores.¹²⁰

Io transformada en vaca, Dafne en árbol, Siringe en instrumento pastoril, el pastor teocritano y virgiliano Dafnis en roca, son personajes mitológicos y pastoriles que conviven sin asomo de extrañeza con los dioses, que a su vez participan de la naturaleza humana y pierden con ello su significación en el orden cósmico.

La existencia de pastores en las *Metamorfosis*, donde no ocupan un lugar central, permite, por lo demás, otra perspectiva del personaje, desde la que pierden su halo de

118 “Existieron aquéllos en tiempos de Cronos, cuando reinaba en el cielo; vivían como dioses, con el corazón libre de preocupaciones, sin fatiga ni miseria; y no se cernía sobre ellos la vejez despreciable, sino que, siempre con igual vitalidad en piernas y brazos, se recreaban con fiestas ajenas a todo tipo de males. Morían como sumidos en un sueño; poseían toda clase de alegrías, y el campo fértil producía espontáneamente abundantes y excelentes frutos. Ellos contentos y tranquilos alternaban sus faenas con numerosos deleites. Eran ricos en rebaños y entrañables a los dioses bienaventurados” (Hesíodo, *Trabajos y días*, § 110-120. Cito por la edición de *Obras y fragmentos*, trad. Aurelio Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Gredos, Madrid, 2000)

119 En la Bucólica cuarta, Virgilio avizora una nueva Edad de Oro con el nacimiento del consabido niño “con quien la raza de hierro / comenzará a declinar, mientras surge la de oro doquiera [...] hasta el piloto la mar dejará y ni el pino flotante / comerciará porque toda comarca dará toda cosa. Ni sufrirá los rastrillos el suelo o la vid podadera; / desuncirá de su yugo a los bueyes el fuerte labriego” (iv, 8-9 y 38-41).

120 Ovidio, *Metamorfosis*, I, 100-110 (cito por la edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Cátedra, Madrid, 2003).

belleza y sensibilidad para mostrar su inferioridad con respecto a los entes divinos. “Yo no soy un habitante del monte, no soy un pastor, no guardo aquí, desaliñado, mis vacadas y rebaños” (I, 510-515), advierte Apolo para persuadir a Dafne; y Bato descubre a Mercurio robar una vacada y es transformado en piedra cuando lo delata (II, 695-710) —Bato es el prototipo de pastor taimado y bromista ya en Teócrito y conservará esos rasgos en la pastoril hispánica. No obstante, la nobleza del ganado, y por lo tanto la del oficio de pastor, se mantiene en las continuas transformaciones de los seres mitológicos en esta especie con cualidades de belleza suprema.

En los primeros libros de las *Metamorfosis*, los únicos mortales a que se alude son reyes, siervos y pastores —los primeros tiempos de la historia del mundo, antes de que las ciudades se multipliquen y sus conflictos pongan en primer plano a los guerreros—, estos últimos gozan de ciertos atributos de libertad y dignidad poco comunes entre mortales; las ninfas adquieren cualidades pastoriles¹²¹; algunos dioses toman la apariencia de pastores, y pastores mortales son en ocasiones el objeto de afecto de algunas diosas, pues aún predomina la figura masculina del pastor; es así que aparece el personaje femenino relacionado con el bosque y el ejercicio de la caza, Atalanta Tegea, llamada así por su ciudad de origen, Tegea o Nonacria, ubicada en la Arcadia (VIII, 315-330), en un enfrentamiento con el jabalí de Diana, enviado por la diosa dolida por no recibir los honores tradicionales en una Atenas bucólica. Atalanta asesta una certera flecha en la cabeza del jabalí y recibe el reconocimiento de su enamorado Meleagro. El

¹²¹ Schevill hace notar que la traducción de Bustamante caracteriza a Dafne “a manera de serrana”.

personaje recuerda, inevitablemente, a Felismena, la doncella guerrera en Montemayor (L.II, 94-95).

El entramado dioses-pastores se desarrolla pocas veces en equilibrio actancial. Un personaje tiende a predominar por encima del otro, pero uno siempre existirá como referente de otro¹²². Las aventuras mitológicas favoritas en el ámbito bucólico, norma del género desde Teócrito, son las del cíclope Polifemo y la ninfa Galatea, Pan y Siringe, Orfeo o Dafnis, y sus modos de inserción en la novela pastoril corresponden a la propuesta ovidiana de relatos enmarcados en otros relatos, referidos por los personajes como ejemplos de comportamiento, para distraer ocasiones de ocio o como alabanza de figuras históricas¹²³.

Francisco López Estrada encuentra mayor influencia del *Arte de amar* en la novela pastoril que las *Metamorfosis*. Esta presencia sería visible en las pautas del comportamiento amoroso de los pastores: la amistad previa a la declaración de amor, la cautela y discreción que debe caracterizar al amante, así como las señales como palidez y lágrimas que manifiesten el sufrimiento en su rostro, la utilización de cartas, la advertencia de evitar las ausencias, la conveniencia de dar celos y la conciencia de que el amor puede llegar a ser una suma de dificultades. Por supuesto, López Estrada advierte que la “gramática del amor” de Ovidio constituye lo que llama “hábitos mentales”,

¹²² La estructura mitológica con pastores como personajes incidentales, tiene como consecuencia, más que la novela pastoril, el cúmulo de fábulas en verso y comedias mitológicas áureas. Véase José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

¹²³ Lope hace contar a Olimpio la historia de la pastora-ninfa Crisalda y el gigante Alasto, que es una variante de Galatea y Polifemo; el relato inicia en el Libro I, se interrumpe y continúa en el siguiente. En Montemayor, Orfeo dedica su canto a los sufrientes pastores y advierte que no desea cantar su historia, ya suficientemente conocida, “Mas cantaré con voz suave y pura / la grande perfición, la gracia extraña, / el ser, valor, beldad sobre natura / de las que hoy dan valor y lustre a España” (*Diana*, L.IV, p.189).

válidos para expresar el proceso del amor, y pueden ser interpretados de formas múltiples; y en el género pastoril la adaptación excluyó el amor físico, el cual fue materia de otros géneros hispánicos áureos¹²⁴.

Agrego a esta reseña de la tradición bucólica clásica *Dafnis y Cloe* de Longo y las *Églogas* de Tito Calpurnio Sículo, obras consideradas menores con respecto a sus antecesoras y cuyas fechas exactas de escritura son difíciles de establecer —en el caso de Calpurnio, algunas hipótesis lo colocan en el siglo I y otras en el III¹²⁵; para la obra de Longo, la datación va de mediados del II a principios del III—; pero se acepta que corresponden a momentos posteriores a la época de esplendor de sus respectivas tradiciones literarias y marcan el fin de la literatura bucólica en esas mismas tradiciones. Por otro lado, es imposible determinar que los autores de novelas pastoriles hayan conocido a Calpurnio —aunque Mira de Amescua incluye su nombre en una amplia lista de autores de églogas¹²⁶—, y en el caso de *Dafnis y Cloe*, no fue conocida en España hasta el siglo XIX. No obstante, conviene mencionar estas obras, por lo menos tangencialmente, en tanto que ambas representan consecuencias del personaje desde

124 “Ovidio y los libros de pastores”, en *op. cit.*, pp. 95-104.

125 Salvador Díaz Cántora, en la introducción a las *Églogas*, señala que los argumentos para ubicarlo en el siglo primero de nuestra era radica en la mención de un emperador joven, ubicado tradicionalmente como Nerón; en tanto que otros sostienen que la escritura de palabras de origen griego acusa una escritura propia del siglo III; ninguno de los argumentos convence al traductor (Véase Salvador Díaz Cántora, “El hombre y su tiempo”, en su intr. a Tito Calpurnio Sículo, *Églogas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989; en adelante cito por esta edición).

126 “Escribieron también *Églogas*, Calpurnio Sículo en tiempos del emperador Domiciano, y [Bautista] Mantuano, cuyas *Églogas* igualó Ravisio Nivernense a las de Virgilio” (“El Doctor Mira de Amescua, al lector”, en Bernardo de Balbuena, *Siglos de oro en las selvas de Erifile*, ed. cit., p. 69). Creo, además, que existen ciertas similitudes entre el inicio de la égloga III y los sonetos de Lope sobre pastores robados: “Lícidas, ¿acaso en este valle habrás visto / a mi becerra? de tus toros ir suele al encuentro, / y ya me llevo en buscarla casi dos horas, / mas no parece; en los duros abrojos las piernas / me lastimé, ni he temido en las zarzas herirlas, / y con regar tanta sangre nada he logrado” (III, 1-6).

otras perspectivas culturales y dan cuenta de sus posibilidades de adaptación así como de las coincidencias aparentemente obligatorias en la trayectoria del pastor.

Tito Calpurnio Sículo recrea al pastor virgiliano con una conciencia de modelo, manifiesta principalmente en la utilización del personaje con una intención política, conocimiento del efecto y justificación del canto y la poesía, fuertes relaciones filiales y profunda generosidad¹²⁷ —cualidad ambigua en la novela pastoril, puesto que el ofrecimiento de regalos suele funcionar como una estrategia del rival del protagonista para allegarse el afecto de la amada, quien, si cede por voluntad propia o paterna a tales ofrecimientos, se convierte en enemiga, y el pastor que ofrece suele ser menos agraciado y carece de otras cualidades (en buena medida por la nota biográfica de estos relatos). A propósito de la ingratitud, ya se reconocen ciertos tópicos atribuidos a la figura femenina:

¡Oh mujer, más mudable que el viento!
 Qué bien que recuerdo cómo en tu ausencia juraba
 que hasta las mieles amargas sin ti le sabían. (III, 10-12)

Los motivos virgilianos se suceden prácticamente sin variaciones hasta las églogas atribuidas a Calpurnio; entre ellas la IX resulta, a decir de Díaz Cíntora, “un ejercicio juvenil” que se “colaría” a los textos hoy reunidos bajo un mismo título y autor,

¹²⁷ “De blanco queso ten estos cestillos; / ya te daré la lana en cuanto más soleado / venga el tiempo [...] mil higos de Quío te daré, de corteza brillante / y otras castaña y nueces cuando al sol de noviembre / las cáscaras verdes se rompan de las nueces maduras” (“Égloga” II, vv. 77-84); el motivo de la generosidad del amante no correspondido proviene del *idilio* VII (XI) de Teócrito (“Alimento para ti once cervatillos, todos de blancas líneas adornados [...] Yo te llevaría blancos lirios y tiernas amapolas de rojos pétalos” (*Idilios*, ed. cit., p. 59), y con Virgilio el número de ofrecimientos se multiplica: “Dos [...] corzos pequeños, con manchas de blanco en su piel todavía; bébense al día dos ubres de oveja: a ti te los guardo [...] he aquí que en cestas repletas / lirios las ninfas te traen” (Buc. II, 40-46).

“indigna de cualquiera de los dos poetas”. La anécdota de esa Égloga IX, sin embargo, tiene la particularidad de girar en torno a la ventura de dos jóvenes pastores que, abrasados de amor por una joven pastora, “el goce primero le arrancaron con dulce rapiña”, acto inédito hasta entonces en la literatura bucólica, aunque resulte una consecuencia esperable entre jóvenes ajenos a la vigilancia durante el pastoreo en medio de la vastedad del bosque y de alguna manera coincide con la realización del pastor según Longo.

Los editores de *Dafnis y Cloe*, no dudan en calificarla como novela pastoril¹²⁸; y como tal, guarda ciertas similitudes con la hispánica: los personajes son pastores de belleza excepcional y la acción ocurre en una finca alejada de la ciudad, un *locus amoenus* adornado por “montes criaderos de caza, llanadas de trigales, colinas de viñedos, pastos para el ganado. Y a lo largo de una playa dilatada, de muelle arena, batía el mar” (p. 5); el discurso se construye a partir de evidentes motivos pastoriles (“Dafnis se sentó al pie de la encina acostumbrado a tocar la flauta”, p. 13) e inclusión de cuadros mitológicos; para entonces, el amor homosexual ha perdido el halo de sublimidad y se considera un vicio urbano representado en Gnatón. A cambio, las diferencias entre la novela pastoril griega y la hispánica radican en el contenido erótico y su aprendizaje como elemento estructurante de la narración, consecuencia obvia de la exaltación bucólica del amor físico. Los protagonistas son niños expósitos de origen noble que eventualmente serán reconocidos por sus padres, motivo que se encuentra en la novela de caballerías —por sus vínculos con la novela griega— pero no en la pastoril. Los pastores novelescos no

128 Según la introducción de Jorge Bergua Cavero, “se trata de la única novela de tipo pastoril de que tenemos noticia” (en Longo, *Dafnis y Cloe*, trad. Máximo Brioso Sánchez, Gredos, Madrid, 2002, p. XXI).

poseen título alguno, son económica y socialmente iguales entre sí y las bodas no constituyen, con excepción de la *Galatea*, el objetivo a alcanzar, sino la armonía entre los amantes; el matrimonio sólo existe como un obstáculo entre los amantes.

En lo que respecta a su cauce europeo, el personaje es susceptible de transformaciones adecuadas a la evolución sociohistórica; hasta que esa misma corriente evolutiva determinó su desaparición. Sin embargo, la tendencia de la cultura occidental, que entra en contacto con el cristianismo y ciertas lecturas de Virgilio durante la Edad Media y el Renacimiento¹²⁹ —bajo ciertas condiciones político-culturales específicas del siglo XVI—, asegura la realización del pastor novelesco y sus contribuciones a la formación de la novela moderna. La tradición pastoril, visible a través de sus realizaciones, conforma un sustrato cultural que permitirá la readaptación del pastor bucólico en momentos específicos de la historia literaria. Con este sustrato, la existencia del personaje asegura su permanencia en tanto que tiende un sistema de relaciones, en diferentes niveles de comunicación —no necesariamente la lectura de fuentes directas—, entre los ejes textuales que generaron esa tradición.

Así, para la Edad Media, señala Vicente Cristóbal, la bucólica virgiliana mantiene una discreta pervivencia, contaminándose, el género y el personaje, algunas veces con el debate en obras como el *Conflictus Veris et Hiemis* de Alcuino de York, del llamado Renacimiento carolingio, en la que la Primavera y el Invierno, personificados y con traje

129 El cristianismo medieval y su simbolización de la vida espiritual, la lírica popular con sus pastoras, serranas y vaqueras, las cantigas galaico portuguesas, los pasajes pastoriles insertos en novelas de caballerías o la *Segunda Celestina*, la renovación renacentista del pastor entre los italianos Boccaccio, Sannazaro y Ariosto y los diálogos, églogas y comedias hispanos, demuestran sus “cualidades proteicas que le permiten amoldarse, sin cesar y sin esfuerzo, a la cambiante sensibilidad europea” (Avalle-Arce, *op. cit.*, p. 16).

pastoril, contienden entre sí; o en la anónima *Ecloga Theoduli*, tal vez del siglo X, debate entre la Verdad (*Alithia*), como las verdades cristianas, y la mentira (*Pseustis*), como los engaños de la mitología, de nueva cuenta con disfraz pastoril. El género también se contaminará del género panegírico político en las églogas de Modoino de Autun —de la primera mitad del IX— dirigido a Carlomagno (como parcialmente en la IV de Virgilio y algunas piezas de los bucólicos de época neroniana). Sin embargo, el más puro ejemplo medieval de églogas a la manera de Virgilio se encuentra en los cuatro poemas de un enigmático Marco Valerio —hacia el siglo XII—; y, de la misma época, las églogas contenidas en los *Quirinalia* de Metelo de Tegernsee, en las cuales el texto virgiliano se adapta al panegírico religioso, en concreto a la glorificación de San Quirino¹³⁰.

Al margen, el cristianismo implica otras pautas simbólicas y de difusión doctrinal en la formulación del personaje¹³¹: el pastor como guía espiritual y pastor de la Natividad de Cristo. La tradición medieval hispánica reconoce, en las traducciones de la Biblia conservadas en los manuscritos escurialenses, a Abraham como “mayoral de Dios”¹³², categoría que comparte con todos los patriarcas —Noé, Isaac, Jacob, José. La figura alegórica de cabeza de un pueblo, reformulada a lo largo de la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, había sido objeto de comentarios como el sermón 138 de San Agustín, para quien Cristo es *pastor pastorum*¹³³ o el papa Gregorio I

130 Vicente Cristóbal, “Las Églogas de Virgilio como modelo de un género”, en Begoña López Bueno, *op. cit.*, pp. 24s.

131 Francisco López Estrada, “Los libros de pastores”, *La novela española en el siglo XVI*, ed. cit., p. 133.

132 Génesis, 23, 6. He consultado tanto la Biblia medieval romanceada según los manuscritos escurialenses (ed. Américo Castro, A. Millares Carlo y A. J. Battistessa, Buenos Aires, Casa Jacobo Peuser, 1927) como la versión de Casiodoro de Reina (México, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960).

133 En el sermón “De verbis evangelii Ioannis (10, 11-16) «Ego sum pastor bonus»”.

quien, a finales del siglo VI, redacta su *Regula pastoralis*, orientaciones y consejos para el pastor de almas; la fórmula prosperó citada en textos como el *Libro de Alexandre*: “Commo diz el escripto de Dios nuestro sennor / que mal tienen en uno oueias sin pastor.”¹³⁴; los *Milagros de Nuestra Señora* (San Ildefonso, obispo de Toledo, es “pastor que a su grey dava buena pastura”¹³⁵).

La realización del pastor del Nacimiento de Cristo (Lucas, 2, 8-20), ya desde el siglo XI, se encuentra en los dramas latinos medievales del ciclo de Navidad: son los pastores los primeros en recibir la noticia de voz del ángel¹³⁶, propagar la noticia del nacimiento¹³⁷ y adorar al niño¹³⁸. Esta temática llegó al posterior drama religioso en lengua vulgar, representado en España con las églogas, aun con tendencia medieval, de Juan del Encina; en tal interpretación, interviene Virgilio con la Bucólica IV —interpretada como profecía del nacimiento de Cristo, de acuerdo con la tendencia medieval de atribuir a las autoridades clásicas ciertas cualidades proféticas—, la cual se conservó en los comentarios de Filargirio, San Agustín y Abelardo, en leyendas como la que mostraba al apóstol San Pablo, supuesto lector de dicha égloga, ante la tumba de

134 *Libro de Alexandre*, ed. Francisco Marcos Marín, Alianza, Madrid, estrofa 2664. Otras alusiones al pastor y a la Biblia se encuentran en la estrofa 1211: “Sabem-lo los pastores que en el monte uiuen / los actores en cara assí nos lo escriben / que todas creaturas a su Criador sirven”.

135 *Milagros de Nuestra Señora*, estr. 49 (ed. Michael Gerli, Cátedra, Madrid, 1985).

136 “En la santa noche de la natividad del Señor, después del *Te Deum*, se presentará un ángel, anunciará que Cristo ha nacido [...] Al oír esto, vayan los pastores hacia el pesebre, (Luis Astey, ed., *Dramas latinos medievales del ciclo de Navidad*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Monterrey, 1970, p. 9).

137 “En la natividad del Señor, en la misa, estén preparados detrás del altar dos diáconos, revestidos de dalmáticas, los cuales digan: ¿A quién buscáis en el pesebre, decid, pastores? / Dos cantores, en el coro, respondan el versículo” (*ibid.*, p. 5).

138 Entonces los pastores avancen por el coro, llevando cayados en las manos y cantando, hasta el pesebre de Cristo: [Versículo] Vayamos hacia Belén y veamos esta palabra que se ha realizado, lo que ha hecho el Señor y que nos pone de manifiesto” (*ibid.*, p. 11).

Virgilio, reconociéndolo como profeta¹³⁹, y se encuentra también en los autos latinos sobre la profecía del advenimiento de Cristo: “Virgilio, profeta de los gentiles, presta testimonio a Cristo / He aquí que una nueva estirpe ha descendido del cielo”¹⁴⁰.

Alrededor del siglo XII, la lírica provenzal inaugura en la *pastourelle* el tema del encuentro de un caballero con una pastora a la que aquél intenta seducir. Aquí ocurren los primeros encuentros entre personajes de distintos estamentos¹⁴¹. El género, a la vez lírico, dramático y narrativo, renueva aquella propensión al diálogo que parece una condición natural en el personaje. En el diálogo, la pastora llega a revelar la lucidez y agudeza, en ocasiones irónica, que se encontraba en la formulación virgiliana y que caracteriza a la pastora de la novela renacentista. Asimismo, el poeta suele dar señales sobre el espacio geográfico donde se realiza el encuentro: así como la época en que ocurre el encuentro: “jost’una sebisssa”, “En avril au tens novel, / que florissent cil vergier”, “Le premier ior de mai / dou dut tan cointe et gai / chevalchai / entre Arraiz et Douwai”¹⁴². La señalización sirve para introducir la situación, y dentro de ella a la joven pastora con quien el poeta entablará la “querella” amorosa, elemento central de la composición: “trobey pastora mestissa / de joy e de sen massissa; / e fon filha de vilayna; / cap’e gonelh’e e pellissa / vest e camiza treslissa, sotalrs e caussas de layna”. Generalmente, se considera que la *pastourelle* representa el origen de las serranillas

139 Carlos Montemayor, *Historia de un poema (la IV égloga de Virgilio)*, Premià, México, 1984, pp. 32–34.

140 Luis Astey, *op. cit.*, p. 91. También en un manuscrito del siglo XIII: “Virgilio, con tintero de cuerno y pluma, coronado de hiedras, sosteniendo una tabla para escribir” (p. 97).

141 Estos encuentros son muy distintos en comparación con la narrativa del siglo XVI: la pastora asediada por un caballero es, por lo general, una joven noble criada como pastora; el caballero suele refugiarse entre los pastores en busca de la soledad y tranquilidad que el ejercicio de las armas le niega.

142 Cito fragmentos de los poemas incluidos por Michel Zink, en *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Bordas, Paris, 1972.

gallego-portuguesas y castellanas, género que logra plasmar aspectos de la vida sentimental y cortesana medieval.

Paralelamente, otras realizaciones del personaje se propagan por la Europa medieval, como la historia de Griselda, la pastora —cuyo nombre guarda cierta afinidad con Crisaldo, nombre que contiene, en la tradición italiana, el concepto de “Hombre Áureo”¹⁴³— que sufre estoicamente las pruebas a que la somete su marido, el rey, para probar la virtud de su esposa, fábula que llegó a Boccaccio, Chaucer y posteriormente a Joan Timoneda. En ambos casos, la convivencia de figuras de diferentes estamentos sugiere la incipiente idealización del personaje pastoril por parte del estamento nobiliario. Así, con realizaciones novedosas, desconocidas para la Antigüedad, el pastor logra adaptarse a las cambiantes necesidades expresivas de la Europa medieval: refuerza su carácter representativo, conduce el paisaje bucólico a las distintas regiones naturales de los territorios europeos, establece contrastes con otros personajes de la nueva organización estamentaria. Para el siglo XVI, la pluralidad de realizaciones del personaje proporcionará un amplio abanico de opciones para la recreación del personaje; principalmente, el personaje gozará del prestigio y la validación para dar paso a la manifestación más completa de la temática bucólica.

143 Herman Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española*. Cátedra, Valencia, 1975 (más adelante, en los apartados dedicados a la tradición renacentista, particularmente italiana, trataré el tema de la significación de los nombres pastoriles con mayor atención).

2.2. LA TRADICIÓN PASTORIL EN LA LITERATURA ITALIANA

Es así que en la tradición clásica, cristiana y medieval se forjan las principales corrientes de caracterización del personaje del pastor; subsecuentes realizaciones partirán de rasgos reconocibles en aquella fase de la tradición. La posterior complejidad del personaje radicará en la superposición de rasgos que el Renacimiento imitará de la antigüedad, con complementos propuestos en función de procesos culturales particulares, correspondientes a las regiones europeas que mantuvieron la temática pastoril.

El pastor permanece vigente en la tradición italiana del siglo XIV a través de la égloga¹⁴⁴; estas composiciones y sus posteriores recreaciones en lengua vulgar contribuyeron a mantener el prestigio del personaje, como puede apreciarse en los comentarios españoles al género¹⁴⁵. Entre los autores de la época, destaca el caso de Boccaccio, quien toma de las letras clásicas algunos elementos obligatorios de la caracterización del personaje para sus composiciones de inspiración pastoril escritas en lengua vulgar, *La caccia di Diana* (1334), el *Ameto* (o *Commedia delle ninfe Fiorentine*, c. 1341)

¹⁴⁴ Dante escribe en 1319 dos églogas epistolares, Petrarca, a mediados del siglo, compone las doce églogas que constituyen su *Bucolicum carmen*; ambos textos en latín; Boccaccio escribe un *Bucolicum carmen* compuesto por dieciséis poemas de temática amorosa, religiosa e histórica, aproximadamente en 1360.

¹⁴⁵ Mira de Amescua, en su ya referido comentario “Al lector” (sobre *Siglos de oro en las selvas de Erifile*, en 1607), hace un recorrido histórico por el género y, después de mencionar a los autores clásicos que escribieron églogas, añade: “Y entre los modernos en la misma lengua latina escribieron Hierónimo Vida, cuatro; Jacobo Sannazaro, cinco; Sebastián Vulteo, once; Diego Falcón Valenciano, dos; y en lengua vulgar escribieron en Tansilo en Italia, Garcilaso en España y Camoens en Portugal y otros muchos. Y aun en nuestro tiempo ha escrito en Italia nueve Églogas Isabella Andreini, natural de Padua”.

y el *Ninfale Fiesolano* (1344-1346)¹⁴⁶: tópicos del paraje ameno que rodea al personaje, las posibilidades narrativas y alegóricas de su interacción con personajes de la mitología y reminiscencias de la Edad de Oro en la ubicación temporal de los acontecimientos. Estos rasgos clásicos son reutilizados desde el dominio de la tradición medieval de corte vulgar, la *pastourelle* y los *fabliaux*. En general, se acepta que la combinación de versos líricos y narraciones en prosa utilizada en el *Ameto* (que incluye la primera égloga escrita en lengua vulgar) se convirtió en norma de la novela pastoril, en la que influyó con las fiestas de Venus o las contiendas entre pastores “que al son de la zampoña disputan sobre su mayor o menor pericia en el arte de criar el ganado”¹⁴⁷ y que, en cambio, la condición de genealogía mitológica y alegórica del pastor, en el *Ameto* y en el *Ninfale*, no corresponde con la realización novelesca¹⁴⁸.

Para la construcción del personaje en un marco narrativo, sin embargo, el *Ninfale*, o *Las ninfas de Fiésole*, cuenta con una serie de motivos reconocibles en la novela pastoril que denota ciertas condiciones históricas relativas a la formación de las condiciones de lectura: Boccaccio debe hacer aclaraciones que justifiquen la presencia de personajes del todo ajenos a la realidad, así como el ambiente que los rodean: la anécdota del texto

146 Estas últimas consideradas novelas pastoriles: “Compuso Boccaccio dos novelas pastoriles, una en verso, el *Ninfale Fiesolano*, otra en prosa interpolada de versos, el *Ninfale d’Ameto* o *Comedia delle ninfe Fiorentina*” (Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, ed. cit., p. CDXX). López Estrada comparte esa opinión en *Los libros de pastores*, ed. cit., p. 130.

147 *Loc. cit.*

148 El pastor convive con ninfas y otros seres semejantes en una relación igualitaria: el pastor puede ser hijo de una ninfa, solicitar el auxilio de una diosa en contra de otra o puede ser transformado por la acción divina. Ninguna de estas funciones caben en la novela pastoril hispánica. El modo de inserción de los episodios mitológicos en Boccaccio correspondería a las influencias del poeta italiano: “Boccaccio no conocía más poeta bucólico que Virgilio [...] pero no fue Virgilio el autor que principalmente imitó Boccaccio [sino] Ovidio, que fue sin duda su poeta predilecto, y a quien saqueó a manos llenas lo mismo en las *Metamorfosis* y en las *Heroidas* que en las obras amatorias” (Menéndez Pelayo, *Orígenes*, p. CDXXII)

transcurre en un tiempo precristiano, dominado por “la falsa creencia de dioses corruptos y mentirosos”¹⁴⁹ como Diana, y la vírgenes dedicadas a su culto, que “en aquel tiempo ninfas se llamaban” (est. 9): estas aclaraciones, ya en el siglo XVI, serán innecesarias gracias a esta reactualización de los temas mitológicos como rasgo culto. El ambiente bucólico se encuentra en una región real, cercana a una clara fuente al pie del monte, durante el mes de mayo de la tradición medieval. Ahí aparece el pastor Áfrico, con las cualidades bucólicas normativas:

que no llegaba a los veinte años
sin barba aún, y con los cabellos
rubios y rizados, y con el rostro
cual lirio o rosa, o cual fresca manzana (22, vv. 3-6)

Como elementos novedosos, y reutilizados después en la novela pastoril, el personaje cuenta con la presencia solidaria de sus padres, quienes disuaden a Áfrico de persistir en su enfermedad amorosa por Ménsola, virgen consagrada a Diana; en tanto que su propio padre, a su vez, fue víctima de la ira de la diosa por amar a una de sus ninfas. En la novela pastoril, en efecto, el pastor cuenta con una especie de linaje que supone antecesores que fueron en su momento nobles amantes. El núcleo narrativo de *Las ninfas*, como el de la novela pastoril, se sostiene en el sufrimiento de Áfrico por no ser correspondido. Otros rasgos caracterizadores de la anécdota y por ende del personaje son aún más específicos.

¹⁴⁹ Giovanni Boccaccio, *Las ninfas de Fiésole*, trad. de María Hernández Esteban, Madrid, Gredos, 1997, p. 52, est. 6, vv. 1-2 (en adelante cito por esta edición, anotando el número de estrofa correspondiente entre paréntesis).

Destaca aquí que el motivo argumental del travestimiento, el cual será utilizado casi íntegramente en la Diana de Montemayor: Venus aconseja a Áfrico que se disfrace de ninfa para acercarse a su amada y dejar a ella y su hijo el resto de la empresa de conquista. En efecto, Áfrico toma hábitos de doncella y participa de las celebraciones restringidas a las ninfas: la caza, los juegos y la comida; es entonces que Ménsole se “enamora” inmediatamente de la supuesta muchacha, por su destreza con el arco y su “dulce habla”¹⁵⁰.

Ante esta situación “anómala” de enamoramiento, el autor debe advertir: “pero nadie piense que este amor / pudiese ser en algo deshonesto” (ee. 226-227). Se encuentran aquí motivos de la novela pastoril como el de la festividad femenina y, sobre todo, el episodio que llega a la Diana de Montemayor, sobre el amor honesto entre dos jóvenes doncellas, el cual derivará en la revelación del joven que se hacía pasar por pastora. La situación inicia uno de los conflictos amorosos del entramado narrativo, en tanto que los motivos para ocultarse representan obstáculos en la realización de la pareja¹⁵¹. El episodio de Montemayor ha sido objeto de asombro entre

150 “Cuando hubo concluido la comida, / todas las ninfas ya se levantaron, / y por el monte con dulces canciones / en grupos de dos, de tres y de cuatro / se fueron yendo de acá para allá; / Áfrico y Ménsole no se apartaron, / y se marcharon con las demás ninfas, / yendo hacia Fiéssole por la colina. // Como os he dicho, Ménsole se había / prendado de Áfrico de tal manera, / por lo bien que tirara con el arco, / por su osadía y por su dulce habla, / que ella le amaba ya como a su vida” (ee-226-227).

151 Selvagía (L. 1) narra que en su aldea cercana al Duero se encuentra el templo de Minerva, a quien se celebra una fiesta en la que las doncellas deben velar en el templo, cubiertas por velos y sin la presencia de los varones; ahí descubrió a una supuesta pastora Ismenia, que la miraba insistentemente; unos instantes más tarde Selvagía se reconoce “más enamorada della de lo que podría decir” y la otra le confiesa “muy bajo, que nadie lo oyese: —[...] que en viendo vuestro hermoso rostro no tuve más poder en mí” (L. 1, p. 45s). Después, los abrazos y los amores van de una a otra, descuidadas de los cantos de pastoras y ninfas, hasta que Ismenia se descubre como Alanio, a quien sus parientas vistieron de pastora para introducirla al templo.

editores y críticos¹⁵²; no obstante, a la luz de *Las ninfas* es posible determinar que Montemayor parte de la caracterización del pastor planteada por Boccaccio: su situación en el mundo festivo y ritual, los espacios restringidos al universo femenino, el ingenio del pastor para romper los obstáculos amorosos, y la honestidad, resguardada por Minerva, del amor entre dos doncellas, el cual se distingue del amor pasional que implica conflictos como los que habrá de sufrir Selvagia al descubrir la verdadera identidad de su “amada”. La conclusión del lance amoroso, en Boccaccio y en Montemayor, aun dentro de sus diferencias, será igualmente desafortunada —en el primer caso Áfrico se suicida y Ménsola, a la manera ovidiana, es transformada en río; en el segundo, Selvagia sufre una forma de destierro desde el cual sabrá que Alanio se casó con otra—, lo que implica un cierto trasfondo moralizante con el que seguramente contaba el autor de la *Diana*. En adelante, el episodio no volverá a aparecer en otra novela pastoril, como una confirmación de su extrañeza dentro de un contexto social cristiano y de idealización de la figura femenina.

Tal contexto de idealización de la amada tiene un referente fundamental en el *Cancionero* de Petrarca¹⁵³, una de las principales influencias de los poetas del siglo xv, por

152 Menéndez Pelayo califica esta historia de “extravagante escena de amor entre dos mujeres [...] y aunque todo se resuelve en una mera burla, el efecto es desagradable y recuerda los peores extravíos del arte pagano y del moderno decadente” (*Orígenes de la novela*, ed. cit., p. 1). Joaquín Casalduero localiza el episodio en la línea virgiliana: “Si *La Diana* quería instalarse en el mundo arcádico, tenía que tratar la relación homosexual, y no como amor oscuro. Montemayor, primero, suaviza la situación lo más posible. Son dos pastoras. Para el hombre cristiano, en lugar de algo repulsivo puede ser un juego divertido. [...]; al no poder continuar —es la segunda atenuación—, lo hace derivar hacia la burla, que adquiere hábilmente la función de peripecia” (art. cit., p. 94). Finalmente, Juan Montero observa los vínculos entre la obra de Boccaccio y este episodio, no sin antes señalar que la situación es “excepcional entre nuestras letras áureas, como un caso de franco lesbianismo, para acabar acogiéndose al recurso, corriente en la literatura bucólica, de la androginia y sus equívocos” (*Diana*, ed. cit., l. 1, p. 46, n. 217, y en sus “Notas complementarias”, p. 339).

153 El también llamado *Rerum vulgarium fragmenta* fue compuesto a partir de 1330 y hasta la muerte del poeta en 1374. Trad. cast. *Cancionero*, 2 t., ed. bilingüe de Jacobo Cortines, Cátedra, Madrid, 1997.

lo que es imposible caracterizar al personaje del pastor sin contar con el cúmulo de tópicos, tropos y figuras derivados del *Cancionero*, los que Sannazaro llevaría al universo pastoril: exaltación de la belleza de la amada, dificultades en el desarrollo del proceso amoroso, ausencia y distanciamiento de la dama, consecuente divinización de la mujer por parte del poeta, quien se obsesiona en la remembranza y la visión y alabanza de sus cualidades físicas y espirituales, de su castidad angelical que hace de la amada un ser inalcanzable; todo ello expresado mediante las figuras retóricas que se convirtieron en norma poética durante los siguientes siglos¹⁵⁴.

Otro aspecto de la construcción de tópicos discursivos del personaje corresponde nuevamente a Bocaccio, aunque ya no en sus obras pastoriles, sino en *La elegía de doña Fiameta*, escrita entre 1343 y 1344, cuya influencia llega a la novela pastoril por vías como la de la novela sentimental. Se encuentra aquí la construcción narrativa de un proceso amoroso, relato organizado con los tópicos comunes del género: la ausencia del amado, el descubrimiento de un matrimonio durante esa ausencia y los consecuentes sufrimientos. En orden retórico, la exposición de hechos dirigidos a un

¹⁵⁴ La transición entre Petrarca y el mundo pastoril tiene en Sannazaro uno de sus pilares: “the history of Petrarchism, involves in a sprawling pattern form Petrarcan inspiration through various estages of exaggeration, a period of reform led by Cardinal Bembo in the early sixteenth century, and eventual dissipation into others modes afterwards. Sannazaro wrote at the end of the firteenth century, just when the original model had undergone such changes as to be in danger of dissolving altogether. He contributed to its recall by faithfully evoking Petrarch’s rhetorical strategies with some measure of their own complexity” (William J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the uses of pastoral*, University Press of New England, Hanover and London, 1983, p. 37).

oyente¹⁵⁵ y el uso de recursos dialógicos como el debate, el apóstrofe, la imprecación, etcétera.

Para el siglo xv, la tradición pastoral italiana en verso, latino y romance, tiene un gran número de continuadores¹⁵⁶; quienes, en su reinterpretación de la bucólica virgiliana, aportan nuevos detalles a la caracterización del pastor, entre ellos la búsqueda de un supuesto lenguaje rústico romance que ponga a prueba la ductilidad de la lengua vulgar frente al latín, con soluciones como el terceto esdrújulo imitado por los poetas españoles. Durante ese siglo, ocultar personajes y acontecimientos de la vida ciudadana bajo el disfraz pastoril se convierte en una práctica favorecida por poetas de más de una de las escuelas italianas, y adoptada después por Sannazaro y, posteriormente, por casi todos los autores españoles de églogas y novelas pastoriles.¹⁵⁷

En cuanto a recursos secundarios del asunto pastoril en la tradición italiana, resulta relevante la aportación de Ángel Poliziano, autor de las inconclusas *Estancias*¹⁵⁸ y del

155 “Suele en los míseros nacer el deseo de lamentarse cuando por ellos disciernen o advierten con pasión en algunos. Por ello, para que en mí, deseosa, más que ninguna de lamentarme, de ello por el largo uso no disminuya la ocasión sino que aumente, me place, oh nobles señoras, en el corazón de las cuales amor más que en el mío tal vez felizmente mora, narrando mis casos volveros, si puedo piadosas” (Boccaccio, *La elegía de doña Fiameta*, trad. Pilar Gómez, Planeta, Barcelona, p. 3).

156 Francesco Tateo, en su Introducción a la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro (tr. Julio Martínez Mesanza), menciona la existencia de por lo menos cuatro escuelas: ferraresa —Guarino y Battista Guarini, Gaspare Tribarco, Tito Vespasiano Strozzi y Mateo Maria Boiardo—, sienesa —Francesco Arsocchi da Siena, Girolamo de Beninsegni o el traductor de la *Bucolica*, Bernado Pulci—, napolitana —Giovanni Pontano, Lorenzo de Medici, Angel Poliziano, Jacopo de Jenaro y el mismo Jacopo Sannazaro— y hasta una escuela mantuana con Gian Battista Spagnoli. (Cátedra, Madrid, 1993, pp. 9-18. En adelante cito por esta edición).

157 Estas alusiones a situaciones concretas de la vida urbana, literarias y políticas, sin embargo, se vuelven oscuras para el lector actual, tanto como resultarían evidentes por sus contemporáneos (Véase Antonio Gargano, “La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso”, en B. López Bueno (ed.), *La égloga*, ed. cit., p. 60 s.). Sannazaro, a cambio, incluirá en su *Arcadia* datos suficientes que permitan reconocer con mayor precisión la relación biográfica: la cercanía entre los nombres del autor Sannazaro y el pastor Sincero, la ubicación de la patria y los acontecimientos históricos que conducen al poeta hacia su exilio en Arcadia.

158 Una vez más, la anécdota es de raigambre ovidiana, y transcurre en los bosques custodiados por Diana durante la Edad de Oro, donde habita el pastor idealizado como un elemento más del paisaje: “Allá se ve al pastor con las ovejas / abriéndole el redil a su rebaño / y, si con su cayado las

primer drama mitológico en verso dedicado al héroe pastoril del canto: la *Fábula de Orfeo*, (ambas obras escritas entre 1475 y 1480); la obra gozó de gran éxito en Italia y la figura de Orfeo será retomada en la ficción caballeresca de *Orlando furioso* y en la posterior novela pastoril. Su caso demuestra que la línea pastoril italiana ya contaba con una tradición estable y un prestigio superior, incluso, al que gozaba durante la Antigüedad, que se encaminaba hacia la *Arcadia* de Sannazaro, probablemente escrita a fines del siglo xv aunque publicada en 1504.

Jacopo Sannazaro representa, en varios niveles, un puente directo entre la bucólica clásica y la pastoril hispánica renacentista. El poeta se insinúa como heredero de Teócrito y Virgilio pero proporciona a sus pastores tonos poéticos petrarquistas y asegura definitivamente la continuidad de la tradición bucólica en lengua vulgar; simpatizante de la dinastía aragonesa de Nápoles y orgulloso de su linaje español¹⁵⁹, su *Arcadia* alcanza un éxito total en España, capaz de satisfacer las exigencias del lector entendido en las letras antiguas y las del admirador de las nuevas letras italianas. A caballo entre las *Bucólicas* virgilianas y la novela pastoril española, la *Arcadia* no corresponde a ninguno de los dos géneros, y, sin embargo, supone soluciones intermedias fundamentales para la pastoril hispánica y, principalmente, para la novela.

La *Arcadia* involucra, ya desde su título, la obra virgiliana, reúne así doce “rústicas Églogas” escuchadas de “los pastores de Arcadia”; sin embargo, el autor hace evidentes

dirige, / es bello oír cómo llamarlas sabe” (Ángel Poliziano, “Estancias”, en *Estancias, Orfeo y otros escritos*, ed. bilingüe Félix Fernández Murga, Cátedra, Madrid, 1984, p. 71, e. 19).

159 “El abuelo de mi padre era de la Galia Cisalpina, aunque, si se atiende a los principios, era oriundo de la lejana España, pues en ambos lugares hoy todavía florecen los vestigios de mi familia, y fue notable no sólo por la nobleza de sus antepasados, sino también por sus propias hazañas” (Sannazaro, *Arcadia*, Prosa VII, p. 120).

algunas de sus reinterpretaciones del material bucólico, como el uso de las “Prosas” para establecer una división interna entre los poemas, pero subrayando la continuidad de las circunstancias que motivaron el canto, es decir, para marcar las condiciones en que los pastores entonan cada égloga; asimismo, agrega al número reglamentario de diez composiciones dos más, referidas al viaje individual del autor, quien había llevado disfraz pastoril durante su exilio en Arcadia hacia su patria, en un simbólico recorrido subterráneo, similar al de Dante, y una despedida a la zampoña como conclusión. Como en las *Bucólicas* de Virgilio, en *La Arcadia* aparece un sistema de elementos caracterizadores del personaje, articulados en recursos, motivos y situaciones comunes.

De manera relevante, los nombres pastoriles y sus mecanismos de construcción obedecen a toda una reformulación del personaje en función de los intereses estéticos renacentistas. Herman Iventosch ha mostrado cómo la onomástica pastoril implica un modo de imitación del biografismo virgiliano, la adopción de nombres académicos — asociados a la academia de Pontano—, una exclusión de la onomástica germánica, caballeresca y hagiográfica que representa la ruptura con los géneros medievales, y la recuperación del recurso grecolatino de considerar el nombre como un atributo de los personajes¹⁶⁰, para lo que se disponían nombres cargados de significado por medio de juegos etimológicos. Con el tiempo, la onomástica bucólica renacentista se extendería incluso a obras ajenas a la temática pastoril, como en el caso de Melíbea (cuyo nombre coincide con Melibeo, pastor virgiliano) o Dulcinea¹⁶¹. El número de nombres

¹⁶⁰ Para la tradición del procedimiento de construcción de nombres propios a partir de juegos etimológicos desde la época clásica, véase el exordio xiv de E. Curtius, “La etimología como forma de pensamiento”, *op. cit.*, pp. 692-699.

¹⁶¹ Herman Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Castalia, Valencia, 1975, pp. 15-18. Véase también “La

empleados en la *Arcadia* es limitado y se divide en aquellos provenientes de Teócrito y Virgilio, y los “nuevos”, creados a partir de juegos etimológicos, en ocasiones ya adoptados como sinónimos por personajes allegados a Sannazaro. En la formación de estos nombres propios, se reconoce una partícula inicial de significado griego o latino, más otras partículas adjetivales y de género; el mecanismo ya había sido empleado antes de Sannazaro, pero es el autor italiano quien parece sistematizar las reglas de la onomástica.

La pauta etimológica para la creación de nombres se asienta en la relación entre la Edad de Oro (recordada en nombres en *Cris-*, del que parte Crisaldo¹⁶²) y el ámbito pastoril. La reutilización del pasaje mitológico proporciona suficientes tópicos del paisaje susceptibles de ser transformados en nombres de pastores. Se encuentran, pues, nombres relacionados con el campo, como Serrano, Tirreno o Montano¹⁶³, nombres alusivos a la flora y la fauna circundantes: de flores como Amaranta, Floria o Florida¹⁶⁴, de árboles como Laureano o Frondoso¹⁶⁵. Algunos de esos nombres fueron tomados de los poetas que ya los habían adoptado, como Silvio¹⁶⁶. Y de la fauna, parte el nombre de

etimología como forma de pensamiento”, en Curtius, *op. cit.*, pp. 692-699.

162 Formado a partir del griego χρυσός (“hombre de oro”). Variaciones del arcádico Crisaldo (Prosa xi), se encuentran en la *Galatea* con Crisalvo, Crisio y Grisaldo o Grisóstomo en el *Quijote* (la sonorización en G sería un rasgo italianizante, según afirma Iventosch); y en la *Arcadia* de Lope, con Crisalda y Crisalo.

163 La formación de estos nombres implican un gentilicio “morador de”, recurso empleado por Virgilio y Calpurnio en el nombre de Silvano. Tirreno (Prosa xi) señala más específicamente la patria del pastor: “italiano”; Montano (Prosa ii) llega directamente a las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo. A este campo semántico se adhiere el nombre de Selvaggio (Prosa i), convertido en el femenino Selvagia en Montemayor.

164 Montemayor y Gil Polo usan flores para nombrar a Delia y Delio, Florinda y Florisio, y Cervantes, Florisa.

165 Lope incluye a un Frondoso.

166 Silvio (Prosa x) es invención de Virgilio, pero Petrarca había adoptado el nombre, del que derivan Silvano, Silvia y Silveria en Montemayor y Gil Polo.

Toribio¹⁶⁷. Las actividades del campo produjeron otro tipo de nombres, alusivos al trabajo como Androgeo (“hombre del campo”) y Ergasto (del griego *ergaster*, “trabajador”)¹⁶⁸. La belleza de los pastores bucólicos sería otra constante del espacio áureo y, por tanto, una clave onomástica: *Car-* (por *chares* o *charites*, gracia) como Carino o Cariteo¹⁶⁹; a este conjunto, los autores españoles añadieron los nombres en *Bel-*, prefijo tomado del latín *bellus*, (una combinación con el anagrama de *Isabel*, *Belisa*¹⁷⁰).

La Edad de Oro, asimismo, implica la dicha pastoril que daría lugar a otro conjunto de nombres: Feliciano y Felis en *Arcadia*¹⁷¹. Este universo áureo se asocia con el adjetivo “dulce” —fundamental en el Renacimiento—, por lo que la raíz *mel*, se emplea en *Meliseo*¹⁷², y nombres clásicos y mitológicos como Filis, Cipariso y las alusiones a Virgilio como Títilo¹⁷³. En general, la ficción áurea supone una ilusión de “rusticidad” y humildad que debía ser cuidadosamente señalada en la onomástica; para lograr esta ilusión, Sannazaro selecciona apenas un nombre rústico auténtico (Ópico), y otro nombre alusivo a una región remota (Galicio)¹⁷⁴. De esta forma, Sannazaro aporta un

167 Toribio (Prosa II) tiene cierta relación con el Tauriso de Gil Polo. Leonida, Leonarda y Leonisa en Cervantes y Lope.

168 Androgeo (Prosa V) llega a Montemayor en las variantes “Andronio” y “Andresa”; asimismo, Ergasto (Prosa I) llega como Argasto a Montemayor y como Erastro a Cervantes..

169 Nombres poco reutilizados en la novela pastoril, seguramente porque la etimología se asoció principalmente con el cristianismo durante los Siglos de Oro; Cervantes nombra Carino a un pastor antagonico en su *Galatea*, en una suerte de parodización del personaje sannazariano.

170 Presente en Montemayor, Gil Polo y Lope, este último agregó a Belisarda.

171 Felicia, Felis, y Felismena en Montemayor y Gil Polo, éste último agregaría a Felisarda. Destaca el hecho de que la “sabia” Felicia, sea un personaje mitológico inexistente en el plano grecolatino.

172 *Meliseo*, cercano fonéticamente al virgiliano *Melibeo*, aparece como *Melisea* en Gil Polo y *Meliso* en Cervantes.

173 Iventosch, *op. cit.*, pp. 19-75.

174 Siguiendo este mecanismo, Montemayor incluye una sencilla *Madalena*, y Galicio vuelve a la *Arcadia* de Lope.

buen número de nombres a la pastoral novelesca y, sobre todo, las reglas de construcción de la mayor parte de su onomástica.

En otro aspecto, pero aún dentro del conjunto de tópicos sannazarianos, corresponde a la *Arcadia* una diversificación del paisaje en torno al personaje. Las *Bucólicas* de Virgilio consolidaron el tópico “bajo un árbol cualquiera”¹⁷⁵ y Sannazaro parte del tópico ya amplificado por Ovidio en la floresta¹⁷⁶: “Los altos y espaciosos árboles, creados por la natura en los hórridos montes” (Proemio)¹⁷⁷, con lo que enfatiza la belleza de la naturaleza supuestamente salvaje por encima de la gracia elaborada del jardín. Sin embargo, en tanto que Sannazaro enlaza sus églogas en un recorrido, favorece la aparición de nuevos escenarios, aunque siempre ligados a la naturaleza bucólica. Así, el monte y el llano constituyen nuevos tópicos que *Arcadia* insta para la literatura pastoril: “En la cumbre del Partenio, no humilde monte de la pastoril Arcadia, yace un delicioso llano” (Prosa 1); y la primera imagen de la *Diana* en Montemayor es Sireno bajando de “las montañas de León” (L. 1), el recorrido en Gil Polo incluye cuevas, llanos y la espesura del bosque, mientras que Lope vuelve a los montañosos terrenos de Arcadia. En este terreno accidentado, no falta un valle que adquiere las funciones de refugio durante las horas más calurosas, es también el

¹⁷⁵ Véase apartado 1.4.1.

¹⁷⁶ “Todavía Virgilio concebía poéticamente el “bosque mixto”, “ideal” o idealizado [...]; pero ya en Ovidio la retórica dominaba sobre la poesía [...], presenta la el tema del “bosque mixto ideal” variándolo con elegancia: no menos de veintiséis especies diferentes [...] Séneca el trágico también describe, de pasada (*Edipo*, 532 ss.), una floresta con ocho especies diversas” (*op. cit.*, p. 279).

¹⁷⁷ La Prosa 1 describe el paisaje: un abeto, una encina, un fresno, un plátano, un chopo, un castaño, un boj, un pino, una haya, un tilo, un tamarisco, una palma y un ciprés.

símbolo de un trance doloroso¹⁷⁸ o de transición hacia un sitio sobrenatural, la cueva que sólo se mantendrá en la *Arcadia* de Lope¹⁷⁹.

Pero es el río el tópico innovador y normativo de la *Arcadia* para la novela pastoril y otras formas de la pastoral renacentista: el río, para Sannazaro, implica un descenso simbólico, capaz de sanar los sufrimientos amorosos para terminar en una “vuelta al origen”, a la patria del poeta, representada con el río Sebeto¹⁸⁰. En la novela pastoril, Montemayor ubica su *Diana* “en los verdes y deleitosos prados que el caudaloso río Esla con sus aguas va regando” (L. 1), Cervantes sitúa a Elicio “en las riberas del Tajo” y la primera frase de la *Arcadia* de Lope alude a sus ríos: “el caudaloso Erimanto y el Ladón”¹⁸¹. El río pierde, en la pastoral hispánica, la significación simbólica que suponía para Sannazaro; no obstante se mantendrá como un tópico para caracterizar la procedencia del personaje y, en adelante, casi todos los pastores bucólicos son ribereños.

Con el tiempo, los elementos del paisaje reunidos se convirtieron, en conjunto, en un tópico que aludía a la Naturaleza como un interlocutor capaz de compartir los sentimientos del pastor¹⁸². Al margen de los tópicos, en *Arcadia* la diversidad de

178 La Prosa IV incluye ambas posibilidades del valle como un lugar de dolor y un lugar de reposo.

179 El recorrido subterráneo y acuático de Sannazaro, seguramente con influencia de Dante, comienza en el río al fondo de un valle; a su vez, Lope lleva a sus pastores Frondoso y Anfriso a través de un valle, al final del cual se encuentran las faldas de la sierra, acceso al templo de Pan, dios de los pastores (L.V).

180 Prefigurado en la Prosa IX, Sincero realiza ese descenso en la última parte de la *Arcadia* (Prosa XII), reconoce ríos como el Danubio, el Meandro, y el “pequeño Sebeto”, el río con que Sannazaro identifica su patria. Imitando a Sannazaro, Garcilaso inmortalizará el Tajo.

181 También Balbuena en *El Siglo de Oro*; Suárez de Figueroa comienza *La constante Amarilis* celebrando al Manzanares; Cetina dedica un himno al sevillano “Betis, río famoso, amado padre”.

182 Garcilaso reúne tales elementos en su Égloga II: “La tierra, el campo, el monte, el río, el llano / alegres a una mano estaban todos”: En Gil Polo, “se ríe el prado, el bosque, el monte, el llano” (L. I, p. 107); en Cervantes “ayuda al río, al monte, al prado, al llano” (*Galatea*, L. I)

escenarios diversifica también los motivos narrativos que dan movilidad al personaje: el recorrido y las actividades para entretenerse en el camino. Los pastores ya no permanecen en un solo sitio, como en las *Bucólicas*, Sannazaro señala que se trasladan a la fiesta de Pales (Prosa III). Nace así el motivo del viaje —que en la novela pastoril tiene valor de eje estructural—: Sincero peregrina por la Arcadia como pastor y, al mismo tiempo, acompaña a los árcades en sus recorridos¹⁸³. Al volver a su aldea, asisten a ritos fúnebres y hacen visitas de cortesía, una de ellas a la choza del nigromante Enareto, personaje constante del mundo pastoril¹⁸⁴, lo que favorece la inserción de nuevos pastores que comparten con sus visitantes sus historias y sufrimientos. La dinámica de encuentros ya prefiguraba las tramas entrecruzadas de la novela pastoril, aunque Sannazaro no da continuidad a ninguna de las historias que conviven en su *Arcadia*.

183 Otro tipo de viaje, de tipo sobrenatural, aparece en la última prosa de la *Arcadia*: una ninfa invita a Sincero a seguirla por una cueva subterránea, localizada bajo el cauce de un río, hasta un paraje donde nacen ríos importantes, míticos, y su humilde Sebetos. Marcado por la influencia de Virgilio y Dante, el viaje de Sincero necesita un guía; a lo largo del recorrido se representan historias mitológicas entre las que destacan la de Orfeo y Eurídice. El final del viaje representa el cierre de la obra y la conclusión de los poemas de *Arcadia*: el poeta vuelve a su patria en Nápoles y cierra el texto con su “Adiós a la zampoña” (Prosa XII). Si bien este tipo de viaje no llega a las novelas que me ocupan, sí aparece en otras como *Ausencia y soledad de amor* de Antonio de Villegas, *Primera parte de las Ninjas y Pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla y *El siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena (Véase Pilar Berrio, “El viaje imaginario en la novela pastoril española”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992*, Universidad de Zaragoza-Banco Zaragozano, Zaragoza, 1994, pp. 315-325, t. II). No obstante, considero que el recorrido de los pastores por los templos de Felicia en Montemayor y Polo, o Polinesta en Lope podría representar una reconstrucción de este viaje sannazariano por salas llenas de alegorías espirituales y advertencias mitológicas; pero este asunto lo trataré en su momento.

184 En la prosa IX Clónico afirma que quiere ir a ver a una sabia bruja, pero Ópico sugiere una visita a Enareto, conocedor de filtros contra el amor. Enareto, además, conoce “las antiguas leyes y las enseñanzas de la vida pastoril” y resguarda la “zampoña primera” que recibieron Teócrito y Virgilio de manos de Pan. Esta figura sobrenatural, frecuente en otros textos previos a la *Arcadia*, tiene funciones similares a las de la sabia Felicia en Montemayor y Polo, o Polinesta en Lope: restablecer la armonía entre los amantes por medios mágicos —en ocasiones también mediante filtros para olvidar al ser amado— o por la acción de sus consejos.

El recorrido, el retorno a la aldea y la inclusión de nuevos pastores introduce un nuevo motivo apenas perfilado en la bucólica clásica y la pastoril italiana: el entretenimiento, entendido como las “maneras de solazarse” o las “diversiones”, una necesidad surgida de la convivencia social; desde la primera prosa, los pastores de Arcadia se reúnen en un llano del monte Partenio, donde “conducen sus rebaños desde los cercanos montes, y aquí se ejercitan en varias y no fáciles pruebas, tales como lanzar el pesado tronco, disparar con los arcos al blanco o adiestrarse en los ágiles saltos y en las fuertes luchas llenas de rústicos engaños; y casi siempre en cantar y en tocar las zampoñas” (Prosa I). Estas actividades de solaz matizan las antiguas ceremonias rituales de la fiesta de Pales (Prosa III) o los torneos para honrar el sepulcro de Massilia (Prosa XI), en la novela pastoril, se convertirán en episodios que separan los espacios masculino y femenino, engalanan las celebraciones y funcionan como parte fundamental de la composición del desenlace de la novela. Para H. Iventosch, estas actividades representan un antagonismo entre caballeros y pastores, en una exaltación del pastor como nuevo paradigma del hombre renacentista, “que implica la repulsa de la violencia esencial en la caballería [el pastor, en cambio], expresa su virilidad y su fuerza de manera «racional» y eminentemente clásica a través del deporte y de la montería”¹⁸⁵. En el contexto de la época, las actividades descritas en la pastoril desde

¹⁸⁵ Continúa Iventosch: “Esta es la razón principal que justifica esas escenas de juegos atléticos, luchas a brazo partido, carreras, saltos y todo lo demás, que tanto abunda en Sannazaro y después de él [...] Se trata de “deportes”, del pastor; “deportes”, naturalmente, en su sentido original, clásico (espiritual), para alegría y armonía del cuerpo y la psique” (*op. cit.*, p. 79).

Sannazaro reflejaban, en efecto, los juegos campestres y entretenimientos cortesanos que ya habían desplazado, tiempo atrás, las justas y torneos¹⁸⁶.

Sincero aprovechará una pausa en ese recorrido para confesar su verdadera identidad de noble oculto bajo el disfraz pastoril, el cual fascinará a personajes caballerescos, a nobles y autores reales, al grado de que no habrá, en adelante, fábula pastoril sin pastor disfrazado, y la novela de caballerías ofrecerá al caballero la tentación de adoptar el traje, en una compleja superposición de ficciones: pastor disfrazado en medio de pastores áureos e idealizados. Desde el motivo del disfraz, Sannazaro recupera de la tradición virgiliana las alusiones autobiográficas. Como he mencionado en el apartado anterior, tales alusiones en Teócrito o Virgilio corresponden, más que a confesiones declaradas, a interpretaciones posteriores; pero la inclusión de alusiones biográficas y huellas del contexto histórico se convirtió en un recurso común de la égloga. Y Sannazaro se vale de este rasgo para involucrarse en su ficción lírica, apenas oculto por marcas reconocibles: la modificación de su último nombre en Sincero, la alusión a su patria y a acontecimientos que el poeta ha querido revelar. En *Arcadia*, entonces, se encuentra una voluntad reconocida por el autor de compartir memorias y confesiones, que será adoptada o rechazada en la novela pastoril¹⁸⁷.

Pero el motivo fundamental con que contribuyó Sannazaro a la caracterización del personaje, el principal punto de ruptura con la bucólica clásica y con las primeras

¹⁸⁶ Francisco López Estrada incluye en su edición de la *Diana* de Gil Polo grabados del *Erotodidasculus* que representan los juegos campestres cortesanos: personajes tirando arcos, danzando al son de los instrumentos de la época y enfrentamientos “navales” (ed. cit., pp. 242-243).

¹⁸⁷ Montemayor, como Cervantes y Lope, comunica al lector que en él hallará “muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril” (l. 1, Argumento); Gil Polo, en cambio, advierte que sus historias “son ficciones imaginadas” (“A los lectores”).

actualizaciones renacentistas, se encuentra en la irrupción en el espacio bucólico del amor honesto, el amor puro que excluye toda posibilidad de consumación sexual, y caracterizaría el “arte de amar” pastoril.

La noción del amor puro ya era reconocida desde Ovidio y, por esa vía, en la Edad Media¹⁸⁸: el amor cortés había codificado el amor “puro”, que excluía el “placer último”, “prohibido a los que quieren amar puramente”¹⁸⁹. El amor petrarquista, presente a lo largo de la *Arcadia*, atribuye a la dama un carácter ideal y, por ello, inalcanzable y anhelable permanentemente. Una condición de amor cortés llevó a Sincero a los parajes del monte de Arcadia¹⁹⁰, en donde conviven tres situaciones reconocibles: la mitológica Edad de Oro, el amor cortés y el petrarquismo. De la Edad de Oro, se encuentra la castidad perdida en las siguientes edades del mundo; del amor cortés, la exclusión del matrimonio en el cortejo (aunque la finalidad de los amores pastoriles sea el matrimonio¹⁹¹, en la trama de la novela no se encuentra sino como un

188 Autores como André le Chapelain (Andreas Capellanus o Andrés el Capellán) a imitación de Ovidio había compuesto una obra en prosa latina titulada *De arte honeste amandi* (1180), «Arte de amar como es debido», traduce Michel Zink, quien observa que el título “alude al célebre poema de Ovidio pero corregido por mor de la virtud, o al menos de conveniencia, por el adjetivo *honesto*” (“Un nuevo arte de amar”, en *El arte de amar en la Edad Media*, trad. de Agustín López y M. Tabuyo, Medievalia-José J. de Olañeta, Editor, Barcelona, 1997, p. 16).

189 No obstante, admitía el contacto físico “con la amante desnuda”, en una exacerbación del deseo erótico. Véase Lilian von der Walde Moheno, “El amor cortés”, en “Espacio Académico” de *Cemanáhuac*, III:35 (junio 1997), pp. 1-4.

190 Sincero (Prosa VII) confiesa que al llegar a la edad adulta, “inclinada a los ardientes deseos”, debe ocultar el amor que siente por una joven cuyo “amor, benevolencia y afecto, no estaban inclinados al fin que yo habría deseado; y sabiendo que yo tenía otro en el pecho que no me convenía enseñar” decide abandonar Nápoles y exiliarse en Arcadia (pp. 122-123.).

191 Es representativo el exhorto final de la sabia Felicia en la versión de Gil Polo: “Bien sé que los que habéis sido esclavos de Cupido, os excusaréis con decir que vuestro amor fue casto y limpio de toda deshonestidad” (L. v, p. 311); a partir de esta norma amorosa, expondrá las bondades del amor honesto. Cervantes, asimismo, destaca entre los primeros rasgos para configurar a su personaje central: “se atrevió a quererla el gallardo Elicio con tan puro y sincero amor cuanto la virtud y honestidad de Galatea permitía” (L. I, p. 168)

obstáculo), y del amor petrarquista, la idealización de la mujer y la satisfacción del deseo sólo a través de la contemplación, la cercanía y la correspondencia de la amada.

Así, en la *Arcadia*, cualquier asomo de lujuria conlleva como castigo la separación de los amantes¹⁹², y la descripción de la amada incluye el reconocimiento de su honestidad: “En este día alegre ha nacido la inmortal belleza, y las virtudes han reconquistado su morada: por ello el mundo ciego ha conocido la castidad, a la que por tanto tiempo había dado la espalda” (Prosa III). Incluso, el amor correspondido, el desenlace feliz de una situación de desamor, estarán marcados por expresiones de amor que dejan a salvo la virtud de los pastores: Carino confiesa a Sincero que, a punto de desfallecer por amor, su amada, una pastora consagrada a Diana, llegó a él, “llorando amorosamente y reconfortándome con dulces palabras y abrazos honestísimos, supo obrar tan bien que, de la desesperación y de la muerte, me condujo a la vida y al estado en que ahora me veis vosotros” (Prosa VIII, p. 139)¹⁹³. Si, siguiendo la idea de Iventosch del pastor como figura renacentista en oposición al caballero medieval, la idealización del amor honesto pastoril correspondería al individuo sosegado pero capaz de una pasión de índole intelectual y discursiva, en contra del amor cortés característico del caballero, realizable sexualmente como correspondería a un individuo de acción.

Hasta aquí las aportaciones de Sannazaro al personaje del pastor novelesco. El humanista italiano no contempló, en cambio, aspectos fundamentales de la novela pastoril española como la irrupción del ámbito femenino, la inserción de la dinámica

¹⁹² Ergasto (Prosa I) confiesa haberse enamorado de una pastora, cuyo nombre calla, cuando tuvo ocasión de mirarla desnuda mientras se bañaba; él se desvanece ante la visión y al despertar, la ve alejarse ofendida y Ergasto pierde toda oportunidad de acercarse a ella.

¹⁹³ Cf. “[Diana] quiso y fue querida en extremo de un pastor llamado Sireno; en cuyos amores hubo toda limpieza y honestidad posible” (Montemayor, L. I, p. 311);

temporal ni las posibilidades narrativas del entrecruzamiento de historias. En efecto, en la *Arcadia* los personajes son aún, como en la bucólica clásica y medieval, específicamente hombres, en tanto que las mujeres funcionan como meros referentes de los cantos; la relación activa entre hombres y mujeres modificará la perspectiva lírica hacia una perspectiva narrativa. En cuanto al tiempo, su función en Sannazaro se limita a la organización de apariciones de nuevos pastores poetas, sin continuidad narrativa, en una línea argumental más cercana a la de los libros de cuentos de la época. En cambio, el pastor novelesco, inserto en el tiempo y en las relaciones sociales mixtas, se convertirá en un ser capaz de tramas narrativas complejas; este rasgo, sin embargo, es también consecuencia de otros modelos narrativos que sobrevivieron en la novela pastoril, entre los cuales considero de importancia fundamental el *Orlando furioso* de Ariosto y su antecedente, el *Orlando enamorado* de Boiardo, cuya filiación con la *Diana enamorada* de Gil Polo es evidente¹⁹⁴.

Hacia 1516 aparece la primera versión del *Furioso*, compuesta por cuarenta cantos; y en 1532, la tercera edición y versión definitiva de cuarenta y seis. Continuación del *Orlando enamorado*, la épica novelesca del personaje medieval influye en todos los ámbitos de la poesía y la prosa españolas del Siglo de Oro. *Orlando* contiene algunas coincidencias textuales —algunas encaminadas a convertirse en tópicos literarios— que muestran la inferencia de la obra italiana en la novela pastoril; así, durante un momento de reflexión un personaje “parece trocado en piedra dura”¹⁹⁵, imagen tomada de

194 Lope pone de manifiesto su admiración por el autor italiano en su comedia *Bernardo furioso*, en tanto que Cervantes se refiere en *La Galatea* a Ariosto como “el divino” (L. IV, p. 561).

195 Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, canto I, estrofa 40. Cito por la traducción de Jerónimo de Urrea, en edición bilingüe de Cesare Segre y Ma. de las Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid, 2002; en adelante señalo número de canto y de estrofa entre paréntesis.

Sannazaro: “[Ergasto] yacía olvidado de sí mismo y de sus rebaños, como si una piedra o un tronco fuese” (Prosa I), será reformulado en *La Galatea*: “estaba Mireno con los ojos tan fijos en el suelo y tan sin hacer movimiento que una estatua semejaba” (III, 330); la forma hiperbólica “cualquier otro astro le es segundo” (canto III, e. 57), se convertiría en un tópico encomiástico reiterado en cantos de Montemayor, Gil Polo y Cervantes¹⁹⁶. Si Ariosto ha descrito a un caballero que queda, ante el reproche de una dama, “vergognoso e muto / mirando in terra” (canto VII, e. 65), similar reacción pondrá al Grisaldo de Cervantes “con los ojos hincados en el suelo” (L. IV, p. 385) y, al final del reproche, “el rostro que hasta allí inclinado había tenido, encendido con la vergüenza (IV, p. 386-387). Asimismo, cuando Ariosto hace aparecer a Angélica de improviso frente a Sacripante, ella: “fa di sé bella et improvista mostra”; de igual forma, Tirsi y Damón se acercan a Elicio “haciendo de sí gallarda e improvisa muestra” (*Galatea*, L. II, p. 261) y, más adelante, una docena de pastores, “tocando todos sus instrumentos, daban de sí agradable y placentera muestra” (II, p. 302)¹⁹⁷.

Las coincidencias textuales son escasas en comparación con los episodios y temas del *Orlando* que serán adecuados a la trama pastoril y que servirán a los autores para situar al personaje en aventuras imposibles en la lírica, como su encuentro con personajes como caballeros, damas o gigantes; asimismo, la conformación de escenarios

¹⁹⁶ Montemayor: “cada una es una sola y sin segundo, / su hermosura” (“Canto de Orfeo”, IV, 194); Gil Polo: “poeta sin segundo” (“Canto de Turia”, III, 226) y Cervantes: “un vivo raro ingenio sin segundo” (“Canto de Caíope”, VI, 563).

¹⁹⁷ Véase Maxime Chevalier, *L’Arioste en Espagne (1530-1650) Recherches sur l’influence du “Roland furieux”*, Institut d’études ibériques et ibéro-américains de l’Université de Bordeaux, Bordeaux, 1966, pp. 440-444).

pastoriles como el museo, el palacio y el jardín, o personajes como la sabia, establecen profundas relaciones con el *Orlando*.

En una posición incidental, y sobre todo en el papel de víctimas de la furia del protagonista, el personaje del pastor aparece caracterizado como el habitante del bosque, descrito de acuerdo con los tópicos del *locus amoenus*, con una función de guía —pues acierta a pasar por el paraje solitario donde el caballero o la dama se han detenido— y una condición natural de hospitalidad y sencillez¹⁹⁸, como la que ya proponía Sannazaro. Esa posición incidental, sin embargo, sitúa al pastor en un universo narrativo complejo, habitado por personajes con los que nunca antes había tenido contacto; de entre los cuales el más importante es el femenino.

La presencia activa de la mujer, en efecto, favorece la trama de historias entrecruzadas de parejas, la dama sin amor por el protagonista, el lucimiento de la dama guerrera, los episodios de la dama refugiada en el bosque después de huir de la casa paterna (como Sincero en *Arcadia*). Por este medio, las relaciones filiales entre hombres y mujeres, sin mediar entre ellas el amor, permiten episodios en que la dama escucha los infortunios del caballero, le ofrece amistad y ayuda (en los primeros cantos de *Orlando furioso*, Bradamante socorre a Pinabelo como en la Diana hace con Marcelio en Gil Polo). La galería de personajes célebres y la presencia de figuras sobrenaturales como la maga o sabia, el nigromante, o de gigantes, representativos de bestialidad que hace contraste con el refinamiento y la delicadeza, y la presencia de castillos fabulosos y la

198 “Albergues pastorales ha hallado, / mejor estancia para estar que bella. / Allí, el cortés pastor de aquel ganado / festejó al caballero y la doncella /tan bien, que en cada cual fue más pagado/ que en villas ni ciudad, y sin querella: / que en casa pobre a veces, y despreciada, suele hallarse gente bien criada” (canto XIV, est. 62).

celebración de banquetes palaciegos amenizados con música y cantos dedicados a la persona amada o el episodio del naufragio, son algunos de los motivos que aparecen en conjunto por primera vez en *Orlando* y sirven de material a la fantasía del mundo pastoril y las peripecias del personaje¹⁹⁹.

El modelo narrativo compuesto por una pareja central y otras parejas complementarias es uno de los ejes estructurales tanto de *Orlando* como de la novela pastoril, en episodios entrecruzados de tal complejidad, que es posible dejar en suspenso el desarrollo de una para recuperar el hilo de otra y mantener así el interés del lector. Angélica y Orlando, Ruggiero y Bradamante, son parejas protagónicas que se encuentran y relacionan, a su vez, con nuevos personajes que, en muchas ocasiones, enfrentan un conflicto amoroso: Isabela y Zerbín, Ricardeto y Flordespina, Flordelís y Brandinarte. A la cadena de parejas se agrega el enorme número de rivales y enemigos que multiplican los problemas y equívocos: Medoro, Marfisa o Bayarte. Las peripecias amorosas se intercalan con los hechos bélicos que se encontraban en el origen épico de *Orlando*; sin embargo, esta trama de historias entrecruzadas llega con mayor fuerza a la novela pastoril y la bizantina, de ahí que episodios como el de Orlando persiguiendo a Angélica, quien tanto lo “odiaba / cuanto él a ella miserable amaba” (II, e.11), se encuentren en casi todas las relaciones planteadas en la novela pastoril. Mientras que en otro tipo de relato, como la novela caballeresca y la sentimental —incluso hasta la

199 Estos motivos narrativos ya se encontraban, dispersos, en Homero y Ovidio, en la fábula medieval, en la materia artúrica, pero es el *Orlando* la obra más antigua en la que se reúnen, con la inclusión del personaje del pastor, en un solo texto. A continuación, me referiré a aquellos motivos que considero están más directamente vinculados a la novela pastoril.

Celestina—, predomina la trama de la pareja central, con mínima presencia de otras parejas cuya suerte mantiene relación directa con la de la principal.

La heroína ariostesca tiene profundas similitudes con las heroínas pastoriles: su alto grado de independencia y capacidad intelectual para tomar decisiones y ejercer acciones poco convencionales. Uno de los casos más representativos es el de la dama guerrera: Marfisa y, sobre todo, Bradamante, “íclita doncella”²⁰⁰, digna hermana de Rinaldo, capaz de enfrentar gigantes (xi, 16-20) pero también de amar a Ruggier, así como, en traje de caballero, inspirar el amor de Flordespina en un equívoco que incluye, además, hermanos gemelos y hombre vestido de mujer²⁰¹; esta suma de episodios y motivos, muy favorecidos durante el Renacimiento y el Barroco, seguramente intervinieron en la conformación de los equívocos de la *Diana* de Montemayor referentes a Felismena “dichosa en las armas” y su hermano, “los más venturosos en armas que hasta su tiempo haya habido” (ii, 102) —hermano del cual no hay noticia después de que Felismena refiere que fueron separados a los doce años, seguramente porque Montemayor esperaba incorporarlo en la segunda parte, como lo hizo Gil Polo con Marcelio, convirtiéndolo en ese hermano—; e intervinieron posiblemente en el episodio

200 Cuya “gran pujanza” y esfuerzo “daba alegría a Francia muy cumplida” (ii, 31).

201 En el canto xxv, Ruggier cree reconocer el rostro de Bradamante en un gentil caballero; se trata, en realidad, de Ricardeto, hermano de Bradamante y Rinaldo. Referirá este joven que su hermana, “en belicosa vida” recibió tal herida que debió cortarse el cabello “luengo y en trenzas anudado”, único rasgo que distinguía a los hermanos. Así la halló “Flordespina la d’España”, se enamoró de Bradamante y sufrió la decepción de conocer su identidad. De vuelta en su palacio, la joven guerrera refirió su aventura y Ricardeto, antiguo enamorado de Flordespina, se presenta ante ella con el traje de Bradamante, y acometen una nueva batalla: “Otra arma usamos que arco y pasadores; / yo sin escala en la fortaleza salto; / planté allí el estandarte sin porfía, / poniendo bajo la enemiga mía” (xxv, 68).

de la conversión de Felismena en Valerio después de su desdichado enamoramiento de don Felis, que concluye con la muerte de Celia, víctima del enredo novelesco²⁰².

Además de salir a guerrear, en el universo de *Orlando* la dama sale de la casa paterna, comenzando con Angélica (cantos VIII y XI), a causa de un vuelco de la fortuna. Es ésta una ocasión para disfrazarse, como su antecesor, Sincero, de pastora (más hermosa que las bucólicas “Fílida o Nera, / o Amarili, o Galatea huidora”, c. XI, e. 12) y refugiarse en el bosque, donde puede ocultarse y evitar ser descubierta por un amante indeseable, casi siempre Orlando. Isabela (canto XIII) deja la casa paterna con el fin de reunirse con Zerbino, pero su nave naufraga y, al llegar a tierra, enfrenta una serie de peligros hasta que Orlando la descubre y rescata. En ambos casos, la situación de exilio motivado por las circunstancias ajenas a la guerra, implica una pérdida relativa del honor que, sin embargo, nunca supone la pérdida de la castidad de la dama; por el contrario, deriva en una actitud de orgullo e independencia que conservará, en las mismas circunstancias, el personaje femenino de la novela pastoril: Felismena y Selvagia, que huyen de la

202 El caballero abandona a Felismena, ésta toma el nombre de Valerio y lo sigue; a la larga se convierte en su paje y, posteriormente, en su rival por el amor de Celia, quien se suicida por el rechazo del supuesto Valerio (II, 115-129). La dama guerrera representada por Bradamante, gozó de gran fortuna en la literatura hispánica del Siglo de Oro, como señalan los editores de *Orlando*, “bien bajo su propio nombre, bien prestando sus rasgos y actitudes a otros personajes femeninos desde la Claridana del *Caballero de Febo*, casta, valiente y fiel, hasta la Felismena de Montemayor, vestida «en hábito de hombre» y la Teodosia de Cervantes, ceñida «de espada y daga» (*Las dos doncellas* en *Nov. Ejí.*) [...] Lope de Vega en las *Loas* de la Parte Primera de las Comedias: «Y mira, porque te espantes, como cargada de acero Marfisa sigue a Ruguero y a Rinaldos Bradamante», o Góngora en *Las firmezas de Isabela*: «Aí afuera, de crestas i de penachos una Bradamante armada, digo una Dama embozada»” (II, n. 44, p. 157). Asimismo, sobre el tema de los gemelos, se señala que “tuvo temprano eco en el autor del *Cróton*, que introdujo el episodio de Fiordispina como relato intercalado dentro del canto IX. Jorge de Montemayor se inspiró también en el *Fur.* al concebir el triángulo amoroso Ismenia-Alanio-Selvaggia (Libro I), y en menor medida, el formado por Felismena-Félix-Celia (libro II)” (XXV, n. 37, p. 1598). Como he anotado en su momento, considero que para el pasaje Ismenia-Alanio-Selvaggia es también fundamental la influencia de las fiestas pastorales de *Las ninjas de Fiéssole*; no obstante, coincido con los editores citados en la concordancia entre *Orlando* y el pasaje Felismena-Felis-Celia.

conclusión desdichada de sus amores, en Montemayor; Alcida, víctima de naufragio y sus consecuentes peripecias, en Polo, y Teolinda, quien sale a las tierras de Galatea en busca de Artidoro, en Cervantes —e incluso, Marcela, refugiada en el campo únicamente por su intención de adoptar el modo de vida pastoril, en el *Quijote*²⁰³.

La figura femenina en *Orlando* trasciende hacia lo sobrenatural en Melisa, sabia y maga cuyo nombre proviene de la tradición griega²⁰⁴. Sus funciones consisten en dar consuelo a Bradamante mostrándole el futuro de su unión con Ruggier (c. III, ee. [93-04]), proteger a la pareja y el noble linaje que habrán de instaurar. Por su nombre y cualidades sobrenaturales, Melisa ha sido asociada con la Felicia de Montemayor y Polo, aunque su función narrativa sea distinta²⁰⁵. El problema es complejo: de su antecesor, *Orlando enamorado*, Ariosto toma el conflicto entre Angélica y Orlando motivado por

203 Este vínculo entre las figuras femeninas de *Orlando* y la novela pastoril ha sido comentado por los editores de la primera: “Las consideraciones de Angélica sobre su reputación serán sintéticamente expuestas por Felismena en la *Diana* de Montemayor: «me partí de mi tierra y aun de mi reputación» (*Diana* II 109); de allí pasarán a la Teolinda de Cervantes: «sin acordarme de lo que a mi honra debía, propuse de desamparar la cara patria» (*Galatea* 139 Montero), pero se teñirán de ironía ariostesca solo con el *Quijote*: «Y no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato» (*Quijote* I 12, 133)”.

204 Melisa, “sacerdotisa de Demetria citada por Lactancio a propósito de Píndaro (*Divin. Inst.* I 22)” (C Segre y Nieves M., *Orlando*, III, n. 15).

205 Al respecto, ha señalado Maxime Chevalier, en *L'Arioste en Espagne*: “Montemayor connaissait le *Roland furieux*, et l'on se demandera s'il ne s'est pas souvenu de quelques épisodes du poème quand il composait les quatrième et cinquième livres de *La Diane* [...] A propos de ces mêmes livres de *La Diane* et de leurs possibles relations avec le *Roland furieux*, Enrique Moreno Báez a émis l'hypothèse que le personnage de la sage Felicia pouvait avoir été inspiré par celui de Mélisse. Mais il faudrait, pour conclure avec une certitude au moins relative à une influence de l'Arioste sur ce point, qu'une ressemblance vraiment claire existât entre les deux magiciennes, faute de quoi il n'y a pas de raison d'attribuer au *Roland furieux* ce qui, une fois encore, peut dériver des *Amadis*. Or ce n'est pas le cas. Les rôles qu'elles jouent l'une et l'autre dans l'action ne présentent aucune similitude réelle: Mélisse, dans une perspective épique, favorise l'union de Bradamante et de Roger, tandis que Felicia, héritière des privilèges de l'Enareto de Sannazar ou du Severo de Garcilaso, guérit les blessures d'amants infortunés. On suivra plus volontiers, bien qu'avec des réserves, les suggestions de Moreno Báez quand il souligne l'origine probablement ariostéene de l'eau magique de Felicia. Menéndez y Pelayo voyait dans cet élément merveilleux le reflet d'un épisode connu de l'*Arvadie*. Les deux interprétations ne s'excluent pas l'une l'autre; nous croyons, pour notre part, que Montemayor a pensé ici à la fois aux poèmes italiens et à l'œuvre de Sannazar. (*op. cit.*, p. 276-277.)

ciertos “licores” —comunes en la tradición medieval, paradigmáticos en *Tristán e Isolda*—, aludidos en el canto I, que infundieron sentimientos contrarios en la pareja; este asunto reaparece en la novela pastoril de Montemayor y Polo; en tanto que en la *Arcadia* de Sannazaro estos filtros ya están asociados a la ficción pastoril. En *Orlando enamorado*, Melisa no requiere de estos procedimientos, su oficio corresponde, más bien, a un, digamos “protectorado épico” —cercano a la figura de Merlín, aludido en el canto III— que le permite intervenir en la lucha, consolar y guiar a otra de las parejas protagónicas, en favor de una dinastía nacional. Felicia, entonces, podría ser la consecuencia de una serie de personajes representativos provenientes de textos igualmente representativos. Es decir, si bien el ámbito pastoril de Sannazaro ya contaba con individuos vinculados con la magia y la sabiduría —como el ya mencionado Enareto y una “sabia bruja”—, cuya función radica en solucionar conflictos amorosos, el recurso de los licores mágicos se integró al personaje, pues evitaría un conjunto de rituales seguramente inadecuados para la época. Sobre esta base, la imagen de belleza y refinamiento de Melisa (o de Logistila, a quien me referiré más adelante) contribuyó en la conformación definitiva de Felicia (y de Polinesta en Lope), más apta para ser acompañada por ninfas y habitar los espacios que maravillan a los personajes de la novela pastoril y que refuerzan el paisaje de fantasía que predomina en este tipo de relato.

Los escenarios recreados en castillos y jardines fabulosos, de hecho, constituyen otro vínculo entre la tradición representada en *Orlando* y la novela pastoril. Los palacios de murallas de oro y columnas de diamante, habitados por doncellas similares a ninfas

que ofrecen socorro al héroe aparecen en el canto vi²⁰⁶, de jardines magníficos, floridos en toda época del año, en el canto x habitado por el hada Logistila, recuerdan el palacio y el jardín de Felicia y sus ninfas en Montemayor y Gil Polo²⁰⁷. El simbolismo de estos sitios, la fortaleza, el diamante, el jardín, es de corte medieval para ambos casos. Aquí, sin embargo, tanto Ariosto como los autores de novela pastoril, coinciden en situar galerías de personajes célebres o incluir a esos personajes en los cantos de Orfeo.

En este sentido, la poesía bucólica adoptó, desde Virgilio, una nota política de exaltación de los gobernantes que hacían posible la nueva Edad de Oro; en tanto que el relato épico de autores como Feliciano de Silva y Ariosto emplean el motivo ovidiano de las galerías de imágenes que representan pasajes de la historia y la mitología clásica para sustituir esos pasajes por otros de índole nacional, poetas laureados y principalmente referidas damas ilustres²⁰⁸. En general, la novela pastoril adopta este tipo de digresiones relacionadas con el castillo o jardín maravilloso, con la figura de la sabia que además ocupa el papel de guía y, finalmente, con el personaje de Orfeo, que renuncia a cantar la historia de su amor desdichado a cambio de los cantos referidos a

206 “De verde su vestido muy bordado, / de hojas coronadas todas ellas” (c. vi, e. 72). Cf.: “[las ninfas] venían vestidas de telillas blancas muy delicadas, tejidas con plata y oro sotilísimamente, sus guirnaldas de flores sobre los dorados cabellos” (Montemayor, L. iv, p. 167). Este palacio, además, está cerca de una laguna resguardada por Erifile, que daría título a la égloga de Balbuena.

207 Cfr.: “los chapiteles, que por encima de los árboles sobrepujaban, daban de sí tan gran resplandor que parecían hechos de un finísimo cristal” (Montemayor, L. iv, p. 167); “era esta casa tan suntuosa y magnífica, tenía tanta riqueza, era poblada de tantos jardines, que no hay cosa que de gran parte se le pueda comparar” (Polo, L. iv, p. 231).

208 En *Orlando furioso*, el canto iii está dedicado a la dinastía Estense, “che onorar deve Italia e tutto il mondo”; el xiii, xxxvii, y xlii, a galerías femeninas.

estas genealogías²⁰⁹; y el personaje del pastor resulta un oyente libre de condiciones para atender, lleno de admiración, aquellas genealogías superiores.

Con la suma de rasgos que la tradición italiana aportó al personaje, además del prestigio que esta literatura ejercía en la española, el pastor se hallaba en una situación idónea para incorporarse de lleno en una realización específica que le otorgaría su inserción en un género propio. No obstante, ésta sería aún impensable sin el sustrato hispánico previo a la aparición de la primera novela pastoril, el cual permitió la expansión narrativa del pastor, justo el rasgo del que aún no se apropiaba del todo en la tradición previa.

2.3. PASTORES EN OBRAS ESPAÑOLAS Y PORTUGUESAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI ANTES DE LA PUBLICACIÓN DE *LA DIANA* DE MONTEMAYOR (1560)

Jorge de Montemayor, portugués que escribe en castellano, declara que *Los siete libros de la Diana* contiene “muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van *disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril*” (“Dedicatoria”, p. 8, las cursivas son mías). Lo destacable en esa advertencia no es, al menos por lo pronto, que la *Diana* sea un *roman à clef*, sino que el autor cuente, sin duda, con que sus lectores reconocen el código de procedimientos que envuelven unos hechos supuestamente reales. El ejercicio de reconocimiento debía partir de un conocimiento exhaustivo de las reglas del estilo pastoril; y, sin embargo, se trata de la primera novela del género; Montemayor,

²⁰⁹ En Montemayor el “Canto de Orfeo” (L. IV, p. 187-204), en Polo el “Canto de Turia” (L. III, pp. 212-227), en Cervantes el “Canto de Calíope” (L. VI, pp. 563-589) y en Lope el canto de Anfriso (L. V, pp. 426-441).

en efecto, se apoya en la ya sólida tradición del personaje²¹⁰, una tradición que se extendía, durante los siglos xv al xvii, por los territorios de España y Portugal. Esta tradición da cuenta de la gran capacidad de adaptación del personaje a las condiciones culturales de las diferentes regiones de Europa; no obstante, esa misma capacidad es responsable de un extenso número de realizaciones del personaje del pastor, las cuales llegan a fusionarse en los distintos textos en que funciona como tema —de ahí que sea fundamental establecer las principales notas de cada tipo de pastor para reconocer aquellos rasgos que lo distinguen entre sus análogos.

Para el siglo xv, la temática pastoril está más ligada a la tradición provenzal de la *pastourelle*, extendida a la poesía gallego-portuguesa y a la castellana, cuyo principal exponente fue el Marqués de Santillana (lector de Virgilio y Petrarca), con sus serranillas, compuestas entre 1429 y 1440. La temática pastoril hispánica adopta, de ahí en adelante, su carácter cortesano y el guiño autobiográfico, pues el poeta se encontraba en tránsito en las mismas épocas en que redactaba estos poemas, y en las mismas regiones en que sus caballeros tenían su encuentro con la figura femenina. También entonces, los términos vaquera, serrana, pastora o villana se incorporan al código literario pastoril como sinónimos en el ámbito hispánico. Paralelamente, el drama litúrgico derivaba hacia la pastoral navideña inspirada en el evangelio de San Lucas. No obstante, al avanzar el siglo, la península ibérica se abría a nuevas formas literarias de

210 “La novela pastoril española, con *La Diana* a la cabeza, no es más que un capítulo dentro de la general revitalización de lo pastoril que se produce, desde los mismos inicios de la Edad Moderna, en el conjunto de las literaturas occidentales” (Juan Montero, en el prólogo a su edición de *La Diana*, p. xxxv). Con esa idea inicia el estudio preliminar de Avalle-Arce al mismo texto: “para el filo del 1500, Europa está a punto de estallar en un estruendo de zampoñas y caramillos, instrumentos musicales que consagrará la pastoril literaria” (p. x).

mayor refinamiento, como consecuencias de sus afanes expansionistas, e Italia se convirtió en el punto de referencia obligado.

La presencia española, por intervención de los reyes aragoneses en Nápoles durante el siglo xv²¹¹, coincide con la canonización de la poesía pastoril en vulgar hasta la *Arcadia* de Sannazaro y su amalgama de la bucólica y el *Cancionero* de Petrarca²¹²; se efectúa entonces un entramado de relaciones políticas y culturales del que los autores del género dan testimonio. En el tránsito de los siglos xv al xvi, la ciudad de Roma contó con una corte abierta a todo lo español, durante el pontificado de Alejandro vi (1492 a 1503), el español Rodrigo Borja, periodo en el cual Juan del Encina se traslada a dicha ciudad. Hacia 1532, Garcilaso llega a Nápoles, donde, según la opinión general, escribió su *Égloga* II. Simultáneamente, se estrechan los lazos políticos y literarios entre Portugal y España: autores como Gil Vicente y Camões se convierten en autores bilingües, mientras que Montemayor, quien domina además del castellano y el portugués, catalán y probablemente italiano, va y viene de Portugal a España con motivo del matrimonio de doña María, hija de Carlos V, con el príncipe Don Juan de Portugal, y años más tarde, a raíz de la guerra hispano-francesa, se establece en el Milanesado que desde 1525 había pasado a España²¹³. Cervantes, más activo aún, pasó

211 La dinastía aragonesa ocupa estos territorios desde el siglo xiii, con la conquista de Sicilia y Cerdeña. Los siguientes dos siglos de presencia española sufrirá una serie de rechazos por parte de los pueblos conquistados, pero también el establecimiento de lazos de parentesco entre familias españolas y napolitanas que estrecharán las relaciones entre ambas regiones. Fue Alfonso de Aragón quien, hacia el siglo xv, “familiarizó a los españoles con el humanismo italiano, hasta el punto de haber pasado a la historia como un de los principales impulsores de la cultura del Renacimiento” (Benedetto Croce, *España en la vida italiana durante el Renacimiento* (trad. José Sánchez Rojas), Mundo Latino-Calpe, Madrid, 1920, p. 43).

212 Las primeras décadas del siglo xvi, por el contrario, se caracterizan por un retorno a la égloga latina (Véase Antonio Gargano, “La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso”, en Begoña López Bueno, *op. cit.*, pp.57-76).

213 Joan Montero, *op. cit.*, pp. xxviii-xxix.

por Roma antes de combatir en Lepanto y se embarca en Nápoles de vuelta a España en el barco que lo conduciría al cautiverio; en 1580, ya en España, el escritor busca el pago de sus servicios ante Felipe II, quien se encontraba en Portugal; así que Cervantes debe permanecer en Lisboa hasta 1582²¹⁴.

Los vínculos entre estos países, la arraigada tradición pastoril europea y española, el prestigio y admiración de los autores renacentistas e, incluso, algunas condiciones ideológicas afines a las imágenes y situaciones pastoriles, determinarán el avance del género hacia resultados originales, acordes con los intereses estéticos del siglo XVI. Pero la construcción tradicional del personaje continuó su proceso de refinamiento en los marcos religiosos, narrativos y líricos que, a su vez, se diversificaban en función de las diferentes concepciones del personaje —para, posteriormente, fusionarse de nueva cuenta, en virtud de las necesidades del texto— hasta llegar al pastor novelesco. Dentro de esa tradición, una línea imitativa virgiliana gozó de un prestigio particular: vinculada a la égloga renacentista, alcanzó a permear los géneros narrativo y dramático. Otras formas y representaciones del personaje —vinculados en menor medida con el desarrollo de la égloga—, supondrán características relevantes en la construcción del protagonista de la novela pastoril: ciertos aspectos de la novela sentimental y bizantina, la inserción del personaje en la novela de caballerías, de tema celestinesco e, incluso, asuntos de la lírica tradicional.

En el marco de la égloga, el punto de donde parece partir la moda pastoril hispánica se ubica en 1496, con la primera edición del *Cancionero* de Juan del Encina, que incluye

214 C. B. Johnson propone que *La Galatea* haya sido concebida e iniciada en Lisboa (“Cervantes’ *Galatea*: The Portuguese Connection”, *Ibero-romania*, 23, 1986, 91-105).

su versión, de tendencia alegórica, de las *Églogas* de Virgilio, así como sus propias églogas representables. La caracterización del personaje bucólico sufrirá las mayores consecuencias de esta traslación: Encina imponía al personaje notas de realismo, reducía la altura de su discurso y lo sometía al sayagués —la lengua arrusticada, construcción artificial de base leonesa que intentaba remedar el habla de Sayago. No obstante, el resultado final muestra rasgos que se mantendrán en la línea culta de la literatura pastoril: el ennoblecimiento de la imagen del pastor, intención política laudatoria, manifestaciones de amor al soberano y a la mujer —aunque Encina evita las divinizaciónes al emperador o a la figura amada, fundamentales en el modelo de Virgilio — y la concepción narrativa de la égloga²¹⁵. La concepción del personaje en las églogas de Encina representan un punto de continuidad en la tradición pastoril evangélica, y en la del pastor simple e ignorante de los diálogos y disputas de oponen al pastor con el caballero o escudero, y en ocasiones, personificaciones de entes como el amor, de las que sale victorioso, invariablemente, el antagonista, el Amor²¹⁶, quien acusa al pastor de “modorro, bruto”, “simple, de poco saber”, “rústico grosero” o “çafio maduro”. A cambio del escaso favor que hace Encina al pastor virgiliano, logra acertadas

215 Al respecto, señala Marcial José Bayo: “Para Encina las églogas son cuentos. Es fácil de suponer que, para Virgilio, carecía de importancia, o la tenía muy pequeña, el argumento, el aspecto sucesivo de la historia. [...] Encina transforma la visión estática y antiargumental, propia de la égloga, donde en rigor no hay sucesos sino cuadros que lentamente se sustituyen, en desarrollo lineal y dinámico” (*Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, ed. cit., p. 57).

216 La escritura de diálogos era práctica común en la Edad Media (Véase Enzo Franchini, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2001), en una dinámica semejante a la disputa de *Elena y María* (el clérigo y el caballero), Mingo y el Escudero se disputan el amor de Pascuala; a la manera del *Diálogo entre el Amor y el viejo*, Encina propone en *Representación sobre el poder del Amor* un diálogo entre Amor y los pastores Bras, Juanillo y Pelayo, a quienes obliga, extraña interpretación del virgiliano *omnia vincit Amor*, a rendirse al amor (Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1998).

descripciones de cosas concretas: el traje pastoril y los detalles externos que componen la imagen del personaje y asegura su continuidad en futuras representaciones.

Hacia la primera década del siglo XVI, Encina propone un nuevo tipo de égloga, de marcada influencia italiana, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*: los pastores ostentan por primera vez, nombres cultos renacentistas, reaparece la función del pastor confidente y el sayagués desaparece. El personaje aún carece de las notas de ideal y la pasión amorosa resulta un exceso capaz de conducir a la destrucción, frente a la extrañeza de los compañeros de oficio²¹⁷.

Pero si el pastor era para Encina, generalmente, el torpe, el ignorante en cuestiones de amor, Garcilaso lo convierte en el amador perfecto por medio de sus églogas, compuestas entre 1533 y 1535. Como ha señalado López Estrada, el pastor y el convencionalismo alrededor de su construcción como personaje conforman un discurso apto para la amplificación de la condición sentimental del poeta que se “convierte” en pastor²¹⁸. Garcilaso experimenta, para la literatura hispánica, un conjunto de tópicos discursivos —en los cuales es evidente la imitación de Virgilio, Horacio, Petrarca y Sannazaro, matizada por la originalidad y singularidad del poeta— que luego serán reconocibles en casi todas las obras del género pastoril culto, líricas, dramáticas y narrativas. En la novela, la influencia del poeta toledano —y no sólo de

217 Continuadores de esta variante de la égloga dramática de Encina, con el tema de los amores del pastor arrusticado que debate con otro, decididamente rústico, sobre el amor y la amada en el marco de la vida campestre ideal, son autores como Don Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1485-1524) en sus églogas II, III, IV y V, (*Cancionero*, ed. M. Villar, Zaragoza, 1878 [1515], ff. xciiii.-xcv).

218 López E. añade que “hay un recurso retórico por el que el poeta se trasfunde en el personaje y una vez en él le permite exponer su dolor; pero en este caso no existe una «alegorización» [...] Sabemos que la experiencia dolorosa es del poeta, pero éste ha sobrepasado el ejercicio del arte poético para asegurarnos lo que es confianza mediante una expresión que se confía por completo a la tradición de la égloga pastoril” (*Los libros de pastores*, ed. cit., p. 316).

sus églogas, sino de la totalidad de su obra—, es perceptible en una serie de pasajes tanto de los poemas²¹⁹ como de la prosa, pero principalmente, para los motivos de este estudio, en la construcción de la situación y caracterización iniciales de los protagonistas. Es el caso del espacio que rodea al personaje. Garcilaso adapta el motivo sannazariano del río a la geografía española: Salicio lleva “a abrevar en el Tajo mi ganado”²²⁰; en tanto que la égloga III transcurre “cerca del Tajo, en soledad amena” (8, 57). Aparecerá, acaso por primera vez en la literatura hispánica, la fuente, instituida como centro del espacio pastoril, que aparece en los primeros versos de la Égloga II de Garcilaso:

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.
¡Oh claras ondas, cómo veo presente,
en viéndoos, la memoria d’aquel día
de que el alma temblar y arder se siente! (II, 1, 1-6)²²¹

La fuente se asocia en adelante con la memoria del primer encuentro, y con el sufrimiento de la ausencia con que inicia la trama de la novela²²². Las quejas de

219 Las églogas de la novela pastoril se ajustan a las formas impuestas por Garcilaso, de tal manera que “cuando comenzaron a escribirse los libros de pastores, la égloga encontró un marco en donde podía al mismo tiempo ser pieza independiente y parte de la obra, y fue tal el éxito de esta nueva situación que su proliferación puede llegar en ocasiones a cubrir y apagar el carácter original de los mismos libros y convertirlos en suma de églogas” (*ibid.*, p. 322).

220 Garcilaso de la Vega, Égloga I, est. 9 v. 118 (*Poesías castellanas completas*, en adelante cito por la edición de Elias L. Rivers, Castalia, Madrid, 2001; señalo entre paréntesis el número de égloga, de estrofa y de versos)

221 En la I, también el pastor Nemoroso inicia su discurso dirigiéndose al lugar ameno: “Corrientes aguas puras, cristalinas, / árboles que os estáis mirando en ellas, / verde prado de fresca sombra lleno” (I, 18, 239-241).

222 En Montemayor: “¿Qué decís, memoria? [...] ¿Que junto a aquella clara fuente, cercada de altos y verdes alisos, con muchas lágrimas algunas veces me juraba que no había cosa en la vida, [...] que de su pensamiento la apartase? (L. I, pp. 13-14).

enamorado ante las prendas de la amada es un motivo de la poesía clásica y renacentista que Garcilaso emplea en su égloga 1, en voz de Nemoroso:

Tengo una parte aquí de tus cabellos,
Elisa, envueltos en un blanco paño,
que nunca de mi seno se m'apartan; (1, 26, 352-353)

De manera muy similar, Montemayor muestra a Sireno sacando “del seno un papel, donde tenía envueltos unos cordones de seda verde y cabellos” (L. 1, p.14). Como se puede observar, Garcilaso tiende a un razonamiento del pastor con la amada en ausencia (“razonando con ella, le decía”); mientras que Montemayor prefiere dirigirse a los objetos que se la recuerdan, en tanto que Gil Polo retoma la estructura de Garcilaso y, en su primera aparición, Diana se dirige a Sireno en ausencia (“¡Ay Sireno cuán vengado / estás en mi desventura”).

En cuanto a la figura femenina, el pastor de Garcilaso depura la paradójica idealización de la pastora como la suma de la hermosura y la ingratitud. Los términos con que el pastor se refiere a la amada son francamente agresivos: en la égloga 1, Salicio sufre por Galatea, “esta falsa perjura” (6, 93) “de corazón malvado” (12, 158). Al mismo tiempo va exponiendo las fases de su desilusión:

¡Ay, cuánto me engañaba!
¡Ay, cuán diferente era
y cuán de otra manera
lo que en tu falso pecho se escondía! (1, 8, 105-108)

A diferencia de la mujer inmutable referida en la *Arvadia* de Sannazaro, y sin mediar filtros que motiven la mudanza de sentimientos como en *Orlando*, la mujer en esta égloga se acerca más a Diana en Montemayor, que posee todas las cualidades que la naturaleza puede dar a una mujer, y sin embargo a traicionado su juramento de amor, concediendo a otro su favor, como Galatea en Garcilaso:

Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?
 Tus claros ojos ¿a quién los volviste?
 ¿Por quién tan sin respeto me trocaste? (I, 10, 127-129)

Con Garcilaso, el pastor hispánico declara la cualidad del amor de ser, en algunas circunstancias, un acto que requiere resignación frente al rechazo del ser amado, lo que eleva espiritualmente al amante:

Quise bien, y querré mientras rigere
 aquestos miembros el espíritu mío,
 aquella por quien muero, si muriere.
 En este amor no entré por desvarío,
 ni lo traté como otros, con engaños,
 ni fue por elección de mi albedrío (II, 161–166)

Garcilaso parece anunciar la situación de pastores como Silvano, de Montemayor:

Amador soy, mas nunca fui amado;
 quise bien y querré, no soy querido;
 fatigas paso y nunca las he dado;
 suspiros di, mas nunca fui oído;
 quejarme quise y no fui escuchado;
 huir quise de Amor, quedé corrido;

Como ha señalado José Siles Artés, desarrollar un conflicto amoroso en los marcos de una escena pastoril y una jornada de sol a sol, ocasiona una serie de problemas que Garcilaso soluciona por medio de la analepsis; es decir, el poeta presenta el conflicto, la situación presente que aqueja al pastor, y en determinado punto del discurso, se hace mención de un momento anterior. A partir de esta observación, Siles Artés muestra la extensión del recurso poético al discurso novelístico:

La parte restante, los antecedentes, puede ser cantado por un personaje a otro. De esta manera, en el caso de Albanio, Garcilaso ha encontrado la técnica para hacer evolucionar anímicamente a su protagonista, sin salirse del molde de la égloga. Su secreto es que se vale de una coordenada temporal proyectada hacia el pasado, y otra trazada en el presente. [...] Montemayor había de ver fructuosas posibilidades novelescas en el procedimiento.²²³

En realidad, no hay novela pastoril sin alusión a Garcilaso, pues muy pronto sus églogas se convirtieron en la poesía considerada como más típica del poeta, principalmente la primera. El lenguaje y el estilo renacentista del pastor hispánico que se integraría a la novela ya estaban dispuestos²²⁴; sin embargo, su movilidad como personaje tuvo que partir de otros géneros novelísticos, principalmente de la novela de caballerías.

Antes de proponer los aspectos narrativos que confluyen en la caracterización del personaje en este conglomerado de géneros que constituye la novela pastoril, cabe mencionar otras fuentes reconocibles del personaje. En primer lugar, el influjo

²²³ José Siles Artés, *El arte de la novela pastoril*, Albatros, Valencia, 1972, p. 57.

²²⁴ Al respecto, señala López Estrada: “La obra pastoril de Garcilaso pertenece, pues, a una categoría de arte ya establecida, en cuanto a formas materias y normas de creación, y su gran función fue darle arraigo decisivo y magistral en España, situándola en la misma línea del prestigio de la poesía petrarquista, limitada en cuanto a su asunto a la queja personal” (*Los libros de pastores*, pp. 318-319).

discursivo de la llamada novela sentimental; la primera edición conocida de *Cárcel de amor*, escrita por Diego de San Pedro, data de 1492, ya con elementos de narración epistolar, aparición del personaje del salvaje que retomará Montemayor; en tanto que la continuación de Nicolás Núñez, de 1496, contiene un muestrario de colores simbólicos utilizados también en la *Arcadia* de Lope. En segundo lugar, ya en la conformación del personaje particular principalmente del femenino: se encuentra la influencia de la poesía considerada tradicional. El pastor es un personaje común en los cancioneros desde el siglo XIV²²⁵, incluso algunos villancicos llegarán a la novela pastoril. Indiscutiblemente alejado del tipo de pastor renacentista, el personaje de la lírica popular contribuye con ciertos rasgos en la conformación del personaje, principalmente el uso de refranes que caracterizan su discurso. Uno de los rasgos menos comunes en el personaje de la pastora Diana es su estado de “malmaridada”, aspecto aislado en la tradición clásica y renacentista. El tema, en cambio, es frecuente en el cancionero y el refranero hispánico²²⁶, con orígenes en la lírica románica. Las versiones al tópico abarcan diferentes perspectivas de la problemática de la malcasada o malmaridada, entre ellas, la del amante que ha perdido a su amada por esta causa:

La bella mal maridada,
de las más lindas que yo vi,
acuérdate cuando amada,
señora, fuiste de mí.²²⁷

²²⁵ M. Frenk incluye más de treinta poemas populares, la mayor parte se encuentran en el *Vocabulario de Correas (Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII))*, UNAM-COLMEX-FCE, México, 2003, t. 1, pp. 775-792.

²²⁶ “Para mal maridar, / más vale nunca casar”, dice un refrán del *Vocabulario de Correas*, p. 385 (citado en Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969, p. 72).

La obra de Montemayor parte del problema, planteado en el argumento, del matrimonio y mudanza de Diana durante la ausencia de Sireno, quien abre el relato con sus lamentos a Diana, en los que destaca el contraste entre el bien pasado y la desventura presente con la memoria como testigo.

En el cancionero popular, el motivo más frecuente de un matrimonio forzado es la voluntad paterna:

Quando mi padre me casó,
muriera yo,
pues que me dio
al mal villano,
que tarde ni temprano
no sabe, no,
ni puede, no,
ni acierta, no,
sino'n dormir.²²⁸

La misma razón aduce Diana para su matrimonio en el romance con que aparece por primera vez: “Moza me casó mi padre, / de su obediencia forzada” (L. v, p. 234)²²⁹ y termina el romance reconociendo su condición: “¿Cómo vivirá la triste / que se ve tan mal casada?” (L. v, p. 235).

²²⁷ Compilado en Sánchez Romeralo, *op. cit.*, p. 73 (aparece en el *Cancionero del British Museum*, del siglo xv, y en el *Cancionero Musical de Palacio*, de los siglos xv y xvi; es un de lo textos que gozó de mayor popularidad, desde Gil Vicente a Lope).

²²⁸ *Ibid.*, p. 193, 234. Compilado en Petro Allbercio Vila, *Odarvm (quas vulgo madrigales appellamus)*, Barcelona, 1561.

²²⁹ Véase también “Llamáysme casada. / Casé, y no de grado, / por serme forçado” (Frenk, *op. cit.*, p. 189, 227, compilado en el *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, ed. de A. Rodríguez-Moñino, Castalia, Madrid, 1952).

Con esta condición llegará Diana a la segunda parte de Gil Polo, y será un riesgo constante entre las pastoras de *La Galatea* y *La Arcadia*. El uso del motivo en el relato supone un efecto insoslayable de suspenso, pues se sabe que el único remedio para la condición del matrimonio forzado es la muerte del marido, tal como lo auguraba el cancionero popular:

¡Ay, cara de rosa!
¡Ay, niña hermosa,
la desgraciada,
la mal lograda!
¡Viuda os vea yo
a la madrugada!²³⁰

Es probable que el personaje femenino de la pastora sea el más complejo de la novela pastoril pues su marco de referencia no estaba tan perfilado desde la literatura clásica como el del pastor; así que los autores debieron recurrir a otros géneros literarios para su concreción. La pareja pastoril novelesca resulta una consecuencia de una constante transformación y adaptación de que la que el personaje fue objeto durante el periodo que abarcan las primeras tres décadas del siglo XVI, periodo que representa también los años de consolidación de la literatura de ficción. En este contexto, no es de extrañar que una de las primeras inclusiones del personaje en un género prosístico pero cercano a la narrativa sea *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, publicada en Venecia en 1528 —cuando aún no se han escrito las obras fundamentales del género narrativo pastoril—, una obra con referentes hispánicos, la presencia de la alcahueta, e

230 *Ibid.*, p. 197, 240.

italianos que explican que en ella el personaje del pastor ya sea objeto de parodización, procedimiento para el cual se requiere un dominio del objeto parodiado²³¹.

De intención moralizante, el retrato establece vínculos con la *Celestina*, aunque su exposición de los menesteres de la alcahueta y sus clientes son mucho más explícitos que en la obra de Fernando de Rojas; en un ámbito paradigmáticamente urbano —ni más ni menos que la ciudad de Roma en los años previos al saco—, entre sus personajes circulan personajes celestinescos junto con otros, precursores del pícaro y sus amos, es decir, se plantea un mosaico de los elementos representativos de su sociedad. Con estos antecedentes, resultaría poco probable que se encontraran ahí referencias al mundo pastoril; no obstante, el mamotreto LV trata de “cómo la Lozana vido venir un joven desbarbado, de diez y ocho años, llamado Coridón”²³². El nombre del visitante guarda una tradición pastoril tan evidente desde los idilios de Teócrito y las bucólicas de Virgilio, que es imposible suponerlo incidental. En efecto, Lozana no tardará en dirigirse a él en términos de “buey hermoso” y acude al tópico virgiliano de “*omnia vincit amor*” al recordar que “no solamente el amor es mal que atormenta a las criaturas racionales, mas a las bestias priva de sí mismas”²³³; la intención paródica queda de manifiesto enseguida: “si no, veldo por esa gata, que ha tres días que no me deja dormir, que ni come, ni bebe, ni tiene reposo”.

²³¹ Entre los escasos datos conocidos de su autor, se sabe que Delicado, nacido en 1480 en Córdoba y probable origen converso, se traslada a Italia, en Roma y Venecia transcurre la mayor parte de su vida y edita en esas ciudades obras como el *Amadís* y *La Celestina*.

²³² Francisco Delicado, *Retrato de la lozana andaluza*, ed. Bruno M. Damiani, Castalia, Madrid, 2001, p. 400.

²³³ *Loc. cit.*

A continuación, el joven Coridón confiesa a Lozana que justamente por el amor ha venido de Mantua, que es, como se sabe, patria de Virgilio y escenario de la bucólica ix. La aventura del joven involucra una serie de alusiones a los tópicos pastoriles, como la primavera, las referencias mitológicas y el adorno rústico: “El primero día de mayo, al hora cuando Jove el carro de Fetonte intorno giraba, yo venía en un caballo bianco y vestido de seda verde. Había cogido muchas flores y rosas, y traíalas en la cabeza sin bonete, como una guirnalda, que quien me veía se namoraba”²³⁴. Los avatares de Coridón recuerdan vagamente los novelísticos pastoriles: el amor entre dos jóvenes obstaculizado por un matrimonio impuesto por la autoridad paterna y la partida de la amada tras el aborrecido esposo por una diligencia en otra ciudad. El remedio de Lozana incluye uno de los motivos que se encontrarán en la narrativa pastoril, el travestimiento: “compra un veste de villana que sea blanca y unas mangas verdes”, a fin de allegarse a la casa de su amada a servir en su casa. Por supuesto, el galardón que espera Lozana para el joven se opone del todo a las normas pastoriles: gozar de la doncella sin asomo de castidad (“¡Oh mi cara Polidora, fame el corpo felice, y serò sempre tuo...!”²³⁵).

La presencia del personaje en esta novela de corte celestinesco es, con seguridad, consecuencia del entorno italiano en que fue escrita —entorno adoptado después para la literatura hispánica—; desde entonces, el pastor resulta un invitado apropiado en discursos que suponen una reflexión sobre el amor, pues su tradición ya ha validado su competencia a propósito del tema. Con este atributo, el personaje reaparece en una

234 *Ibid.*, p. 401.

235 *Ibid.*, p. 403.

novela de género similar la *Segunda comedia de la famosa Celestina* (1534), de Feliciano de Silva, autor fundamental en el nacimiento de la novela pastoril; se trata aquí del pastor Filínides, nombre que ya responde a las reglas de la onomástica del género²³⁶. Su intervención ocurre en las *cenas* XVIII y XXXIII; en la primera, Polandria (dama de esta segunda Celestina) se retira a su jardín “a oír al pastor Filinides hablar en los amores de la pastora Acais, que no es sino gloria oílle”²³⁷; en la segunda, el pastor comunica a la dama que logró un encuentro con Acais y que un próximo matrimonio está en tratamiento entre “algunos buenos hombres del lugar”²³⁸. Esta inserción pastoril carece de causalidad argumental, en cambio, hay una coherente razón temática que lo justifica: la *Segunda Celestina* gira alrededor del estudio de la pasión amorosa, como lo plantearía Fernando de Rojas, pero con mayor amplitud y variedad de casos²³⁹; la condición es similar a la que justifica la presencia de Coridón en *La Lozana*.

Filínides, a diferencia del pastor italiano, se caracteriza lingüísticamente por el uso del sayagués aunque sus sentimientos guardan expresiones cortesanas y concepciones filosóficas platonizantes del amor, pues el personaje manifiesta la ausencia de dominio de su conciencia a causa de una conversión espiritual en la persona amada, cuya belleza

236 Los nombres que inician en *Phil*, aludirían al amor, y se relacionan con la Edad Áurea del amor, precedida por Afrodita (Iventosch, *op. cit.*, pp. 24-27).

237 Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Cátedra, Madrid, 1988, p. 290.

238 *Ibid.*, p. 475.

239 Así lo ha señalado Avalor-Arce: “El amor lascivo y carnal domina la casuística, pero existe, en la heroína Polandria al menos, la conciencia de un amor puro y desinteresado. Este contraste temático encarna en la figura del pastor Filínides. Su inminente presencia en la escena se indica en la acotación de la *cena*, designándolo como «el enamorado pastor Filínides». Aun antes de su presencia física el lector es puesto sobre aviso, por el uso del epíteto, de la característica esencial del vivir del pastor: su dedicación al amor” (*La novela pastoril*, ed. cit., pp. 41ss.).

es descrita en los mismos términos de espiritualidad²⁴⁰, aunque con notas descriptivas vinculadas con un ámbito rural realista. Este discurso pastoril ya combina prosa y verso y situaciones como las que aparecen en las futuras novelas pastoriles²⁴¹. En este caso y el anterior, la condición del personaje es que habita en el campo pero se encuentra momentáneamente en la ciudad, lo que subraya su carácter de extrañeza en un ámbito mucho más cotidiano para los lectores, seguramente urbanos. Silva parte de la caracterización precedente del pastor como sujeto cómico²⁴², pero la altura de sus pensamientos y la calidad de su amor, más espiritual y refinado que el de los personajes con quienes contrasta, elevan su estado frente a aquéllos, a través de las damas que lo escuchan con admiración²⁴³, atrayendo hacia la narrativa al personaje de la tradición culta que entró en disputa con un personaje próximo, el pastor rústico, contacto que

240 “Tan desmarrido y cargado de cordojos me siento, cuanto descordojado de mí, y perdidos los memoriales, que ni boz de pastor oyo, ni ladrido de perro me pone cordojo, para que primero que yo pueda oír el llovo no haya ya llevado la cordera; tan ocupado y encarnizado está el llovo del amor en mis entrañas. Pues los cencerros de los mansos, tan sordos están en mis oídos cuanto me los tiene recalcados y tapidos la memoria de la boz de mi Acais [...]. Con ninguno me hallo sino con Acais, a ninguno entiendo por entender en pensalla, no me oteo por otealla, ni gozo de cosa por gozar de su imaginación” (Silva, *Segunda Celestina*, p. 293).

241 El pastor en la obra de Silva está en los jardines de la casa de Polandria tallando unas cucharas, y elaborará una cuyo grabado está dedicado a la dama que le ha ofrecido amistad. Este mismo motivo se encuentra en *La Arcadia* de Lope, donde Olimpio ofrece a Belisarda una “labrada cuchar de ácana preciosa, en que hallarás esculpida aquella cruel Anaxarte que lloró tan tarde su soberbia” (l. III, p. 256).

242 Filínides confiesa que en el campo “nunca me depara Dios sino unos zagales que burlan de mí mal y se me ponen a dar consejo, que no es para mí sino a par de muerte; porque la vida sola con acabar tiene poder de acabar en mí el mal y amor que a la mi Acais tengo” (Silva, p. 475-476); seguramente, en alusión a las comedias de Encina.

243 En contraposición con las heroínas celestinescas, que suelen ceder a los ruegos de sus amantes, la pastora Acais es puesta como ejemplo por Poncia: “Mi señora, por ahí verás tú lo que yo digo, que la mejor ciencia para vivir es la ley natural que Dios puso en todas las cosas, pues una pastora sabe tan bien resistir su voluntad para satisfacer su honra” (p. 475); mientras que Polandria observa en Filínides: “el amor te haze dezir lo que tu estado niega”(p. 476).

tendrá como resultado el tipo de pastor que algunos críticos llaman arrusticado o avillanado²⁴⁴.

Una vez más, el pastor no interviene narrativamente en la trama de la obra celestinesca; este proceso aparecerá en el género más exitoso de la época, aquel que requería constantes elementos novedosos para mantenerse vigente en las preferencias de su público, la novela de caballerías, que en su última etapa —el siglo XVI— amplía sus asuntos en función de la modificación de la sociedad y las expectativas lectoras de principios de siglo. La *pastourelle* ya había incorporado el motivo del encuentro entre el caballero y la pastora, así como la literatura italiana en el ya mencionado *Orlando*, con líneas que siguió la narrativa caballerescas hispánica. Las primeras inserciones pastoriles en las novelas de caballería reservan para el personaje, como en el *Arderique* de 1517, la función de guía y acompañante incidental durante breves periodos, o la del salvaje que ataca al caballero y muere en la reyerta.

La transición del pastor como personaje activo parte de las novelas de Feliciano de Silva²⁴⁵, en sus continuaciones al *Amadís*, comenzando con el *Amadís de Grecia* (1530), en cuyos capítulos finales se encuentra un resumen de los primeros años de Florisel, hijo del protagonista y Niquea; en este punto se encuentra el episodio de Silvia, princesa criada como pastora, y el pastor Darinel. Ambos jóvenes apacientan sus ovejas junto al río donde el joven confiesa su amor a Silvia; rechazado por la dama pastora, bajo el

²⁴⁴ Véase el artículo de Consolación Baranda, “Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), 359-371.

²⁴⁵ Autor admirado por Montemayor, de quien escribe: en su *Cancionero*: “su ciencia, ingenio, e gracia innumerable, conversación tan llana e tan discreta / [...] / Tan abundante ingenio, e tan bien quisto, / tan general en todo y en la parte, / en toda humana ciencia leydo e visto.” (*El Cancionero del poeta George de Montemayor*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, IX, Madrid, 1932, p. 446).

argumento de consagrarse a Diana. Darinel se aleja a las montañas del reino de Alejandría, “donde él folgaua por la soledad e allí andaua comiendo yeruas, contino tañendo e cantando cantares en quexas de Silvia”²⁴⁶. Se introducen así algunas características del pastor novelesco: el paisaje bucólico, el motivo de la pastora sin amor, el pastor exiliado, la desesperación, el consuelo de la soledad y la música. En las selvas de Alejandría, Darinel encuentra a Don Florisel de Niquea, le refiere la causa de su exilio y el caballero acudirá al lado de Silvia; por supuesto, se enamora perdidamente y decide hacerse pastor, el tema literario frecuente en la novela pastoril. Hacia el final del *Amadís de Grecia*, Silvia, Darinel y don Florisel salen del mundo pastoril, y Darinel se traslada a la corte.

Feliciano de Silva, por medio del personaje de Darinel continuó y amplificó el bucolismo en las primeras partes de la historia de *Don Florisel de Niquea* (1532-1535)²⁴⁷. En la cuarta parte, ya de 1551, Arquileo (seudónimo pastoril de Rogel de Grecia) y Poliphebo son aquí nuevos caballeros disfrazados de pastores en el Valle de Lumberque, poblado de príncipes disfrazados en torno a la emperatriz Arquisidea, aficionada a las bucólicas de Teócrito, único autor antiguo mencionado en la obra;

²⁴⁶ Feliciano de Silva, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá, 2004, p. 569.

²⁴⁷ Ya en la corte, la fortuna del pastor Darinel será, por lo menos, adversa: si bien no es un criado, recibe encargos y debe participar en diversos rescates que incluyen disputas con distintos personajes, similares a las que entabla en la tradición de la égloga de Encina, convertido casi siempre en objeto de burla por sus aficiones líricas y su abandono de la vida rústica (Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea*, Capítulo I, fols. 39, 81, 49). Syney P. Cravens analiza a profundidad el tema en su libro *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*; entre otros temas, analiza el elemento cómico del que Silva reviste a Darinel, como influencia de las bucólicas de Encina y sus seguidores: su rústica afición por la comida, la ridiculización de su apariencia en episodios como su destierro o su contacto con los enanos Bufendo y Ximia, y la grandilocuencia de sus aspiraciones líricas dispares con su condición social (Estudios de Hispanófila, Valencia, 1976, pp. 69-74).

como innovación, se introducen bucólicas en prosa y en verso, propuestas en forma de diálogos, seguramente por influencia de la égloga renacentista hispano italiana y de la novela dialogada de la época. Los fingidos pastores entonan sus cantos acompañados de música de arpas, cantos que son capaces de fascinar a la naturaleza y narran el primer encuentro con la pastora amada, que dio pie al enamoramiento inmediato; y casi simultáneamente, los falsos pastores enfrentarán aventuras de caballeros. Para Syney P. Cravens, fue Feliciano de Silva el iniciador del tema pastoril en la narrativa castellana, y a la que contribuyó con la “mezcla de personajes de diferentes niveles sociales, [y] la adaptación de varios recursos típicos de los libros de caballerías a los relatos pastoriles”²⁴⁸. Quedaba, sin embargo, abatir por completo el cariz de ridículo que aún amenazaba al pastor, incrementar su delicadeza y ampliar su rango de acción.

Como señala Avalor-Arce, “después de Silva, los pastores siguen su errabundo viaje en busca de una forma que los cobije. Están en la misma situación que la novela de estos años, que anda a la deriva, sin acertar con el material o la forma que la cristalice. En este movimiento de flujo y reflujo hay que colocar la *Historia de los amores de Clarea y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso”²⁴⁹. Esto se evidencia en el incidental episodio pastoril: el recorrido de los protagonistas y la desventurada Isea por las ínsulas ficticias halladas entre Bizanzo y Alejandría. En la ínsula Deleitosa saben de la princesa Narcisiana de Macedonia que vive apartada de su reino, rodeada de príncipes que se hacen pasar por pastores; ella prefiere a Altayes, “porque éste es demasíadamente

248 Cravens, *op. cit.*, pp. 109-112.

249 Avalor Arce, *La novela pastoril...*, ed. cit., p. 42.

hermoso y muy gran músico”²⁵⁰, es decir, el modelo del personaje; pero este no tiene mayor rango de acción pues de inmediato retoma las armas y en su siguiente aparición ocultará su identidad de caballero retomando la pastoril. Los absurdos personajes pastoriles carecen de relevancia, como, por lo demás, el resto de los personajes; sin embargo, hacia el final del libro, Isea se retira a la ínsula Pastoril, donde podrá observar a los pastores con casi todos sus rasgos característicos: sus actividades, su descuido de las banalidades del mundo, su humildad digna de admiración desde la mirada del personaje caballeresco, su vestimenta y su hospitalidad que favorece el retiro espiritual²⁵¹; Núñez de Reinoso logra así las mejores páginas de la novela, al contrastar la tranquilidad del bosque al agitado viaje que sólo atormentó a su narradora. Con estos rasgos, es posible afirmar que en esta novela la caracterización del pastor ha logrado la perfección que complementará el autor de la primera *Diana* con la dimensión narrativa; además, la fuga de Clareo y Florisea, la situación feliz del pastor y el recorrido de Isea, representan motivos de esta novela reconocibles en la pastoril de Montemayor y Polo. En las inmediaciones de la primera edición de la *Diana*²⁵², destaca *Menina e moça*, del

250 Alonso Núñez de Reinoso, *Los amores de Clareo y Florisea*, en *Novelistas anteriores a Cervantes* (ordenada e ilustrada por D. Buenaventura Carlos Aribau), Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1850, p. 433.

251 “Había por aquellos valles muchos pastores, que tañendo sus flautas rodeaban sus ganados, sin de otra cosa ninguna tener cuidado, más que de levantarse cuando el sol salía, y guardar sus ovejas, y pasar el día en honestos ejercicios; y, venida la noche, haciendo grandes fuegos estarse a ellos, comiendo de aquellos sus pastoriles manjares, y después recogerse en sus cabañas, sin de cosa ninguna tener cuidado, ni pena, ni desasosiego, durmiendo a placer sin tener cuenta con las cortes de los altos príncipes y poderosos señores, ni de sus mudables favores...” (*ibid.*, p. 467)

252 Cabe mencionar la novela *Ausencia y soledad de amor*, obra publicada en 1565 por Antonio de Villegas en un volumen compuesto de varias obras titulado *Inventario* que, aparentemente, contaba con aprobación para ser impresa desde 1551. El argumento es similar al planteado por Núñez de Reinoso, aunque se trata aquí de un narrador que se refugia a entonar quejas contra el amor y su amada en el paisaje pastoril, por lo que se encontrará con dos parejas de pastores que le piden ayuda para resolver en sus amores (López Estrada, “Estudio y texto de la narración *pastoril: Ausencia y soledad de Amor del Inventario* de Villegas”, *Boletín de la Real Academia Española*, 29 (1949), 99-133).

portugués Bernardim Ribeiro, obra que aparece hacia 1554, uno o dos años después de la muerte de su autor²⁵³. Si bien es probable que Ribeiro conociera la *Arcadia* de Sannazaro, la mayor aportación del portugués radica en que nutrió al personaje, principalmente al femenino, con rasgos de la novela de caballerías, sentimentales y bizantinas. A pesar de su falta de cohesión, *Menina e moça* comparte y quizá determina una serie de motivos y situaciones correspondientes a la caracterización del pastor, principalmente en la realización del personaje en Polo. Como en *Diana enamorada*, la novela inicia con un punto de vista narrativo y confesional puesto en una voz femenina, cuya construcción discursiva resulta profundamente atinada²⁵⁴; casi de inmediato, aparece un nuevo personaje femenino que, como suele ocurrir en la novela pastoril, escucha a la joven sin que ésta pueda verla, y se establece un diálogo entre las damas que se reconocen atormentadas por los efectos del amor²⁵⁵; gustan de poner en cuestión asuntos amorosos, con la autoridad de ser mujeres, pues los hombres poco o nada se ocupan de la materia²⁵⁶. Ribeiro emplea el recurso del *Decamerón* de hacer narrar a sus

253 B. Ribeiro nació hacia 1482, vivió en Italia entre 1520 y 1524. Murió hacia 1552. *Menina e Moça* de la que se conserva un manuscrito anterior, fue publicada en Ferrara bajo el título de *As saudades*.

254 La efectividad de ese primer discurso narrativo es tal que sustituyó el título de *Saudades*: “Menina e moça me levaram da casa de minha mãe para muito longe”; en la traducción de Gallego Morel: “Siendo aún joven doncella, me llevan muy lejos de casa de mi madre. Qué causa hubo entonces para mi traslado, aún era yo pequeña y no la supe. Ahora no se me ocurre otra sino que parece que ya entonces había de ser lo que después fue” (Bernardim Ribeiro, *Menina y moça*, trad. y ed. de Antonio Gallego Morell y Juan M. Carrasco, Cátedra, Madrid, 1992, p. 51).

255 El recurso “es recogido con gran fortuna por los autores de los romances pastoriles, donde se utilizará, de modo intenso, para que nuevos pastores se incorporen a «escena» con conocimiento preciso de lo que hasta allí ha sucedido; o para que haga su entrada una vez que, de oídas, pastores [actores] y lectores [espectadores] ya conocen su historia” (José Jiménez Ruiz, *Fronteras del romance sentimental*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002, p.46).

256 También en las primeras páginas del libro de Polo, Diana y Alcida, extranjera como la dama visitante en Ribeiro, se conocen en la soledad de la floresta; ambas han sufrido por amor; Alcida también es una extranjera que busca apartarse del mundo, y entablan un debate sobre el poder, males y remedios de la pasión amorosa.

personajes historias dirigidas a las mujeres; así, la visitante comienza el relato de Aonia y Binmarder; cuya anécdota central acude al motivo del caballero disfrazado bajo el traje pastoril, proveniente de reinos extranjeros, andante, que busca el reconocimiento de su valor mediante hechos que confirmen su linaje²⁵⁷. El tópico del caballero tornado pastor tiene aquí modificaciones sustanciales: por un lado, Binmarder no se enamora de una dama disfrazada o criada como pastora, sino de una dama a quien su cuñado protege de las miradas de los caballeros, por lo que Binmarder sólo es capaz de gozar de su visión disfrazado de pastor; por otro lado, el escenario es mucho más realista que el hispánico y los pastores deben lidiar con lobos y proteger sus ganados, y Binmarder debió ocuparse de acordar un empleo con el mayoral. Estas modificaciones, sin embargo, plantean nuevas formas de involucrar al personaje caballeresco en el paisaje pastoril: la llegada de personajes desde tierras lejanas²⁵⁸, damas que voluntariamente se refugian en la naturaleza para hallar la soledad apta para los pensamientos tristes y el llanto. En cuanto a las condiciones de lectura, el relato de Ribeyro se plantea dirigido, sobre todo, a un público femenino; y el cúmulo de experiencias y reflexiones sobre la tristeza, la soledad o el amor se transmiten al lector en un tono confidencial, similar a los relatos pastoriles²⁵⁹.

257 En este caso se trata de Narbindel (luego cambiado por Binmarder o Bimarder), que deja el servicio de Aquelisia para dedicarse en cuerpo, alma y profesión a Aonia, a la que vio casualmente y de la que quedó de repente enamorado. Binmarder encuentra unos pastores que habitan cerca de allí y decide tomar hábito de pastor para permanecer cerca de su amada. Aonia, finalmente, es obligada a casarse con Phileno, y Binmarder se marcha del bosque y para no reaparecer en el relato.

258 Lamentor, Belisa y Aonia, de Gil Polo, sufren los efectos de un desafortunado viaje por mar que motiva su presencia en los campos de Diana.

259 Estos señalamientos corresponden, en general a la novela sentimental, género en el que se insertaría *Menina e moça* como único caso con presencia de ambiente y personaje de índole pastoril. De dicho género se reconocen una serie de episodios retomados por la pastoril, como la reunión de personajes con el objeto de discurrir sobre la tristeza, el motivo de la ausencia del amado, la los debates sobre el amor, la comunicación por medio de cartas y el relato *in media res*.

El personaje del pastor resultaba exitoso, funcionando en la lírica y la narrativa; la traslación de géneros, definitoria durante el periodo, permite la inclusión del relato pastoril en la prosa ensayística. Antonio de Torquemada, seis años antes de la publicación de la *Diana* de Montemayor, escribe *Los colloquios satíricos con un colloquio pastoril y gracioso al cabo dellos* (1553), obra de estilo erasmiano con un propósito moralizante y crítico contra los vicios encarnados en figuras como los jugadores, médicos o boticarios. Como su título lo indica, el “Colloquio pastoril”²⁶⁰ representa un cierre “gracioso”, cualidad obtenida por medio de la combinación de prosa y verso, ficción y moralización. Para criticar los excesos del amor, Torquemada recurre al personaje del pastor Torcato, enamorado de la pastora Belisia, en el escenario bucólico; ambos elementos suponen un ideal humanista virgiliano y el de la naturaleza como albergue apto para el amor y la filosofía. El coloquio está dividido en tres partes: la primera trata del proceso de los amores; la segunda un sueño alegórico sobre la Fortuna, la Muerte, el Tiempo y la Crueldad, y la tercera contiene un buen número de avisos provechosos en boca de los pastores arrusticados Filonio y Grisaldo, uniendo así dos de las tradiciones pastoriles hispánicas, la tradicional y la italianizante.

Las dos últimas partes del coloquio representan el segmento moralizante propio del género, y no serían comprensibles sin el relato de la primera parte, cuya base anecdótica contiene una serie de tópicos que ya perfilaban la novela pastoril y que tienen vínculos evidentes con la arcádica Prosa VIII de Sannazaro además de la ya mencionada combinación de verso y prosa: el inicio *in media res*, y el relato insertado sobre del

²⁶⁰ Antonio de Torquemada, “Colloquio pastoril”, en *Colloquios satíricos. Obras completas I*, cito por la ed. de Manuel Arroyo E., Fundación José Antonio de Castro-Turner, Madrid, 1994, pp. 403-493.

proceso de los amores que incluye el primer encuentro y la confesión de los sentimientos a la pastora, rechazo y consecuentes lamentos del personaje en una ficción de diálogo consigo mismo²⁶¹; pero el *Coloquio* rompe con la *Arcadia* y se vincula con la novela pastoril al incluir una situación de enredo, cuando Torcato se muestra aficionado a Aurelia, amiga de Belisia; también se encuentra aquí el motivo del olvido de uno de los amantes después de un periodo de ausencia impuesto por los padres. Además de estas situaciones, Antonio de Torquemada introduce recursos discursivos como la inclusión de series de cartas con su respectiva respuesta y exclamaciones a la amada y a entidades abstractas, la muerte y el tiempo que le responderán en la segunda parte del coloquio; es decir, mecanismos de la novela sentimental que luego compartiría la pastoril.

Antonio de Torquemada, sin embargo, acude a referencias textuales opuestas a la caracterización del pastor novelesco: el erotismo y los usos del amor cortés —la honestidad va cediendo al amor y la lección final que aprende Torcato es la conveniencia de gozar a la mujer en cuanto se tenga ocasión—, dominantes en la novela sentimental y los pasajes pastoriles en novelas de caballerías, otra de las temáticas que, junto con la pastoril, el autor era aficionado²⁶². Asimismo, los pastores

261 “¡O, desventurado Torcato! ¿A quién dices tus fatigas? ¿A quién cuentas tus tormentos? ¿A quién publicas tus lástimas y angustias? Mira que estás solo, ninguno te oye en esta soledad, ninguno dará testimonio de tus lágrimas si no son las ninfas desta clara y cristalina fuente y las hayas y robles altos, las enzinas que no sabrán entender lo que tú entiendes” (*ibid.*, p. 413)

262 El mismo Antonio de Torquemada, en su novela *Olivante de Laura* (1564), incluye un pasaje pastoril que, a diferencia de otros episodios en novelas de caballerías, tiene una función específica dentro del desarrollo de la trama: una vez más, un sueño alegórico revela al protagonista la imagen de la dama a quien habrá de servir; en la búsqueda de esta dama desconocida, conoce al pastor Silvano, quien le ayudará a descubrir que se trata de la princesa Lucenda, introduciéndolo al castillo disfrazado de pastor; así se realiza el primer encuentro entre la pareja protagónica. En tanto, Silvano entra al castillo como servidor de la infanta Galarcia, de acuerdo con los parámetros del amor cortés (Antonio de Torquemada, *Don Olivante de Laura*, en *Obras completas II*, ed. Isabel Muguruza,

arrusticados quedarán relegados en la novela de Montemayor y sus seguidores, aunque habitan los bosques de Diana; como ha señalado Avalor-Arce, “se unen así las dos tradiciones pastoriles. Para Torquemada la tónica la da la tradición, para Montemayor y demás la tónica está dada por la estilización del mito”²⁶³, la total idealización, de ascendencia italiana, del personaje y del espacio bucólico.

Se podrá observar, después de esta reseña, que la década de 1950 representó la base que explica el nacimiento, hacia 1559, de la novela pastoril, precedida de una paulatina construcción del personaje. El personaje literario del siglo XVI, en general, mantiene una relación directa con la tradición, en tanto que la imitación es todavía una condición ineludible para autor y lector, ya que las características de un personaje de ficción debían contar con un referente identificable que, en el caso particular del pastor, le permite, al mismo tiempo que le exige, tratamientos y transformaciones dentro de un marco de posibilidades viables. De ahí que la tradición sea un aspecto de la caracterización esencial en esta investigación, sin la cual el personaje sería difícil de comprender. A partir de aquí, la novela que tiene al pastor como su eje partirá de los rasgos ya establecidos por el personaje y, a medida que el género evoluciona —de acuerdo con las transformaciones que exige el desarrollo del relato hispánico y el relato moderno—, le impondrá modificaciones dentro de marcos permisibles, nuevamente, tomados de otros géneros y adecuados a los intereses de sus autores y lectores. Por tal razón, el siguiente capítulo reconstruye las características del personaje de las novelas planteadas en esta investigación, a fin de reconocer las variaciones que éste presenta.

Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997).

263 *Op. cit.*, p. 54.

3. CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR EN LA EVOLUCIÓN DE MONTEMAYOR, POLO, CERVANTES Y LOPE

El personaje del pastor formaba parte del conjunto de referentes culturales y estéticos vigente hacia la segunda mitad del siglo XVI; una serie de normas de caracterización pastoril se consolida en los personajes de la *Diana* de Montemayor mediante un proceso de selección de rasgos que, en textos anteriores, ya habían probado su eficacia y validaban su arraigo a una tradición culta. A esos rasgos, sumó Montemayor otros, tomados de géneros textuales reconocidos e incluso de cuño original, que aportaban soluciones a un discurso narrativo inédito en el marco de la literatura hispánica. El resultado fue un personaje arquetípico —en el sentido de modelo ejemplar, referente para posibles variantes en un marco limitado— que sostenía el nuevo género novelístico cuyas imitaciones debieron partir de ese arquetipo. De ahí que Avalle-Arce señale categóricamente que “con Jorge de Montemayor nace, en estado de perfección, la novela pastoril española”²⁶⁴; en realidad, como se mostrará, más adelante, si el personaje es el eje de la novela, tal perfección resultará un punto de una cadena en la que el personaje alcanzará otros máximos niveles.

Montemayor, en efecto, inaugura un género textual que obedece a unas normas precedentes y establece otras que tienden hacia el futuro. Las reglas que conciernen a la

²⁶⁴ Avalle-Arce, *La novela pastoril...*, *op. cit.*, p. 69. Ya Hugo Albert Rennert había enunciado una idea similar el 1912: “El romance pastoril fue llevado al más alto grado de perfección por Montemayor”, *The Spanish Patoral Romances*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1912, p. II.

caracterización del personaje parten, por un lado, de una larga tradición heredada por el autor, y por otro, de las necesidades de construcción de su relato, pues la caracterización y acciones del personaje se convierten en elementos funcionales (y las acciones son otra forma de caracterización). La literatura del siglo XVI, aún determinada por el valor concedido al modelo y la imitación, y a resulta del éxito de la obra de Montemayor, dio continuidad al género, como lo hizo con otras obras centradas en el tipo de personaje. Sin embargo, las diferencias entre este “modelo” —en tanto que perfecto— y sus posteriores imitaciones implican por lo menos un distanciamiento que ha resultado más evidente en las últimas revisiones de este subgénero novelístico; en contraste con consideraciones de las primeras décadas del siglo XX, que no hallaban diferencias entre la *Diana* y las novelas pastoriles siguientes²⁶⁵.

En tanto que normas, los elementos de caracterización del personaje serán aplicados en unas circunstancias de tipo temporal —los años que separan esta obra de las posteriores realizaciones de la norma—, estético —pues las siguientes novelas habrán de coincidir con otras normas estéticas que no correspondieron a la época de Montemayor— e individual —la formación y las intenciones de cada autor. En el proceso de adopción de las normas impuestas por el modelo va implícito un proceso de transformación en el que intervienen dos posibilidades: transformación involuntaria y voluntaria. Polo “prosigue” la historia de la pastora Diana, y su título de *enamorada* se

²⁶⁵ Maurice Magendie en su estudio de 1927 plantea que “Il n’y a pas lieu en effet... de distinguer entre l’oeuvre de Montemayor lui-même et celle des ses continuateurs” (*Du Nouveau sur l’Astrée*) y Rafael Ferreres en su edición a la *Diana* de Polo [1953], al citarlo no tiene una opinión diferente: “Gil Polo no introduce ninguna novedad en la novela pastoril. Se concreta a dar una continuación clara a las aventuras inconclusas de los personajes de Montemayor y a que todo termine bien.” (*Diana enamorada*, Espasa-Calpe, Madrid, 2953, p. xxix).

debe a que su antecesor la dejó “en este trance”; así que, si bien trata de ceñirse a la norma de Montemayor, su formación, convicciones y su momento histórico determinarán diferencias con respecto a tal norma²⁶⁶; se trata, pues, de una transformación involuntaria. Posteriormente, Lope y Cervantes establecen distanciamientos con respecto a la novela de Montemayor aunque aún es evidente la relación que guardan con ella, en función de de las expectativas de su público; ésta sería una transformación voluntaria.

En el primer caso, las variaciones de la norma han resultado casi imperceptibles para la crítica hasta hace por lo menos cincuenta años; y es probable que en su momento éstas ni siquiera obedecían a una voluntad consciente, en un proceso similar al que ocurre con las normas lingüísticas; en el segundo caso, las variaciones resultarían de una voluntad de trasgresión de la norma estética que distingue la obra de sus antecedentes²⁶⁷. Como se ha señalado, en las novelas propuestas concurren ambas posibilidades con respecto al modelo de Montemayor: variaciones involuntarias en el caso de Gil Polo y voluntarias en el de Lope y Cervantes; en estos últimos dos casos, las

²⁶⁶ A partir de la afirmaciones anteriores, Michelle Ricciardelli señala “notables diferencias” entre Polo y Montemayor: “Montemayor acentúa en su introducción la presencia del elemento autobiográfico en su obra, Polo lo rechaza totalmente y declara que va a relatar «ficciones imaginadas» [...] la misoginia de la *Diana* de Montemayor se convierte, en la novela de Polo, en defensa de la mujer y acusación contra el hombre. Más importante es el hecho de que en la obra de Polo hay un carácter central, alrededor del cual se mueven otros pastores con personalidades más masculinas y complejas que las de Montemayor” (M. Ricciardelli, “La novela pastoril española en relación con la *Aradia* de Sannazaro”, *Hispanofila*, 28, 1966, p. 3).

²⁶⁷ Ian Mukarovski ha comparado la norma estética con la norma lingüística, en tanto que la obra estética viola, “hasta cierto punto y a veces considerablemente, la norma estética válida para el momento dado del proceso. No obstante, aún en los casos extremos, tiene que mantenerla simultáneamente [...] siempre hay en una obra artística algo que la une al pasado, y algo que tiende al futuro” (“Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, trad. Jordi Llovet, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 67).

variaciones guardan entre sí similitudes y diferencias relevantes en la evolución del género y del proceso general de creación literaria encaminada hacia la narrativa futura.

Un procedimiento capaz de dar cuenta de la presencia de estas normas y sus posteriores variaciones es el de aislar rasgos modélicos del personaje presentes en las cuatro obras propuestas, los cuales representen variaciones específicas en cada caso. Tales rasgos son, por lo pronto, la onomástica y apariencia física del pastor, la caracterización “psicológica” (emociones y sentimientos), relaciones familiares y filiales, aficiones y aptitudes, y, por último, la implicación del personaje con el motivo de la muerte en sus diferentes posibilidades.

3.1 LA *DIANA* DE MONTEMAYOR EN LA CIMENTACIÓN DEL PASTOR NOVELESCO

En la caracterización de los personajes de la *Diana* de Montemayor, en particular de los que se convertirán en el modelo del pastor novelesco, los nombres contienen una carga significativa fundamental para la construcción de su personalidad, señalan asociaciones extratextuales, pues el nombre suele funcionar como indicio²⁶⁸ para determinar al personaje real novelizado por el autor, y establecen relaciones intertextuales, para hacer alusión a las obras con las que la novela pretende ser asociada. Los mecanismos de

²⁶⁸ Las observaciones sobre el nombre propio se encuentran ya en la antigua retórica; tengo presente, sin embargo, una reflexión más reciente: “Un nombre propio debe ser siempre interrogado cuidadosamente, pues el nombre propio es, si cabe decirlo, el príncipe de los significantes; sus connotaciones son ricas, sociales y simbólicas” (Roland Barthes, “Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe”, en *Lingüística y literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, s/f., p. 152).

construcción y utilización de los nombres pastoriles siguen líneas asociativas divergentes (que con frecuencia se entrecruzan): alusiones a seres mitológicos, construcción de gentilicios o préstamos de otros textos.

El nombre de Sireno tiene una doble coincidencia, la primera con Siringe, ninfa del monte arcádico de Nonacris, que se convierte en caña cuando el dios Pan está a punto de alcanzarla, y éste crea entonces el instrumento favorito de los pastores que lleva el nombre de la ninfa, siringa; y la segunda con las sirenas, divinidades marinas vinculadas con el canto y la seducción. Mientras que Diana ostenta el nombre de una antigua divinidad itálica claramente asociada al bosque, Sylvano toma su nombre de otra divinidad romana, protectora de los bosques e identificada posteriormente con Pan, como lo identifica Virgilio en la *Bucólica* x; se trata de una construcción de gentilicio, habitante de los bosques, cualidad que comparte con Selvagia, femenino de Selvaggio, personaje de la *Arcadia* de Sannazaro (prosas I y X) como Montano, también personaje del italiano (prosa II)²⁶⁹. Ysmenia es el femenino de Ismeno, dios-río, Amarílida recuerda a la Amarilis de Teócrito y Virgilio, Filemón al personaje mitológico que hospedó a Zeus y Hermes, convertido en árbol al morir.

La triada Belisa, Arsenio y Arsileo parece salir del paradigma bucólico-mitológico del resto de los pastores. Belisa ya se encuentra en *Menina e moça* como dama; ligado, pues, a la tradición hispánica y lusitana; Arsenio tiene como base el griego *arsen*, ‘viril,

²⁶⁹ “El nombre, que coincide tal vez por azar con un apodo romano, significará «morador de montes» con un procedimiento semejante al empleado para los nombres de Silvano y Selvaggio” (Francesco Tateo, en su edición a J. Sannazaro, *Arcadia*, trad. Julio Martínez Mesanza, Cátedra, Madrid, 1993, p. 72, n.5).

masculino²⁷⁰, es probable que el autor establezca el vínculo familiar utilizando la misma raíz para nombrar al hijo. Ambos nombres se incorporan a la posterior novela pastoril con Arsindo y Larsileo en la *Galatea*²⁷¹. Los nombres también distinguen el origen y diferencias entre los personajes: Felismena y Celia son damas y Felis caballero; las ninfas y otras figuras mitológicas tienen nombres establecidos; en tanto que Duarda, Armia y Danteo son pastores portugueses de corte realista, por lo que no siguen los mecanismos de construcción del resto de los nombres²⁷².

La formación del modelo depende también de un sistema de descripciones físicas que en la *Diana* de Montemayor son mínimas, con excepción de la correspondiente a Belisa:

Tenía una saya azul clara, un jubón de una tela tan delicada que mostrava la perfición y compás del blanco pecho porque el sayuelo que del mismo color de la saya era, le tenía suelto de manera que aquel gracioso bulto se podía bien divisar. Tenía los cabellos que más ruvios que el sol parecían, sueltos y sin orden alguno. Mas nunca orden tanto adornó hermosura como la desorden que ellos tenían y con es descuydo del sueño, el blanco pie descalço, fuera de la saya se le parecía, mas no tanto que a los ojos de los que lo miravan pareciesse deshonesto (III, 136).

Como se observa, las descripciones se presentan en *Los siete libros de la Diana* por medio de tópicos al uso (“el claro sol, embidiosísimo / de sus cabellos”, I, 32; “la blancura de un brazo que a la de la nieve escurecía”, VI, 279) reforzados por

²⁷⁰ Herman Iventosch, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española*, Castalia, Valencia, 1975, p. 79.

²⁷¹ También Arsindo habrá de enamorarse de Maurisa en el libro V de *La Galatea*, tal como Arsenio de Belisa. Otros nombres coincidentes en *Los siete libros de la Diana* y *La Galatea* son Amarili, Belisa, Silvano y sus variantes Silveria y Silvia. Lope parece subrayar su independencia del modelo de Montemayor excluyendo la mayor parte de los nombres de la *Diana*, conservando apenas el nombre tradicional de Belisa —el cual se distingue de la pastora Belisarda— y Montano.

²⁷² De los personajes y nombres usados por Montemayor, Gil Polo retoma, además de Diana, a Felismena, Felis, Delio, Belisa, Fileno, Ismenia, Selvagia, Silvano y Sireno.

enumeraciones (“donde primero había visto la hermosura, gracia, honestidad de la pastora Diana”, I, 10, “cabello de oro y no dorado, / el rostro de cristal ten escogido, / la boca de un rubí muy estremado? / ¿El cuello de alabastro, y el sentido / muy más que otra ninguna levantado?”, II, 67), escasas descripciones directas (“la más hermosa y delicada mano que yo después acá he visto”, I, 42; “vieron mis ojos un rostro que, aunque el aspecto fuese un poco varonil, su hermosura esta tan grande que me espantó”, I, 44;)²⁷³, hipérbolos del tipo “Diana, cuya hermosura fue extremadísima sobre todas las de su tiempo” (Argumento, p. 7), epítetos²⁷⁴ (“hermosa pastora”, “cansados ojos”, “tristes ojos”, “animosos pastores”) y comparaciones (“el vestido era un sayal tan áspero como su ventura un cayado en la mano, un zurrón del brazo izquierdo colgando”, I, 10)²⁷⁵.

Nuevamente, las descripciones detalladas se reservan para los personajes que salen del grupo de pastores: las ninfas (“Venían vestidas de unas ropas blancas, labradas por encima de follaje de oro; sus cabellos, que los rayos del sol escurecían, rebueltos a la

²⁷³ Montemayor sólo acude a este tipo de descripciones cuando, como en este caso, los datos tienen incidencia en la trama; aquí, en efecto, funciona para construir el conflicto de personalidades del que Selvagia es víctima.

²⁷⁴ Sobre el uso del epíteto en la novela pastoril, no sólo en lo que corresponde a las descripciones físicas, señala Julián Arribas Rebollo: “Con frecuencia encontramos sustantivos con dos o más epítetos: «verdes y deleitosos prados» (*Diana*), «la hermosa, cándida y resplandeciente virtud» (*Arcadia*), «hermosos y ojos verdes y rasgados» (*Erifile*), «apuestos y lucidos pastores» (*Filida*), «tus húmidos y hermosos ojos» (*Galatea*), «sus dulces y avisadas razones» (*Diana enamorada*). Muchos de ellos son tan asiduamente usados por todos que podríamos considerarlos como meras fórmulas pastoriles. Son los epítetos pastoriles por excelencia, la mayoría de ellos formando sinécdoque, tomados de sus efectos y de sus consecuentes [...] Los adjetivos más frecuentemente usados en distintas acepciones de género y número son los siguientes: hermoso, triste, verde, libre, cruel, dulce, gran, mayor.” (“El uso del epíteto en la novela pastoril española”, en M. Cruz García, y Alicia Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, t. I, pp. 191-192.).

²⁷⁵ En Gil Polo, “a luz ardiente veo / de aquellas dos clarísimas estrellas [...] las delicadas manos / de aquel marfil, para mil muertes hechas / y aquellos ojos claros suberanos” (*Diana enamorada*, ed. cit., pp. 133 s.

cabeza y tomados con sendos hilos de orientales perlas...”, II, 71), los salvajes (“de estraña grandeza y fealdad. Venían armados de coseletes y celadas de cuero de tigre. Eran de tan fea catadura que ponían espanto...”, II, p. 88) y las pastoras portuguesas (“el color del rostro, moreno y gracioso; los cabellos, no muy rubios; los ojos, negros...”, VII, 282). En el contexto de la tradición bucólica previa y contemporánea, es probable que el autor contara con amplios referentes iconográficos del personaje, reconocibles para los lectores al punto de resultar innecesario describir a profusión el aspecto exterior del pastor.

En cuanto a la caracterización interior o “psicológica” del personaje, los datos son más explícitos porque determinan el curso de la anécdota, cuyo núcleo es la búsqueda de la resolución del conflicto amoroso. En función del amor, que, como señala Michele Ricciardelli, “en Sannazaro era sólo deseo y aspiración”²⁷⁶, Montemayor no sólo concentra el hacer de los personajes sino también su modo de ser; y establece así una distinción entre pastores de acuerdo con su relación con el amor.

Si el personaje ama sin ser correspondido, situación predominante, el autor establece una distinción entre pastor “olvidado” o “desventurado” y pastor “desamado”. El pastor desventurado ha sufrido un vuelco de la fortuna, fue amado en otro tiempo y olvidado en el momento presente; el pastor desamado, por el contrario, no sufre el vuelco de la fortuna, pues nunca ha sido correspondido. Si el pastor no ama, o ha dejado de amar, es “descuidado” o “desamorado”.

Sireno, al inicio de la obra, corresponde a la categoría de amador desventurado. En la configuración de este tipo de personaje, la memoria tiene las funciones de relatar

²⁷⁶ Michele Ricciardelli, *op. cit.*, p. 7.

aquellos acontecimientos previos al inicio de la narración e informar así al lector los detalles de la situación y establecer un contraste poético entre la felicidad y la desdicha. Acorde con los usos poéticos del momento, el personaje dirige su discurso a la memoria (“¡Ay, memoria mía, enemiga de mi descanso! ¿no os ocupáades mejor en hazerme olvidar desgustos presentes, que en ponerme delante los ojos contentos pasados?, I, 11); y, en concordancia con las ideas predominantes de la época, tal potencia del alma —la facultad de recordar, la retención de las impresiones y de las percepciones²⁷⁷— los espacios son aptos para conservar impresiones en el alma²⁷⁸: “¿Qué dezís, memoria? Que en este prado vi a mi señora Diana. Que en él comencé a sentir lo que no acabaré de llorar. Que junto a aquella clara fuente, cercada de altos y verdes alisos [...] Pues espera un poco, memoria, ya que me avéis puesto delante los fundamentos de mi desventura” (I, 11-12). A este memorioso y desventurado grupo de pastores pertenecen Selvagia, Felismena y Belisa; su característica dependencia de los vuelcos de la fortuna proporciona al autor un número ilimitado de situaciones novelescas, como el cuádruple conflicto amoroso entre Alanio, Ysmenia, Monano y Selvagia.

En oposición, el desamado Sylvano, amador no correspondido, desconoce los sufrimientos de la memoria o el contraste entre pasado y presente: “jamás estuve hoy

²⁷⁷ Quintiliano, uno de los preceptistas más influyentes de los siglos xv y xvi, dedica parte del libro undécimo de su *Institución oratoria* a la memoria, donde sintetiza y actualiza para propósitos prácticos, las ideas sobre la memoria: es facultad de la naturaleza pero es susceptible de subordinarse al arte, por la memoria, en el alma se imprimen “ciertas señales a la manera que en la cera se conservan los sellos de los anillos” (trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, CONACULTA, México, 1999, pp. 520-31)

²⁷⁸ “Cuando volvemos a algunos lugares después de algún tiempo, no solamente los reconocemos, sino que también nos acordamos de lo que en ellos hicimos, se nos representan las personas y aun alguna vez nos vuelven a la memoria los ocultos pensamientos” (*ibid.*, p. 523)

triste, ayer contento / no miro atrás, o al bien que siento” (I, 16); está dispuesto a ser objeto de fingidos favores y se ilusiona ante la expectativa de que su rival y su amada se separen²⁷⁹. Este tipo de personaje mantiene un cierto estoicismo (“Yo hago a cualquier mal un solo semblante / jamás estuve hoy triste, ayer contento”, I, 16) similar al del pastor desamorado, quien ha comprendido la condición pasajera del amor y por lo tanto su futilidad (“nadie haga cuenta sin la fortuna, ni fundamento sin considerar las mudanzas de los tiempos”, v, 239)²⁸⁰.

El desamorado o “libre de amor” —llamado así también si nunca ha caído bajo el influjo del amor, situación inicial de Belisa—, es motivo de tensión narrativa encaminada hacia el futuro, pues lo común en la novela pastoril es que no pase mucho tiempo sin que se enamore, pues, como dice Sylvano, “un hombre sin querer ni ser querido, es el más enfadoso estado que puede ser en la vida” (*loc. cit.*).

Otros casos, aislados pero posibles en la dinámica de la novela pastoril, son los del pastor sin inspiración lírica y el del pastor celoso sin motivo. Delio —a cuya descripción se debe el conocimiento sobre las actividades favoritas del pastor— se encuentra en la primera categoría: “aunque es rico de los bienes de la fortuna, no lo es

279 Polo sitúa en la categoría de desamado a los personajes de Tauriso y Berardo (“que por ella penados andaban, y tenían costumbre de andar siempre de compañía y cantar en consecuencia”, *Diana enamorada*, ed. cit., p. 131), sin una intervención activa en la trama; Cervantes sigue la modificación de Gil Polo en la *Galatea* con Elicio y Erastro. Las características del pastor desamado se modifican hasta hacer del personaje el antagonico de la *Arcadia*, Galafrón y Leriano son la causa del destierro de Anfriso.

280 Situación inicial de Alcida: “He sido muchos años cautiva, y ahora me veo libre; anduve ciega, y ahora atino al camino de la verdad; pasé en el mar de amor peligrosas agonías y tormentas, ahora estoy gozando del seguro y sosegado puerto” (*Diana enamorada*, ed. cit., p. 95). Situación final de Anfriso, protagonista de la *Arcadia* (y del propio Lope): “La verde primavera / de mis floridos años / pasé cautivo, amor, en tus prisiones, / y en la cadena fiera, / cantando mis engaños, / lloré con mi razón tus sinrazones; / amargas confusiones / del tiempo que has tenido / ciega mi alma y loco mi sentido...” (ed. cit., p. 450)

de los de naturaleza, que en esto de la disposición, ya ves cuán mal le va, pues de otras cosas de que nos pastores nos preciamos, como son tañer, cantar, luchar, jugar al cayado, baylar con las moças el domingo, parece que Delio no a nacido para más que mirallo” (I, 30)²⁸¹. El celoso sin motivo es un personaje incidental, propicia conflictos pasajeros y sin consecuencias, como el episodio de Filemón (“uno de los más desconfiados pastores que se sabe y de los que mayor trabajo dan a las pastoras que quieren bien”, VI, 261) y Amarílida, episodio que parece tener la única función narrativa de alargar el desasosiego de Felismena antes de partir a su lugar de origen.

En el contexto de los rasgos físicos y psicológicos del pastor de *Los siete libros de la Diana*, éste se caracteriza por una ambigüedad genérica, manifiesta en la idéntica expresión de sus sentimientos: pastores y pastoras derraman lágrimas abundantes, suspiran y se lamentan por igual. La constancia no es exclusiva de un género u otro, aunque recíprocamente se achaquen movilidad²⁸². Otro recurso que sostiene esta ambigüedad es el travestimiento: la belleza de pastores y pastoras permite la usurpación de identidades del sexo opuesto, en función de la trama de enredos y equívocos, como aquél en que se ve envuelta Selvagia, con Alanio disfrazado de pastora (L. I), o el episodio correspondiente a Felismena, doncella guerrera, que muda el traje de dama por el de hombre y enamora así a su propia rival (L. II)²⁸³.

²⁸¹ Equivalente a Salicio, de la *Arcadia* de Lope: “un pastor, aunque mozo, el más indigno de su hermosura de cuantos habitaban la fertilidad o aspereza de aquellos valles. Era rico como ignorante, y presumptuoso como rico, atrevido como grosero y venturoso como indigno” (ed. cit., p. 69)

²⁸² Sireno recrimina a Selvagia: “Dime, ¿por qué causa sois tan movibles, que en un punto derribáis a un pastor de lo más alto de su ventura a lo más bajo de su miseria”, a lo que responderá Selvagia: “la causa porque las pastoras olvidamos no es otra sino la misma por que de vosotros somos olvidadas. Son cosas que el amor hace y deshace” (L. I, p. 41)

²⁸³ En el apartado 1.4.2 se anotó la tradición italiana reconocible en estos episodios.

Además de las relaciones amorosas, los pastores establecen diferentes relaciones de convivencia. En un contexto espacio-temporal idealizado, las diferencias sociales son apenas visibles: los pastores habitan en comarcas sin figuras de gobierno, en las que sólo hay referencias a pastores “principales” y “comunes”²⁸⁴. Es así que las principales formas de relación se establecen por un sentimiento de afinidad entre pastores. Desde su origen clásico, los pastores poetas se caracterizan por entablar diálogos que en el Renacimiento sirven de material a églogas, comedias y coloquios en prosa; pero en la novela pastoril, el diálogo, aunado a la dinámica amorosa, funciona como motivo para el desarrollo de la trama²⁸⁵; esta situación se enlaza con la tendencia dialógica de las primeras novelas españolas. Así, los personajes se encuentran incidentalmente —en el paisaje pastoril, se reconocen como vecinos y en contadas ocasiones ocurren sucesos extraordinarios, como la defensa de Felismena a las ninfas—, dialogan y comunican extensas narraciones o cantan a propósito de sus historias o del curso de la acción. Las afinidades entre los pastores se establecen a causa de la admiración por la gracia, discreción y viveza de ingenio, pero sobre todo por la desventura compartida²⁸⁶;

²⁸⁴ Arsenio y Arsileo ocupan la categoría de principales “en hacienda y linaje que en toda esta provincia se hallaban (L. III, p. 141); de ahí que el hijo sea enviado a la “academia salmantina con intención que se ejercitase en aprender lo que a los hombres sube a mayor grado que de hombres” (*loc. cit.*).

²⁸⁵ “Los libros de pastores, con Montemayor en cabeza y detrás una larga fila en la que figuran Cervantes y Lope de Vega, aprovecharon el ejercicio literario del diálogo establecido en un marco natural, como había ocurrido en las *Bucólicas* y en la *Arcadia*; y más allá del mismo, desarrollaron el germen novelístico implicado en las mismas. [...] Esa es la vía en la que los apuntes, esbozos e intentos de un diálogo entre los pastores, inmaduro como tal, han de triunfar en una nueva unidad de prosa y verso conjuntamente” (Francisco López Estrada, “El diálogo pastoril en los Siglos de Oro”, *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, 6, 1988, pp. 354 s.).

²⁸⁶ Si en Montemayor esta afinidad no llega a convertirse en una relación de verdadera amistad entre los personajes, Gaspar Gil Polo da un vuelco a esta característica al enfrentar a Diana y Alcida, dos pastoras que discuten sobre el amor sin llegar a ningún acuerdo; incluso Diana juzga los argumentos de Alcida “flojos y aparentes”. En cambio, cuando Diana conoce a Marcelio y éste expone sus ideas y la historia de sus penas, del todo concordantes con las suyas, su reacción es de compromiso: “ya que Amor y Fortuna trataron tan mal a Marcelio, una cosa tuvo que agradecerles,

conciertan encuentros para el día siguiente y entablan juntos recorridos en busca de solución a su conflicto. De tal modo, los primeros dos libros de la *Diana* de Montemayor proponen el encuentro entre Sireno, Sylvano, Selvagia y Felismena; en el tercero se incorpora Belisa y, hacia el libro sexto, resueltos los conflictos para Sireno, Sylvano y Selvagia, Felismena se encuentra con Filemón, Amarílida y Arsileo; en el séptimo, Felismena conoce y escucha a Duarda, Armia y Danteo²⁸⁷.

Otras características del personaje están determinadas por sus relaciones familiares: el motivo más frecuente de separación es la autoridad paterna, ya sea por la imposición de un matrimonio, ya por una mudanza que obliga a la hija a marchar con el padre. Diana es el ejemplo más claro de un matrimonio forzado, “la más hermosa y discreta que entonces se sabía, tan fuera de su gusto casada” (vi, 271); sus escasas participaciones en la obra se centran en anteponer la autoridad de los padres al amor en la ejecución del matrimonio: “¿Y qué parte era el amor adonde estava la obediencia que a los padres se devía?” (vi, 273)²⁸⁸, punto de vista compartido por Selvagia: “¿Qué ofensa te hizo ella en casarse, siendo cosa que estava en la voluntad de su padre y deudos, más que en la suya? Y después de casada, ¿qué pudo hazer por lo que tocava a

y fue que el amor hirió el corazón de Diana” (*Diana enamorada*, l. 1, p. 144).

²⁸⁷ Lilia F. de Orduna ha analizado la función del personaje de Felismena, “surgido a imitación de las heroínas de tantas «novelle» italianas que Montemayor debía conocer”, el cual “es una suerte de «deus ex machina» [...] quien vincula a los amantes desafortunados y da fin a sus penurias”; cuando “la función específica de Felismena se ha cumplido, su historia personal no sólo puede, sino que debe concluir y, terminada ésta, termina *Los siete libros de la Diana*” (“El personaje de Felismena en «*Los siete libros de la Diana*»”, en Eugenio de Bustos Tovar (ed.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Asociación Internacional de Hispanistas-Consejo General de Castilla y León-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, v. II. pp. 347-354).

²⁸⁸ De esta situación parte la trama de la *Armadia* de Lope, con Belisarda en la situación de Diana, pues “trataban de casarla entonces sus crueles padres con un pastor [...]. Perdía el entendimiento Belisarda en la imaginación de su desdicha [...] era su humildad de suerte que no contradecía la rigurosa obediencia de sus padres” (ed. cit., p. 69).

su honra, sino olvidarte?” (v, 244). Selvagia representa el caso de separación por mudanza de los padres: “Y al otro día mi padre, sin dezirme la causa, me sacó de nuestra aldea y me a traydo a la vuestra en casa de Albania, mi tía y su hermana, que vosotros muy bien conocéis, donde estoy algunos días a, sin saber qué aya sido la causa de mi destierro” (I, 59)²⁸⁹. Llegan a ocurrir incluso casos de rivalidad entre padre e hijo, como en el caso de Arsileo y Arsenio por el amor de Belisa que provoca la situación dramática del asesinato de Arsenio a su propio hijo y su posterior suicidio²⁹⁰.

La percepción de la muerte entre los pastores de Montemayor cuenta con escasas referencias; sin embargo, este asunto cobrará mayor complejidad en las siguientes obras. En la *Diana* se plantea desde la presencia del tópico del desamor como una forma de muerte²⁹¹, el amor más fuerte aun que la muerte²⁹² o, por el contrario, muerte como único remedio del amor²⁹³. Como fin de la vida, tiene valor de peripecia sólo cuando está vinculada a una trágica consecuencia de equívocos seguida de

289 En la *Arcadia* el “decrépito” padre de Belisarda “se le ofrecía precisamente ausentarse del Ménalo por algunos días, respecto de que en las sierras de Cilene, monte de la misma Arcadia, tenía que cobrar una grande herencia que por descuido suyo desde la muerte de sus agüelos estaba en poder de un extranjero [...] y que por estas causas, siendo su gusto, le tendría grandísimo de llevarla consigo” (p. 188)

290 Gil Polo traslada este motivo al personaje de Ismenia, prima de Alanio en la obra de Montemayor: “el padre de Montano, nombrado Fileno [...] aunque era algo viejo se enamoró de mí de tal suerte que andaba hecho loco. [...] No sabía el viejo el amor que Montano me tenía, porque le era hijo tan obediente y temeroso, que excusó todo lo posible que no tuviese noticia de ello” (*Diana enamorada*, p. 161), con consecuencias igualmente funestas aunque invertidas, Montano mata a su padre.

291 “Su desposorio y tu muerte habían de ser a un tiempo” (L. I, p. 22).

292 Selvagia declarará a Ismenia-Alanio: “el propósito de ser vuestra la muerte no será parte para quitármele” (L. I, p. 46).

293 La misma Selvagia modifica la extensión de los alcances de su voluntad: “pues sola la muerte podrá apartarme de mi propósito” (L. I, p. 53).

reconocimiento²⁹⁴, pues la juventud de los personajes permite alejar la amenaza de la muerte; no ocurrirá así con la revisión del motivo en *La Galatea*.

En suma, el conjunto de rasgos enumerados aquí configuran una caracterización a partir de tópicos que, como tales, serán repetidos de manera corriente, por lo que sus modificaciones son limitadas, ya que sujetarán las variaciones a principios de imitación. No obstante, la particular interpretación del tópico, derivada de la época, la formación y la perspectiva de público, entre otros aspectos. De ahí que las siguientes propuestas novelísticas puedan ser analizadas desde lo que llamo aquí “cualidad” de imitación.

3.2. IMITACIÓN “DIRECTA”: LA *DIANA* DE GIL POLO

Hacia 1564, Baltasar Gil Polo publicó su *Diana enamorada*²⁹⁵, “prosiguiendo la *Diana* de Montemayor” (“A los lectores”, p. 83), declarando así el valor de norma atribuida por el imitador a su modelo; con lo que se impone una serie de condiciones que le permitan un cierto margen de transformación: “Hallaréis aquí proseguidas y rematadas las historias que Jorge de Montemayor dejó por acabar, y muchas añadidas” (*loc. cit.*). Los lineamientos planteados en esta caracterización inicial del personaje del pastor aparecerían, entonces, como pautas de variación.

²⁹⁴ El episodio trágico de Arsenio comienza con la prematura muerte de de su esposa, quince años antes de conocer y enamorarse de Belisa, y termina con el asesinato de su hijo y suicidio (l. III, pp. 141-162); no obstante, Montemayor prefiere “revivir” a padre e hijo, por medio de la magia, a la manera tragicómica de los libros de caballerías, solución que posteriormente rechazará Cervantes.

²⁹⁵ Un año después que la *Segunda Parte de la Diana* de Alonso Pérez, ambas, como la obra de Montemayor, en la ciudad de Valencia, centro cultural de su época, y de las prensas del mismo editor, Joan Mey.

Para Gil Polo, los nombres propios tienen una función de obligatoriedad para ligar su obra con el modelo al que pretende dar continuidad. Además de la pareja protagónica de Diana y Sireno —que implica necesariamente a Delio, el marido—, el autor conserva los personajes pastoriles de Ismenia y Montano —la pareja que en Montemayor tramó la desdicha de Selvagia al disfrazar a Montano de pastora— más Fileno, el padre del joven²⁹⁶; incidentalmente, reaparecen los ahora esposos Selvagia y Silvano. Por la dinámica del asunto heredado, Polo conserva también a los personajes mitológicos de la sabia Felicia y las ninfas Polidora, Cintia y Dórida; y, de entre los personajes caballerescos de Montemayor, se encuentran incidentalmente Felis y Felismena.

A fin de ampliar las posibilidades de desarrollo del personaje y, por lo tanto, de la novela, Gil Polo incorpora personajes nuevos con diversos niveles de intervención. De este grupo, los más activos en función del desarrollo de la novela son los caballerescos Alcida, Eugerio, Clenarda y Polidoro. Los pastores “nuevos”, en cambio, ocupan, en su mayoría, funciones secundarias o circunstanciales, como la de amigos y vecinos de aldea. La presencia de estos personajes supone igual número de nombres propios: algunos de esos nombres están tomados de Montemayor, aunque no se trate de los mismos personajes —Belisa y Polidoro, masculino de la ninfa Polidora—; otros parten de la tradición clásica e italiana —Galatea, Olimpio, Argía, Narciso, Melisea y Uranio, estos dos últimos Sannazarianos. El resto muestra la adopción de la tradición pastoril

²⁹⁶ Montemayor sólo hace alusión a Fileno en voz de Selvagia: “Pues estando yo perdida por Alanio, Alanio por Ismenia, Ismenia por Montano, sucedió que a mi padre se le ofreciesen ciertos negocios sobre las dehesas del Extremo con Fileno, padre del pastor Montano” (L. 1, p. 53)

impuesta por Sannazaro en su *Arcadia*²⁹⁷: alusiones a la edad de oro —Aurelio, Delia—, a la dulzura como “bondad última del hombre”²⁹⁸ —Melibeo y Melisea— a la flora —Florisia, Herbanio, Silveria— la fauna —Tauriso— y la tierra —Turiano²⁹⁹. La base referida a la masculinidad y al trabajo de la tierra en el Androgeo de Sannazaro y, más atrás, de las *Geórgicas*, Gil Polo la modificará por Andronio; añadirá nombres arrusticados con Berardo y Palemón; y, por último, otros ajenos al mundo pastoril que subrayan el hecho de que los personajes referidos no son pastores: Bartofano, piloto de la nave, Clomenio y Marcelio, caballeros, y Alcida y Clenarda, damas.

Para la caracterización física, Gil Polo recurre a menos descripciones aún que Montemayor, ciñéndose principalmente al atributo obligado de “extremada hermosura”³⁰⁰. Apenas menciona la apariencia inicial de Marcelio disfrazado de pastor (“cansado y afligido”, rasgos tópicos del peregrino), o la situación en que aparece Ismenia, “soltando la rienda del amargo y doloroso llanto” (L. II, p. 158) y la distinción entre pastores jóvenes y viejos cuando ésta es pertinente (a propósito de Montano y su padre). Ni siquiera el traje pastoril es aquí descrito, a diferencia de las amplias descripciones de la ropa de Felicia, o la de las ninfas y los caballeros cuando éstos abandonan el traje pastoril. Es probable que esta ausencia de descripciones físicas

297 Véase, nuevamente, H. Iventosch, *op. cit.*

298 *Ibid.*, p. 43.

299 El nombre sería un gentilicio, “morador del río Turia”. En tanto que se trata del río “local” de Valencia —ciudad de edición de las primeras tres novelas pastoriles—; además de dar nombre a un personaje, el río aparecerá personificado por un viejo grave y noble “en su mano una urna o vaso muy grande y bien labrado, su cabeza coronada con hojas de roble y de laurel, los brazos vellosos, la barba limosa y encanecida” (L. III, p. 211). El río entona además un canto elogioso a valencianos ilustres. Esto siguiendo los preceptos de Sannazaro y, posteriormente, de Garcilaso (el italiano personifica el río con una ninfa, el español con un viejo).

300 La caracterización de hermosura, por lo demás, se restringe a los personajes femeninos: Gil Polo evita a toda costa la ambigüedad genérica que caracterizaba a los pastores de Montemayor, incluso elide cualquier mención del travestimiento.

responda al planteamiento del autor de no atentar contra la honestidad. Para la caracterización “psicológica” del personaje, aparecen apenas algunas alusiones a la simplicidad de las pastoras en tanto que Diana e Ismenia son aposentadas en la casa de Felicia, “en dos piezas del palacio entapizadas con paños de oro y seda ricamente labrados, cosa no acostumbrada para las simples pastoras” (L. IV, p. 233); a diferencia de Montemayor, Gil Polo evita los juicios negativos en contra de los personajes, y las acusaciones de ingratitud, deslealtad o mudanza, declaradas a propósito de Diana u otro personaje principal, desaparecen.

A cambio, la caracterización del personaje por sus habilidades y aficiones se refuerza en comparación con la obra de Montemayor. Así, Diana ostenta una “delicada voz y gracia” que “hacía muy clara ventaja a las habilidades de su tiempo” (L. II, p. 147), mientras que Montano posee “todas las habilidades pastoriles, muy bien hablado, avisado y entendido” (L. II, p. 161). La elocuencia como principal rasgo del personaje se lleva al extremo, en un recurso de contraste: “es bastante el amor para hacer hablar a los más simples pastores avisos más encumbrados” (L. II, p. 148). Las aficiones pastoriles se exhiben durante los festejos, como las que amenizaron la boda de Ismenia y Montano: “fiestas, bailes, juegos y grandes recocijos” (L. II, p. 167). También participan en una gran cantidad de entretenimientos durante las bodas del último libro, una vez logrado el acuerdo entre las parejas protagónicas: baile, canto, danzas rituales y juegos de enigmas, estos últimos coronados por la victoria de Diana.

La ausencia de más detalles descriptivos estriba en el hecho de que la caracterización fundamental del personaje aún se sostiene en su disposición al amor. Gil Polo califica a

Diana en Montemayor, dentro de la categoría de pastora “descuidada”³⁰¹. Por la acción de Cupido, ella se convirtió en una pastora “desamorada”, amadora no correspondida, que se caracteriza a sí misma como presa de un “sufrimiento cansado”, un “bravo dolor” y “trabajosa agonía”; Diana comparte esta condición con Marcelio, caballero disfrazado de pastor. El pastor “sin amor”, que ha dejado de amar, es aquí representado por Sireno, en tanto que el pastor “libre de amor”, el que no ha amado nunca, aparece como una pastora cuya historia permanece sin desarrollar, Melisea³⁰². Alcida es una de las innovaciones de Gil Polo, una nueva categoría de pastora desengañada del amor, que, a diferencia del pastor “sin amor”, agrega a su personalidad la dureza, “dura y desamorada”, la llamará Marcelio.

Por primera vez, irrumpe Delio en la acción de la novela con la misma categoría con que lo calificó Montemayor: celoso sin motivo, uno de los peores defectos que concibe Gil Polo³⁰³, y su falta de gracia advertida en Montemayor, Polo la representa en el hecho de que no pronuncia una sola palabra, de tal forma que es el narrador quien informa

301 Así la presenta al inicio “obrando Amor sus acostumbradas hazañas, hirió de nuevo el corazón de la *descuidada* Diana” (L. I, p. 89); sin embargo, para Montemayor Diana nunca fe descuidada, así lo atestiguan ella misma y los otros pastores que la conocen, como Silvano y Selvagia. Considero que la categoría de “descuidada” atribuida por Gil Polo representa una solución al rasgo de infidelidad que suponía el hecho de Diana amara a Sireno estando casada aún.

302 Como era usual en la novela pastoril y en casi todas las obras, el autor deja asuntos sin resolver con la promesa de que serán tratados en otro libro: “levantándose todos de en torno a la fuente, siguiendo a la sabia, salieron del jardín yendo al palacio a retirarse en sus aposentos, aparejando los ánimos a las fiestas del venidero día. Las cuales y lo que de Narciso [amador de Melisea], Turiano, Tauriso y Berardo aconteció, juntamente con la historia de Danteo y Duarda, portugueses, que aquí por algunos respectos no se escribe, y otras cosas de gusto y provecho, están tratadas en la otra parte de este libro que antes de muchos días, placiendo a Dios, será impresa” (L. v, p. 315).

303 La primera vez que se hace referencia a este rasgo de Delio, es cuando el marido se acerca a escuchar la voz de Diana “buscando adrede ocasiones para sus acostumbrados celos” (L. I, p. 109). Gil Polo, a través de la voz de Marcelio, muestra su aversión por los celos como una “pestilencia de las almas, rabia que los cuerpos debilita, ira que el espíritu consume, temor que los ánimos acobarda y furia que las voluntades enloquece [su causa] no es otra sino un apocado temor de lo que no es ni será, un vil menosprecio de proprio merecimiento y una sospecha mortal que pone en duda la fe y la bondad de la cosa querida” (L. II, p. 155).

que Delio se enamora de Alcida (una manera de “igualar” la situación de los esposos, en tanto que a Diana “ni el yugo del matrimonio ni el freno de la vergüenza la hicieron dejar de amar”), y ella da cuenta de otros defectos y hace notar su carácter ridículo: “con torpes y desbaratada razones me dijo que estaba enamorado de mí, y que le quisiese bien, y no sé qué otras cosas me dijo, que mostraron su poco caudal. Yo réime de él, a decir la verdad” (L. IV, pp. 255 y 256). Finalmente, aparecen Tauriso y Berardo, pastores que pertenecen a la categoría de amador no correspondido, equivalentes a Silvano en la obra antecesora, los cuales son en la sucesora personajes incidentales sin una función narrativa fundamental en el desarrollo de las acciones; aunque no carecen de merecimientos, como hace notar Marcelio a Diana: “que su fe constante y amor verdadero merece que les otorgues un rato de tu conversación en este apacible lugar” (L. III, p. 203).

En su tratamiento de las relaciones filiales y sociales, Gil Polo estrecha el vínculo entre Diana, pastora, y Alcida y Marcelio, personajes caballerescos; Diana debate con Alcida en igualdad de condiciones, y socorre y consuela a Marcelio incluso con un aire de superioridad más conveniente a una dama. Montemayor, en cambio, había establecido marcadas distancias entre miembros de distintos estamentos (Felismena, doncella guerrera, aparece sola en el paisaje pastoril, y su lugar preferencial en el palacio de Felicia subraya su superioridad en comparación con el resto de los personajes). Los pastores en la *Diana enamorada* suelen aparecer en grupos definidos: Taurisio y Berardo como amadores de Diana; Sireno, Silvano y Selvagia continúan paseando juntos en los jardines del palacio de Felicia; lo mismo que Arsileo y Belisa o Don Felis y Felismena.

Entre estos grupos, destacan los familiares: la familia de Alcida (Polidoro, Clenarda y Eugerio), Delio, su madre y otros parientes³⁰⁴ y, en primera instancia, Montano, su padre y su madrastra.

Tales relaciones filiales se vuelven más complejas y se incorporan a lo social. Fileno, padre de Montano, mencionado en la *Diana* de Montemayor, se enamoró —según el planteamiento de Gil Polo— de Ismenia por sus visitas continuas por causa de negocios en casa de su padre. La historia parte de un esquema similar al de Arsenio, Arsileo y Belisa, padre e hijo convertidos en rivales por amor de una pastora que prefiere al hijo. Gil Polo agrega detalles que complican el conflicto: la estructura familiar de Montano y Fileno agrega la presencia de Felisarda, nueva esposa de Fileno, quien “por tener ocasión de desheredar al hijo determinó casarse con mujer hermosa y joven a fin de haber hijos en ella” (L. II, p. 168); es decir, el autor incluye razones civiles como la herencia en un mundo que Montemayor había creado al margen de tales asuntos mundanos. A este grupo, se agrega la mención de un tío de Montano, el pastor Palemón, quien le heredó el puñal con que Montano atentará por un engaño contra la vida de su padre; en este engaño interviene el personaje de Silveria, una mujer que sirvió muchos años en casa de Fileno y a quien Felisarda, movida por la intención de “gozar deshonestamente” de Montano, “pervirtió” para que engañara a Fileno

304 Delio, enfermo de amor, es hospedado por un pastor “que lo conocía, el cual luego en la mañana dio aviso a su madre de su enfermedad. Vino la madre de Delio con gran congoja y mucha presteza, y halló su hijo que estaba abrasándose con una ardentísima calentura” (L. IV, p. 255). La madre, sin embargo, acelera la muerte —obligatoria para los fines de la unión de Diana y Sireno— de su hijo; pero asegura una buena muerte para Delio, “con mucho dolor de su triste madre, parientes y amigos” (L. IV, p. 256).

diciéndole que la madrastra engañaba al padre. Con esta acción, rompe también Gil Polo con el estatuto de honestidad que caracterizaba a todos los personajes pastoriles.

Las relaciones sociales devienen más complejas a partir del incremento de conflictos al interior de las relaciones familiares. Después de la amenaza de asesinato, Fileno convoca a la justicia ejercida por las autoridades pastoriles: “en la mañana saliendo a la plaza convocó la justicia y los principales hombres de la aldea”; es esta otra de las modificaciones al idílico mundo bucólico de Montemayor, pues la distinción entre “principales” y “comunes” adquiere una función social, la de impartir justicia, a quienes presenta su causa³⁰⁵ a fin de mantener el orden social³⁰⁶.

El motivo de la muerte en Gil Polo hereda la misma tradición literaria de Montemayor, concentrándose en el tópico de la muerte como un deseado remedio para el amor; así, Diana aparece por primera vez en la obra con “tan angustiada tristeza” que “pensó que entonces la deseada muerte diera fin a sus trabajos” (L.I, p. 90). En tanto que el pastor Berardo inicia una de sus canciones con un lamento encabezado por el tópico: “Tenga fin mi triste vida” (p. 140). La muerte como peripecia, en cambio, resultaba obligatoria en una segunda parte de *Diana*, y el personaje muerto, indudablemente, debía ser Delio, el marido de la protagonista. El deceso del personaje requirió al autor una justificación: Delio enloquece de amor por Alcida y ella lo rechaza³⁰⁷. La siguiente fase de ese amor loco es la enfermedad (“de puro enojo

305 “A Dios pongo por testigo, señalados pastores, que me lastima y aflige tanto lo que quiero deciros que tengo miedo que el alma no se me salga tras haberlo dicho.” (L. II, p. 172)

306 “No me tenga nadie por cruel porque saco a la plaza las maldades de mi hijo, que por ser ellas tan extrañas y no tener remedio para castigarlas, os quiero dar razón de ellas, porque veáis lo que conviene hacer para darle a él justa pena, y a los otros hijo provechoso ejemplo” (*loc. cit.*).

307 La locura por amor y el rechazo eran tópicos conocidos de la tradición italiana ya desde Ariosto.

adoleció”, L. IV, p. 255), a la que se añade un recrudecimiento de sus celos por su esposa y Sireno, por lo que, “vino en tanta frenecía y se le arreció el mal de tal manera que, combatido de dos bravísimos tormentos con un desmayo acabó la vida” (L. IV, p. 255 y 256). Esta muerte, entonces, representa un acontecimiento cuya función es reunir a los protagonistas de la primera y segunda novelas. Por los escasos vínculos afectivos de Delio, la peripecia no involucra sufrimiento excesivo del resto de los personajes; apenas sugiere algunas reflexiones de la sabia Felicia: se trata de una disposición de las “inexorables Parcas”, no merece grandes lamentaciones pues “en fin todos los hombres están obligados a pagar este tributo; y lo que es tan común, no debe a nadie notablemente fatigar” (L. IV, p. 258)³⁰⁸.

Como se puede observar, Gil Polo caracteriza al pastor con tópicos tomados, en su mayoría, de su antecesor, pero con un rasgo de profunda sobriedad y moderación en el tratamiento de los tópicos que se hallaban en el principio de caracterización de Montemayor. Este rasgo, sumado a otros motivos y mecanismos de tratamiento del personaje y, por ende, del desarrollo narrativo, distancia al supuesto imitador del modelo. Resulta significativo, entonces, que Cervantes, a veinticinco años de la edición de la obra inaugural del género, parezca retomar una mayor cantidad de aspectos relacionados con motivos y tópicos del autor portugués, si se compara con la propuesta de Gil Polo, principalmente centrado en una imitación a partir de la continuidad de la

308 Avallé-Arce considera esta postura ante la muerte como la inauguración de una “tensión utópico-anacrónica” que incorpora referencias temporales a la trayectoria del pastor, rasgo que se sumaría al sentimiento de estoicismo que determinaría la concepción pastoril de Gil Polo frente al neoplatonismo de Montemayor (*La novela pastoril*, p. 125 y 126). Narrativamente, sin embargo, la muerte de Delio era inevitable, previsible desde la *Diana* de Montemayor, como lo confirma el hecho de que también en la continuación de Alonso Pérez, de 1563, la protagonista enviuda.

trayectoria narrativa de los personajes de la *Diana*. Sin embargo, Cervantes también retomará pautas de la novela de Gil Polo, e incluirá sus propuestas de innovación del género a través del personaje.

3.3. PROPUESTA DE DISTANCIAMIENTO: LA *GALATEA* DE CERVANTES

Veintiún años después de la publicación de la *Diana enamorada* de Gil Polo, ya al margen de la presencia impositiva de la *Diana* de Montemayor, pero con un éxito aún vigente de las obras dedicadas al género³⁰⁹, Cervantes saca a la luz su *Galatea*, compuesta a partir de una tendencia al realismo (aun en los márgenes del paisaje pastoril, localizado en el Tajo de Garcilaso —autor que tendrá también una fuerte presencia en la novela—) que condiciona algunos de los modos de caracterización del personaje.

Esto se evidencia en el manejo de aspectos como los nombres propios. Las reglas de la onomástica pastoril se encuentran asimiladas: los relacionados con la tradición clásica (Amarili, Daranio³¹⁰, Galatea, Tirsi), nombres alusivos a la flora y la fauna (Florisa, Leonarda, Leonida, Leopersia, Silvano, Silvia, Silveria), los compuestos por falsa etimología relacionada con elementos de la Edad de Oro y la Naturaleza (Artidoro, Aurelio, Crisalvo, Crisio y Grisaldo, Meliso, Libeo, Rosaura y Teolinda), más los nombres de pastores rústicos (Bras, Erastro, Eugenio y Mingo). Incluye Cervantes

³⁰⁹ Previamente, Antonio de Lofrasso publica en 1573 *Los diez libros de la Fortuna de Amor*; en 1582, aparece en Madrid el *Pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo, amigo de Cervantes, ambas obras de temática predominantemente pastoril; en este mismo lapso, Pedro de la Sierra incluía un pasaje pastoril en su *Espejo de príncipes y caballeros* (1580) y Fray Luis de León incluía “pastor” en su tratado *De los nombres de Cristo* (1580-1585) en Italia, en 1573, aparecía el *Aminta* de Torcuato Tasso.

³¹⁰ Similar al Dardanio de Virgilio.

el nombre poetizado de don Juan de Austria: Astraliano, compuesto con una de las normas de la nominación pastoril, la composición de un gentilicio. Los pastores más representativos en esta obra están caracterizados con nombres de mayor carga significativa: Kenneth P. Allen ha ampliado el análisis de los nombres propios en la *Galatea*, mostrando que Elicio, protagonista de la novela, se relaciona con *lícito*, legítimo, y se relaciona con los sonidos musicales, aunque también se trataba de un sobrenombre atribuido a Júpiter³¹¹; por su parte, Iventosch relaciona el nombre del cruel y homicida Carino con pastores “con encanto, gracia y hermosura”, de tal manera que esta elección tendría una intención paródica³¹²; mientras que su contraparte, Lisandro, supondría una construcción a partir de *lis-litis*, proceso o querrela, y *andro*, hombre, de tal manera que daría cuenta de su proceder en la novela³¹³. La *Galatea* respondería, entonces, a una relación más específica entre el nombre y la caracterización del personaje, lo que no resultaba tan evidente en el universo pastoril, en tanto que los personajes correspondían, en esencia, a una sola categoría³¹⁴.

En cuanto a la caracterización del personaje por sus descripciones físicas, ésta se basa en la distinción “gallardos pastores y hermosas pastoras” (l. v, p. 589). La belleza se considera un atributo de la Naturaleza o del Cielo, por lo que proporciona al portador de esa cualidad el merecimiento de ser amado y, en consecuencia, la ruptura

311 K. P. Allen, *Cervantes and the pastoral mode*, University Microfilms International, Ann Arbor, 1977, p. 75.

312 Iventosch, *op. cit.*, p. 45-51. Agrega K. P. Allen que la terminación *-no* al nombre de Carino (con lo que significaría “que carece de amor o caridad”) reforzaría la utilización paródica de este nombre, presente en la *Aradia* de Sannazaro (*op. cit.*, p. 63).

313 K. Allen, *op. cit.*, pp. 62-63.

314 Otros casos de nombres que llevan implícito el modo de ser de los personajes serían el de Lidia (por *lid*), quien, después de una querrela con Teolinda acerca de los sufrimientos del amor, “sentencia” a Teolinda al sufrimiento que no supo comprender ni lamentar en ella (l. I, p. 214-217);

de esta regla es el motivo del conflicto con que abre la novela: Elicio, pastor con quien “Naturaleza se mostró tan liberal cuanto la Fortuna y el Amor, escasos” (L. I, p. 167); ama a Galatea, “por los infinitos y ricos dones con que el Cielo [la] había adornado” (*loc. cit.*). Los epítetos se diversifican y es llamada “la sin par” y la “singular” (epítetos efectivos que Cervantes conserva para la Dulcinea de *Don Quijote*). Los tópicos comunes vuelven a la pastora de “luengos cabellos sueltos al viento, de quien el mismo sol parecía tener envidia” (L. I, p. 205), y “mejillas encendidas y sonrosadas” (L. I, p. 209); así como expresiones hechas, como “faltan palabras para encarecerla” (L. I, p. 190). Incidentalmente, se mencionan, algunos detalles más sobre la apariencia física del pastor: por contraste con el personaje caballeresco, se sabe que aquél tiene rostro moreno, como evidencia de su saludable forma de vida, esto en contra del modelo clásico del pastor rubio³¹⁵.

Sobre la vestimenta, el autor anota que las pastoras gustan de adornarse con guirnaldas de flores “con que recoger los desordenados cabellos que sueltos por las espaldas traían” (L. I, p. 209); por la presencia un cierto tipo de pastores “codificados” —en tanto que son individuos reales, amigos de Cervantes, convertidos en personajes literarios—, Tirsi y Damón³¹⁶, se reconoce la apariencia física de un pastor engalanado: “tan bien vestidos, aunque pastorilmente, que más parecían en su talle y apostura bizarros cortesanos que serranos ganaderos. Traía cada uno un bien tallado pellico de

³¹⁵ El caballero Darinto hará notar: “Mira el moreno de sus rostros, que promete más entera salud que la blancura quebrada de los nuestros” (L. IV, p. 405).

³¹⁶ Siguiendo a Sannazaro, Cervantes incorpora al mundo pastoril de su novela, principalmente, a poetas amigos suyos: Tirsi es Francisco de Figueroa y Damón sería, probablemente, Diego Laínez. Los indicios para reconocer la identidad de estos pastores son más o menos evidentes: poemas de su autoría y datos biográficos comunes.

blanca y finísima lana.” (L. II, p. 252). Al pellico del atuendo pastoril, se incorpora “una caperuza parda y unas antiparas”³¹⁷ (L. IV, p. 405).

También dedica Cervantes reflexiones constantes a descripciones de carácter: la honestidad de los personajes es, aún, rasgo nodal del pastor, manifiesto casi en cada página de la obra, con un referente fundamental en Galatea. La discreción o “subido genio” distingue a algunos personajes de los rústicos, como Elicio, culto, de Erastro, rústico. Los rasgos de personalidad propios de las mujeres, con la protagonista como núcleo, no resultan del todo favorables —como sí lo eran para Gil Polo—, sino que representan características contrastantes que determinan los sufrimientos del pastor: “porque con cuantas gracias y particulares dones que el Cielo enriqueció a Galatea, al fin fin la hizo mujer, en cuyo frágil sujeto no se halla todas veces el conocimiento que se debe”³¹⁸ (L. II, p. 257). Estas cualidades contradictorias no implican una desvalorización moral del personaje, pues es la Naturaleza la responsable de reunir en la pastora “rigor y aspereza” con hermosura, “crueldad y gentileza” (L. II, p. 257).

Los pastores siguen la norma de la caracterización por su calidad amorosa o “estado”. Predominan aquí, por el curso de los acontecimientos, pastores “desamados” o “amadores no correspondidos”, aquellos que aspiran al amor de Galatea, Elicio y Erastro (más Tirsi y Damón, enamorados de Fili y Amarili, respectivamente); como contraparte, aquí siguen, en orden de importancia, los pastores “desamorados” o

317 El mismo Cervantes describirá esta prenda en *Rinconete y Cortadillo*: “mi padre, por la misericordia del cielo, es sastre y calcetero, y me enseñó a cortar antiparas, que, como vuesa merced bien sabe, son medias calzas con avampiés, que por su propio nombre se suelen llamar polainas” (ed. cit., p. 220); y en *Autoridades*: “cierto género de medias calzas o polainas que cubren las piernas y los pies sólo por la parte de adelante”.

318 “...al fin fin la hizo mujer” Cervantes suele emplear, en la prosa, recursos de la poesía, particularmente popular, como la reduplicación, muy común en los romances viejos (“Abenámar, Abenámar”, “Que por mayo era por por mayo”, etc.).

“descuidados”, con Galatea como principal representante (además de Teolinda³¹⁹ y Lenio, “en cuyo pecho jamás el amor pudo hacer morada”, L. I, p. 230; e incluso “enemigo de amor”, L. IV, p. 416). Este personaje desamorado, representa, para Cervantes, posibilidades de desarrollo psicológico y narrativo más complejas de lo que Montemayor concebía. Los pastores desamorados o descuidados son personajes en los que se centra la tensión narrativa en tanto que “suele mudar amor los estados” (L. II, p. 264), sin mediar el efecto de filtros o divinidades. También aparece aquí el tipo de pastor sin gracia —representado en el Delio de Montemayor— en la figura de Crisalvo, de condición “fuerte y desabrida” (L. I, p.194), incapaz de lograr hacerse amar de ninguna pastora³²⁰; con este personaje, Cervantes agrega al género pastores caracterizados como traidores, intrigantes y falsos amigos, con Carino como el peor de ellos, instigador del primer asesinato real en una novela pastoril, el de Leonida, víctima además de fratricidio. Con ello, se encuentra también el personaje del pastor irremediamente desgraciado (Lisandro, que ha sufrido la muerte de Leonida).

Las relaciones familiares en la *Galatea* adquieren una marcada función en el desarrollo de la trama: los cortejos involucran la participación de parientes cercanos que sirvan de intermediarios³²¹; asimismo, los oponentes de los enamorados se sirven de

319 “No tenía ni podía tener más cuidados que los que podían nacer del pastoral oficio en que me ocupaba. Las selvas eran mis compañeras” (L. I, p. 215) Con la presencia de Galatea y Teolinda, Cervantes da muestras de su afición por este personaje que se concretará, definitivamente, en Marcela, del *Quijote*.

320 Crisalvo, hermano de Leonida, se caracteriza por su “aspereza de costumbres [que] le habían dado renombre de cruel, y así de todos los que le conocían «el cruel Crisalvo» era llamado” (L. I, p. 190). De tal manera que Cervantes agrega al defecto de la falta de gracia y el dominio de los celos, el atributo de crueldad que funciona como indicio que anticipa su participación en el asesinato de su hermana.

321 Lisandro se hace “amigo de los padres de Silvia, una pastora que era en extremo amiga de Leonida” (L. I, p. 190), Silvia “tenía un pariente que se llamaba Carino” y Leonida un hermano de nombre Crisalvo (L. I, p. 190). “si por nuestro casamiento la enemistad de nuestros padres se

otros parientes. Uno de los enredos frecuentes se basa en la similitud entre hermanos, cuyo enorme parecido causa equívocos como los de Artidoro y Galercio y Teolinda y Leonarda³²² que recuerda los conflictos surgidos de la confusión entre personajes planteada por Montemayor. Nuevamente, como en el conflicto central de la *Diana* de Montemayor, también interviene el motivo de la imposición de los padres en los arreglos matrimoniales, razón por la cual la pastora Silveria se casa con Daranio, olvidando a Mireno. Ante este conflicto, Cervantes evade abrir un conflicto de amores obstaculizados por el matrimonio, similar al planteado por Montemayor —sin duda a causa de la falta moral que, ya para esa época, supondría la alusión al adulterio³²³—, y deja a Mireno en la determinación de partir de la aldea “por no ver cada día a los ojos la causa de su desventura” (L. III, p. 332), lo que merece el reconocimiento de los pastores con quienes comparte su pena. En una situación similar se encontrarán Elicio y Galatea al final de la novela: Aurelio impone a Galatea matrimonio con un pastor lusitano. Si el matrimonio forzado es parte del ciclo vital del personaje y la desobediencia de los hijos representaría una trasgresión moral, la solución del conflicto implicaba para el autor una problemática difícil de resolver para la segunda parte.

Al margen de las relaciones familiares, cuya principal función parece ser la de determinar conflictos, los pastores establecen relaciones filiales mucho más generosas y provechosas de lo que resultan aquéllas. La tendencia del personaje a entablar este tipo

acababa”.

322 Tanto Artidoro y Galercio como Teolinda y Leonarda son hermanos y hermanas idénticos; Teolinda y Artidoro se aman, mientras que Leonarda se enamora de Galercio; el parecido genera confusiones que provocan la separación de la primera pareja y pone en peligro la vida de Galercio. Finalmente, Leonarda traiciona a su hermana para casarse con Artidoro.

323 Cervantes, en sus obras dramáticas y narrativas, subraya el hecho de que cualquier vínculo sentimental fuera del matrimonio trae consigo consecuencias funestas, a diferencia de Montemayor y Gil Polo, que conservan el principio de amor cortés de servicio a la dama aún en este caso.

de vínculos de amistad lo conduce a hospedar a distintos pastores, Lisandro (L. I, p. 204), Tirsi y Damón (L. II, p. 265) son recibidos por el pastor Elicio. Mientras que los conflictos amorosos propician que los pastores sufrientes se reúnan en grupos como los formados por Galatea, Florisia y Teolinda, y Elicio, Tirsi y Damón; a estos grupos se unen los caballeros, quienes hallan en el espacio pastoril la solución a los problemas que los llevaron a esas regiones.

El mundo pastoril de Cervantes tiene, como en el de Gil Polo, un sistema de relaciones sociales aún más complejo que el planteado por Montemayor: hay distinciones incluso económicas entre los que cuidan ganado y lo poseen, dividiéndose en “pastores y ganaderos” (L. I, p. 168). La presencia de autoridades políticas se manifiesta por medio de la participación de los descendientes de los señores de la aldea, Grisaldo y Rosaura, cuyo trato familiar con los personajes pastoriles señala la nobleza espiritual de éstos, nobleza que, si bien no elimina las distinciones sociales, sí los aproxima en un mismo nivel de conocimiento de los aspectos sentimental e intelectual³²⁴; además, se alude a una autoridad superior cuando Aurelio declara que el matrimonio de Galatea es mandato del “rabadán mayor de todos los aperos” (L. V, p. 507). También reconocen autoridades ideológicas en la presencia de “dos ancianos pastores [y] un antiguo sacerdote, que luego conocieron ser el anciano Telesio”, quien “solía convocar todos los pastores de aquella ribera cuando quería hacerles algún provechoso razonamiento o decirles la muerte de algún conocido pastor [...] o para traerles a la memoria el día de alguna solemne fiesta o el de algunas tristes obsequias”

³²⁴ De ahí los continuos episodios sobre encuentros entre pastores y caballeros, en los cuales el pastor nunca desmerece frente a los segundos.

(L. v, p. 533). En general, las relaciones sociales que cohesionan al grupo se acentúan: las actividades que en las novelas anteriores se realizaban en privado o en núcleos pequeños, como debates o relatos de acontecimientos pasados, se realizan frecuentemente en la *Galatea* frente a la comunidad³²⁵; en tanto que se reconoce una cierta autoridad colectiva cuando advierten a Aurelio que “no querrán consentir que se les arrebate y quite delante de sus ojos el sol que los alumbra” (L. v, p. 513) y que incluso perderá autoridad al permitir que su hija abandone las riberas del Tajo (L. v, p. 518). Inclusive, la obra culmina con esta comunidad encaminada a la recuperación de Galatea, empresa cuyo desenlace se resolvería “en la segunda parte de esta historia [que] si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes” (L. v, p. 629).

En el proceso de evolución de la novela pastoril hacia planteamientos de corte realista, el motivo de la muerte desarrollado por Cervantes resulta una novedad desde las primeras páginas de la obra. En medio de una escena tradicional, Erastro y Elicio en un canto, un pastor mata a otro en un cuadro crudamente detallado: “asiéndole con el cabezón del pellico, levantó el brazo en el aire cuanto pudo, y un agudo puñal que sin vaina traía se le escondió dos veces en el cuerpo” (L. I, p. 180). Se trata de la venganza de Lisandro sobre Carino por haber sido el causante del asesinato de Leonida, perpetrado aún en peores condiciones: “Crisalvo se llegó a Leonida, pensando ser Silvia, y con injuriosas y turbadas palabras, con la infernal cólera que le señoreaba, con

³²⁵ Así, la disputa a favor y en contra del amor que entablaron Diana y Alcida, se realiza frente a la comunidad pastoril en pleno, entre Lenio y Tirsi, seguido del episodio en el que Galercio está a punto de suicidarse por el amor de Gelasia frente a este extenso grupo de pastores que habían seguido el debate sobre el amor (L. IV, pp. 416-460)

seis mortales heridas la dejó tendida en el suelo, a tiempo que ya Libeo, por los otros cuatro y creyendo que a mí me las daban, con infinitas puñaladas de revolcaba por la tierra” (L. I, p. 201). Aunque no se trata del argumento central, es una historia insertada de claro ambiente pastoril, en la que la muerte ha perdido su tradicional función de equívoco o de motivación para la unión de la pareja protagónica; se trata aquí de una trama basada en la conjura que va enlazando las acciones de los personajes, en un proceso narrativo de causas y consecuencias mucho más complejo de lo que resultaba en las obras del género.

El asunto de la muerte es fundamental para Cervantes, y alrededor de él concentra buena parte de sus recursos retóricos³²⁶ y se extiende hacia la celebración de ritos fúnebres conmemorativos—rasgo tomado de las prosas de la *Arcadia* de Sannazaro—, una “piadosa costumbre” que merece el reconocimiento de Calíope, la única presencia mitológica de la obra (L. V, pp. 546-562). Esta profusión de alusiones poetizadas dedicadas a la muerte tiene un interés primordialmente narrativo, planeado para mantener en suspenso a los personajes y al lector; estas funciones se comprueban en el episodio de Lisandro y Carino y reaparecen en el pastor suicida Gelarcio, quien amenaza con quitarse la vida por Gelasia: “ante ella de rodillas, con un cordel echado a la garganta y un cuchillo desenvainado en la derecha mano” (L. IV, p. 457). En el relato de la *Galatea*, este suicidio no se lleva a cabo, y sin embargo parece continuar en el

326 Bruno M. Damiani, en su artículo “The Rhetoric of Death in *La Galatea*” analiza los múltiples recursos (paradojas, antítesis, hipérboles y “discursos de la muerte”) para reforzar la impresión de este estado: la muerte feliz si es por amor, el estado deseado ante el rechazo del ser amado, el “vivir muriendo” o “muerte lenta” que es el sufrimiento amoroso o la muerte por ausencia (J. B. Avalle-Arce, *“La Galatea” de Cervantes cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, Newark, 1985, pp. 53-70).

Quijote con el suicidio de Grisóstomo ante la actitud indiferente de Marcela (I, 12). Esta disposición para llevar la pasión amorosa hasta sus últimas consecuencias es, para Cervantes, exclusiva del pastor³²⁷, como consecuencia última de la trama representa el cierre del ciclo vital del personaje, lo que le concede una categoría plenamente novelesca, en tanto que trasciende hacia un mundo amenazante y sin deidades protectoras.

Es así que Cervantes, fiel a un modelo establecido por antecesores que ya resultaban diferentes entre sí, y atento a la vez a sus propios intereses, plantea un modo de caracterización del pastor muy diferente a los anteriores: sigue a Gil Polo al romper con la perfección atribuida por Montemayor al personaje, pero evita la presencia de amores ilícitos, lo que también llegó a insinuar Gil Polo. El autor de la *Galatea* elige como motivo central la invención de la situación inicial del conflicto pastoril por excelencia, con lo que acaso comete la mayor trasgresión al género: terminar su obra justo en el momento en que las novelas canónicas inician, el momento en que la protagonista debe someterse a la disposición paterna de casarse con un hombre al que no ama ni merece ser amado, en contra de su deseo y causando la desgracia del pastor virtuoso. Por esa variación en la perspectiva narrativa, el pastor pierde su cualidad de memorioso, pues, al menos en el caso de Elicio y Galatea, el conflicto no ocurre *in media res*, sino que se va desarrollando en el tiempo presente de la novela. Lope recurrirá a ese modo de contar

³²⁷ En tanto que la muerte entre los personajes caballerescos, Timbrio y Nísida, no ocurre en realidad, se trata de una confusión destinada a resolverse felizmente. Otro personaje caballeresco que amenaza con suicidarse es Rosaura, enamorada de Grisaldo; él y la pastora Leonarda impiden el acto, y el caballero promete matrimonio a la dama.

la historia, pero volverá a la trama inicial del matrimonio forzado como punto de partida, fórmula que, a juzgar por el éxito de la *Arcadia*, parece mantener su vigencia.

3.4. HACIA EL FINAL DEL GÉNERO: LA *ARCADIA* DE LOPE

Con un marcado interés por imitar a Sannazzaro, conocimiento de la tradición pastoril italo-hispánica, intención biográfica y vínculos entre el relato y la comedia, Lope de Vega publica, hacia 1598 y con enorme éxito, su *Arcadia*. La obra muestra una serie de transformaciones centradas en la motivación de los personajes, consecuencia de una nueva concepción del pastor que es, a su vez, consecuencia de la serie de modificaciones que los antecesores de Lope habían incorporado con respecto al modelo de Montemayor. Probablemente, el punto central de modificación consiste en una reducción del ímpetu novelesco del personaje, a cambio de un incremento de la erudición³²⁸ que tradicionalmente ya se encontraba en el personaje.

La novela de Lope parte de la de Montemayor en tanto que la *Arcadia* lleva a la ficción acontecimientos de la corte que ha cobijado al autor³²⁹ —aunque la base anecdótica parece corresponder a los padecimientos del joven Lope de Vega. Así, los

³²⁸ Francisco Ynduráin sostiene que el planteamiento renacentista de Sannazzaro pasa por todo tipo de transformaciones entre los novelista hispánicos, “unas veces será en lo novelesco y en las aventuras dentro de lo pastoril (Montemayor, Cervantes), otras, en Lope, la medida ponderada se desborda por la erudición y lujo informativo de saberes curiosos” (*Lope de Vega como novelador*, p. 10).

³²⁹ Cinco años antes de que terminara su exilio de Madrid, Lope dejó Valencia para trasladarse a Toledo, como secretario de don Antonio, duque de Alba. Residió entonces en Alba de Tormes, la misma corte en la que escribieron Encina y Garcilaso, ribera del río Tormes donde privaba un verdadero ambiente cortesano-pastoril. Para 1595, Lope recibe indulto y puede volver a Madrid en 1595, donde publicará la *Arcadia* tres años después.

mecanismos para construir los nombres de personajes incluyen las claves para reconocer a los individuos reales que se convierten en objeto de la novelización: Anfriso resultaría el duque don Antonio de Toledo; su madre, Brianda de Beaumont, condesa de Larín, recibiría el nombre de Bresinda; la propia esposa de Lope, doña Isabel de Urbina, aparecerá como Belisarda. Otros están tomados de la tradición clásica: Amarilis, Tirsi, Dardanio, Melibeo, Menalca; algunos más contienen indicios sobre la personalidad del pastor, Celio sugeriría el sufrimientos de celos que lo consumen, Benalcio y Celso incluyen alusiones a la bondad y excelsitud, rasgos que caracterizan a los personajes. No faltan los nombres alusivos a la naturaleza: Frondoso, Leonisa ni la imprescindible Belisa.

La apariencia física se construye con los superlativos obligatorios y se concentra en el protagonista: Anfriso a sus veintitrés años, es el “más gallardo mayoral [...] más mozo, más virtuoso, noble” (L. I, p. 70), y “hermoso para con las mujeres” (L. I, p. 82). . En tanto, el modelo femenino de belleza radica en los ojos “negros, rubio el cabello, la frente blanca”, aunque “por diferentes caminos se conocían pastoras de excelente hermosura y en quien ninguna cosa se podía reprehender” (L. III, p. 215). Lope hace de la vestimenta una nota fundamental de la caracterización sentimental de sus pastores: durante la fiesta dedicada a Pales³³⁰, Belisarda hace evidente su pena “con una pellica parda y un rebozo” (L. II, p. 147), Leriano lleva “un sayo de raja verde clara, indicios de su pensamiento y señales de su confianza [...] Galafrón con un gabán carmesí, y Alcino con un pellico de lobos cervales, más galán a lo antiguo, como pastor de más años”³³¹.

330 Pales, diosa de los pastores en Virgilio, *Geórgicas*.

331 Así continúa la referencia a los sentimientos de los pastores: “Iba Isbella vestida de amarillo pajizo y Anarda de azul turquí, colores de su pensamiento de cada una” (L. II, pp. 147-148); y el autor

Se sabe, además, que el pastor de avanzada edad utiliza “grueso bastón de acebo” (L. I, p. 109) y que el pastor enloquecido trae “erizados cabellos”, “flaco y amarillo rostro” (L. I, p. 119).

Las características psicológicas se manifiestan en los tópicos iniciales del personaje. El pastor Celio tiende al amor desde los siete años (como Sincero de la *Arcadia*) y sufre una dramática locura de amor que rebasa lo que el decoro permitiría. Interviene ya la influencia de Cervantes en la caracterización de pastores crueles y rencorosos, Galafrón y Leriano, “competidores y amigos, si puede haber verdad en interés y amistad en competencia” (L. I, p. 82), pero también derivaciones de los pastores Tauriso y Berardo de Gil Polo que aman sin ser correspondidos; ambos aquí, trascienden su caracterización previa, convirtiéndose en culpables del destierro de Anfriso, movidos por los celos de que Belisarda lo favoreciera. Los celos, rasgo fundamental de los personajes, representan por lo tanto el principal motivo de la obra, así que ya no son denostados como en obras anteriores: Anfriso enloquece por celos (L. IV, pp. 342-346) y Belisarda se casa con Salicio por celos (L. IV, p. 354). El personaje femenino nuevamente se caracteriza por su honestidad y mansedumbre³³², aunque conserva su propensión a la inconstancia, expresada en frases hechas como “la mudanza de que una

declara que esta relación entre colores y sentimientos es una norma: “porque la pastoril juventud del Arcadia tenía ya por ley inviolable esta costumbre recibida”; aunque esta simbología parece partir de otras tradiciones, particularmente relacionadas con la novela caballeresca y sentimental. A esta suma de trajes se añaden otros: “Olimpio, aborrecido de Isbella, y Menalca, amado, el uno vestido de leonado oscuro y el otro de amarillo y blanco”.

³³² “Honestidad, buen trato, / gravedad, mansedumbre, cuerpo airoso, / descuido cuidadoso, / modestia, majestad y gallardía, / dulzura y cortesía”, esta unión, declara Olimpio, “es la verdadera hermosura” (L. III, p. 217).

mujer se puede tener” (L. II, p. 144), o por la experiencia: “antes de que la pastora hubiese visto a Menalca dicen que agradecía la voluntad de Olimpio” (L. II, p. 185)³³³

Por primera vez, los pastores no se asumen a sí mismos como “desamorados”, “descuidados” u “olvidados”, los epítetos más frecuentes del pastor, relacionados con su estado en relación con el amor³³⁴. A cambio, por primera vez, los personajes se encuentran en diferentes situaciones de diálogo: declarando su amor, compartiendo su angustia ante las amenazas de separación o en momentos de revelación de los errores cometidos, episodios que difícilmente los autores precedentes incluirían durante el desarrollo de la novela y que muestra un punto de trascendencia en la caracterización del personaje desde una perspectiva dramática impulsada por Lope: el pastor pierde su caracterización de memorioso.

En otra transformación atribuible al autor de la *Arcadia*, las relaciones familiares experimentan un cambio de punto de vista: Lope no duda en manifestar su resentimiento contra la intervención de los padres en los arreglos matrimoniales motivados por la avaricia “cególes el interés de sus muchas posesiones” (L. I, p. 69). Hasta aquí, las razones de los padres no habían sido juzgadas, aunque sí discutidas³³⁵. La solidez de este tipo de relaciones es, más adelante, otro atributo de nobleza en el protagonista: Anfriso, a punto de partir a las guerras de Italia, “enternecido del amor de

³³³ Esta condición se insinúa incluso con respecto a la protagonista: “Belisarda está segura, aunque es mujer y parece imposible” (L. II, p. 140).

³³⁴ Sólo Anfriso ostenta el epíteto de “pastor triste” (L. III, p. 223), que es aún uno de los recursos de tropo de antonomasia, es decir, por lo que de preeminente tiene el individuo, de acuerdo con las retóricas de la época (Arribas, “El uso del epíteto y la novela pastoril española”, *op. cit.*).

³³⁵ Conviene recordar, además, la intención biográfica y autobiográfica de Lope en la escritura de la obra. Así, la anécdota de matrimonios forzados por la ambición de los padres será retomada en *La Dorotea*.

la patria y del materno, mudó de propósito” (L. III, p. 259); asimismo, lo ennoblece el duelo por la muerte de Bresinda.

Las relaciones sociales, en las que la tensión entre el grupo y el personaje se hacía más evidente a medida que el género se concretaba, tienen en la *Arcadia* una presencia inmediata en el escándalo; así que, cuando Anfriso decide trocar su amor hacia Anarda, “llegaron los deseos a ser públicos, con no poco escándalo de los pastores y zagalas del valle, que culpaban la inconstancia de entrambos” (L. IV, p. 308). La participación de la aldea determina la concepción social de los personajes: “decía Silvio que las mujeres tanto se habían de guardar de la fama como de las obras” (*loc. cit.*). Pero este juicio colectivo llega a su máximo de escándalo con el matrimonio de Belisarda con Salicio, el cual “fue general maravilla de todo el valle” (L. IV, p. 355).

Las relaciones filiales en la *Arcadia* ya no son del todo virtuosas como en novelas anteriores: Galafrón y Leriano conspiran contra el protagonista; en tanto que los vínculos entre amigas conducen a las elecciones equivocadas: Leonisa aprueba el matrimonio de Belisarda por celos. Los allegados a Anfriso se dirigen a él con la conciencia de superioridad social del protagonista, así que realizan más actividades de acompañamiento que de amistad en igualdad de circunstancias.

Las aficiones y oficios de los pastores se diversifican: las actividades de vigilar el ganado, llevarlo a pastar o herrarlos se describen con mayor frecuencia que en otras novelas, en que estas actividades son prácticamente eludidas. Al mismo tiempo, se establece un contraste con las actividades intelectuales y artísticas de los personajes: Danteo “retrataba las pastoras con delicados cuchillos en los extremos de los cayados y

cabos de los rabeles” (L. I, p. 109), Benalcio era “sabio matemático”, mientras que Celso “componía epigramas” (L. I, p. 109). Incluso, llegan a formar academias (L. III p. 260). Los ejercicios festivos vuelven en clara alusión a la obra de Sannazaro: incluyen juegos, y bailes, carreras de yeguas (L. I., p. 146), ejercicios a los cuales los pastores dedican buena parte de su tiempo, con la evidente superioridad del protagonista: “No había toros que no fuese el primero que con pintada garlocha los esperase” (L. IV, p. 308). Aparecen aquí los juegos más sofisticados del cortesano mundo pastoril: un torneo de naves ataviadas por motes (L. IV, pp. 362-372); mientras, las pastoras tienen como principal actividad hacer camisas para sus prometidos (L. III, p. 206).

También el motivo de la muerte queda fuera de la novela, a excepción del fallecimiento de Bresinda, la madre de Anfriso; este hecho desencadena las desgracias con que la obra concluye: Anfriso vuelve a Arcadia para asistir a la muerte de su madre (L. III). Permanece en la aldea decidido a convertir a Anarda en el nuevo objeto de sus pretensiones. En ese momento Bresinda muere y Belisarda vuelve a Arcadia durante la ausencia de Anfriso, el equívoco entre ambos no se resuelve y la pastora termina casada con Salicio, mientras que Anfriso decide partir, definitivamente, a las guerras de Italia. El motivo tiene, por lo menos, dos funciones: vincular la novela con la *Arcadia* Sannazaro, en un episodio que debería mostrar la nobleza del difunto y la generosidad de los pastores que realizan las exequias³³⁶, y desatar los acontecimientos que se desencadenarían después, al impedir que la pareja se reúna para aclarar los equívocos.

³³⁶ “Había pagado tributo a la tierra de su noble y hermoso cuerpo y al cielo su santa alma; y así era tan grande el sentimiento de todos aquellos valles y sus aldeas hacían, que no se vía otra cosa sino pastores y pastoras ir y venir a su sepulcro en señal de dolor y tristeza, cubiertos de taray triste y de ciprés funesto.” (L. III, p. 267).

Al margen de esta función, la muerte es un tema casi en absoluto ausente de la novela de Lope; sólo dedicará una nota más sobre el asunto en voz de la sabia Polinesta, segunda presencia de la magia en la obra, que describe los augurios revelados en la palma de la mano, en una manera de registrar el desenlace de los personajes y, seguramente, una descripción de uno de los juegos cortesanos que se acostumbrarían en los salones: “los miembros principales que rigen y gobiernan el ser de hombre tienen su demostración en la palma de la mano en esta forma: el corazón produce la línea de la vida, que muestra si ha de ser breve o larga, y cuáles sus enfermedades y infortunios.” (L. v, p. 403). La juventud y lozanía de los pastores excluye, por supuesto, el riesgo de la muerte; sin embargo, es de extrañar que el autor ni siquiera la sugiera como motivo que pudiera asegurar el feliz desenlace de la trama, de la manera en que la planteó Gil Polo y como la insinuó Montemayor. Entonces, si Cervantes encuentra en el motivo de la muerte un mecanismo de desarrollo narrativo en el personaje, Lope descubre, en la exclusión de la muerte, la posibilidad de un procedimiento *deus ex machina* que solucionará el conflicto, y deja a los personajes en una situación de prolongado sufrimiento³³⁷, con lo que también amplía el abanico de soluciones a los conflictos del pastor.

Las innovaciones al personaje del pastor atribuidas a Lope en la *Arcadia* radican en la necesidad de acercar al individuo receptor del texto con el personaje, en una tensa

337 “Lope de Vega quiebra la horma tradicional de la novela pastoril, seguramente porque va persiguiendo un fin distinto. Lo que le interesa es mostrar la locura del amor, que en forma de celos y desconfianza termina por enconar a los amantes entre sí, y llevarlos a la mutua desconfianza y perdición. [...] Anfriso y Belisarda se siguen amando aun después de que el desdichado matrimonio de ella condene una posible reconciliación. Sí, y esta pasión, viva como al principio de la novela es lo que hace resaltar aún más dolorosamente la tragedia” (José Siles Artés, *El arte de la novela pastoril*, Albatros, Valencia, 1969, p. 147).

relación con los modelos textuales italianos y españoles. La tendencia hacia el teatro cortesano pastoril que lindaba con el mitológico, triunfante en los escenarios palaciegos; la preeminencia del verso sobre el relato, más las consecuentes veinticinco ediciones de la novela, entre 1598 y 1675, determinaron el cauce del personaje a partir de esta *Arcadia*, en detrimento de otros rasgos que fueron propuestos por sus antecesores. Estos rasgos, sin embargo, por su nexo de obligatoriedad con el grupo social que promovía la escritura de la novela pastoril, significarían también el motor de disolución del género.

Como se ha podido observar, la caracterización del personaje sufre un proceso paulatino de modificaciones que implica un vaivén de acercamientos y alejamientos con respecto a la tradición precedente forjada desde la Antigüedad hasta el modelo italiano, pero también una intervención de los intereses particulares de cada autor. La conservación de los tópicos y motivos no implica la imposibilidad de cambio; así, por ejemplo, si las relaciones familiares son un motivo constante, su dramatismo se atenuó y se suprimió el conflicto de rivalidad entre padres e hijos; mientras que el de la muerte se vuelve, cada vez más una fuerza transformadora palpable en el devenir de los individuos. En tanto que, mediante tópicos como los nombres propios, la caracterización por el estatuto amoroso o las características físicas se conservan sin mayores diferencias que puedan romper con la linealidad del personaje.

El capítulo previo propuso una caracterización “diacrónica”, pues se ha tomado como premisa el que los autores construyeron, a lo largo de generaciones y corrientes literarias, un conjunto amplio de rasgos del personaje que terminó por exigir su propio

género, particularmente novelístico, el de mayor complejidad para la época. En tanto que esta investigación también pretende delinear algunas líneas precisas de caracterización del personaje literario, con el caso particular del pastor, el presente capítulo se centró en él como una “imagen fija”, un retrato, el cual se construye mediante un conjunto constante de tópicos, lo cuales se consideraron aquí en dos sentidos. El primer tipo de tópicos estaría conformado por adjetivos: el nombre propio, las características físicas, las habilidades y aficiones y algunos rasgos que podrían considerarse “psicológicos”, los cuales responden a reglas bien definidas aplicables a cualquier personaje. El segundo tipo, en cambio, estaría compuesto de aspectos más bien ajenos al personaje en sí, ligados a la motivación: el amor —una pasión adquirida que experimenta por algo que está “fuera” de sí—, relaciones familiares y filiales —el individuo tiene una familia a la que está ligada por principios de autoridad o de lealtad, pero también vive en una comunidad y establece vínculos afectivos— y la muerte —riesgo latente que acecha al individuo como realidad sensible, de la cual se toma conciencia en momentos de sufrimiento, pero también como amenaza que modifica su propia situación cuando acaece a otro personaje con el que mantiene alguna relación. Aunque el conjunto de motivos corresponden a los rasgos de esa imagen fija del personaje, son las fuerzas que detonan la acción que conduce al personaje al movimiento.

Sin embargo, el tipo de acción que realiza el personaje tiene peculiaridades que están sujetas a otro aspecto de la caracterización: sus vínculos con la realidad extratextual, con el momento histórico y social en que la novela pastoril gozó del favor del público. La

ideología que permitió su existencia como personaje, reconocible en diferentes latitudes y épocas, entonces, será determinante en la comprensión de un material que no sobrevivió a su propio momento ideológico y social.

4. CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR EN SU CONTEXTO IDEOLÓGICO Y SOCIAL

Con frecuencia, los estudios históricos, ideológicos o sociales de España en el siglo XVI, aluden a obras como *La Celestina* y *El Lazarillo* cual si se tratara de catálogos de imágenes casi fotográficas del entramado de relaciones económicas y políticas de la época. Sin embargo, en el caso de la novela pastoril y de un personaje totalmente derivado de la imaginación, el pastor novelesco (en comparación con el caballero, la alcahueta o el pícaro, que eran personajes paradigmáticos en la comunidad hispánica), no podría, precisamente por su imposibilidad física real, comprenderse sin el contexto ideológico y social que promovió su existencia como protagonista de uno de los géneros novelísticos más exitosos de la segunda mitad del siglo. El pastor representa una serie de necesidades y posiciones frente a la realidad imperante, exclusivas, en un primer momento, del grupo social que favoreció y patrocinó la novela pastoril; y posteriormente, compartidas por otros grupos sociales que dieron continuidad a su éxito.

4.1. EL PASTOR COMO CONSECUENCIA DE LA REFORMULACIÓN IDEOLÓGICA DE LA NOBLEZA

Es innegable que la política y el mundo bucólico han mantenido estrechos vínculos. Desde Virgilio, el pastor representaba una posición con respecto al poder del soberano. Esta relación se vuelve a plantear en la pastoral italiana, y el modelo de los autores españoles, J. Sannazzaro, recreó en sus prosas y versos pastoriles un ambiente político presidido por el régimen de la monarquía española (en tanto que la *Aminta* de T. Tasso resulta, en cambio, una invectiva contra la realidad histórica en la que vivió su autor). Los autores españoles, siguiendo a su modelo, aprovecharon pasajes de la novela para honrar y manifestar su aprobación al orden político imperante, en forma de poemas cantados por los personajes en homenaje a figuras políticas representativas: el Canto de Orfeo en Montemayor, o el de Turia en Gil Polo. Este vínculo con la nobleza, el juego del biografismo en clave, el conjunto de dedicatorias de los autores a distintos nobles, dejan entrever el sistema de relaciones sociales que implica la novela pastoril española desde sus inicios.

Para el siglo XVI, el sistema guerrero encabezado por señores y vasallos se ha cerrado históricamente con la Guerra de Granada. En adelante, el Estado moderno cuenta con un ejército profesional bajo cuyo resguardo queda la unidad nacional española. El antiguo caballero vuelve a su palacio, donde instaura un estilo de vida alrededor, principalmente, de un ocio ennoblecedor en el que se reconfigura ideológicamente a través de múltiples formas artísticas. El personaje del pastor representará entonces algunas de esas transformaciones ideológicas: la afición por el espacio natural —

circunscrito a los cuidados jardines de sus amplias posesiones—, la dedicación al amor por medio del discurso y ya no con los hechos de armas de la época anterior, y el gusto por las conversaciones, juegos al aire libre y una cierta erudición sin profundas digresiones más propias de letrados religiosos y universitarios.

El proceso de vinculación entre la ficción novelesca y el contexto socio-cultural, sin embargo, es un problema de difícil precisión³³⁸. Como punto de partida, resulta revelador que la primera novela pastoril surja en el seno de una corte y una carrera, por así decir, dedicada a la cortesanía. Montemayor dedica su novela —“aunque no fuera antigua esta costumbre [...] de dirigir los autores sus obras a personas de cuyo valor ellas lo recibiesen”, pues en efecto esta costumbre no es de ninguna manera exclusiva de la novela pastoril— “Al muy ilustre Señor Don Joan Castellá de Vilanova, Señor de las baronías de Bicorn y Quesa”, situadas en el reino de Valencia, a quien suplica “recoja este libro, así como al extranjero autor dél ha recogido”, dato que revela la protección que ha recibido el autor de este noble³³⁹. Lope de Vega lleva a su *Dorotea* una anécdota generalmente aceptada en la época: “La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León. Y Esla, su río, y ella serán eternos por su

338 Con frecuencia, se plantean hipótesis como Agustín González de Amezúa: “Brillan también géneros que, como la novela pastoril —quietud, vagar y petrarquismo en prosa—, con antítesis del medio social en que se escriben, su triunfo es pasajero y carece de sentido nacional; únicamente las salva el prestigio de las más altas plumas que esporádicamente lo cultivan [...] de alguna de las cuales saldrá también la justa y merecida condena de su estilo artificioso y falso” (*Formación y elementos de la novela cortesana*, Tipografía de Archivos, Olózaga, Madrid, 1929, p. 18).

339 Anteriormente, Montemayor fue parte de la comitiva de la infanta doña María, hija de don Juan III, casada en 1543 con el príncipe don Felipe (luego Felipe II), con título de “Cantor en la capilla de su Alteza la muy alta y muy poderosa Señora la infanta doña María”. Dos años después de su matrimonio, murió y Montemayor, ya en 1551, pasó al servicio de la infanta de Castilla doña Juana, consorte del príncipe portugués don Juan; al parecer, vive en la corte de Portugal hasta 1554, cuando la princesa vuelve a Castilla.

pluma”³⁴⁰, y, en efecto, Menéndez Pelayo refiere que dos reconocidos cronistas de la época, el P. Sepúlveda y Manuel de Faria y Sousa, coinciden en que la mujer que Montemayor noveló en la *Diana* “era mujer bien entendida, bien hablada, muy cortesana, y la más hacendada y rica de su pueblo”³⁴¹.

Verdadera o no la identidad de la mujer detrás del personaje literario, la referencia de ambos autores, así como la credibilidad de Menéndez Pelayo, refrenda el carácter doblemente cortesano de la obra: el mecenazgo y la figura novelada. También, las observaciones de Dorotea revelan parte del proceso que vincula el contexto social con la creación novelesca. La joven se pregunta “¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre”³⁴²; y líneas más adelante, agrega: “Amor no es margarita para bestias. Quiere entendimientos sutiles, aborrece el interés, anda desnudo, no es para sujetos bajos”³⁴³. De acuerdo con la recepción del personaje de Dorotea, el cortesano promueve su ficcionalización para

340 Lope de Vega, *Dorotea*, ed. cit., acto II, escena segunda, p. 153.

341 Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*. Se incluye además un pasaje de Faria y Sousa: “Viniendo de León, el año 1603, los santos reyes Felipe III y Margarita, y haciendo noche en la villa de Valderas (debe decir en Valencia de León, y así está en el P. Sepúlveda que es escritor coetáneo), les dijo el marqués de las Navas, su mayordomo, como por nueva alegre y no esperada, que le había cabido en suerte ser hospedado con Diana de Jorge de Montemayor. Y preguntando ellos de qué manera, dijo que en aquel lugar vivía la llamada Diana y que le habían aposentado en su casa. Gustaron los Reyes de la nueva, por lo mucho que se habían celebrado los escritos de aquel nombre; y haciendo traer a palacio a aquella decantada belleza, cuyo nombre propio era Ana, siendo ya entonces, al parecer, de algunos sesenta años, en que todavía se miraban rastros de lo que había sido, la estuvieron inquiriendo de la causa de aquellos amores; y después de ella haber satisfecho a todo con buena gracia y términos políticos, la envió la Reina cargada de dádivas reales. Por ventura si el ingenio de Montemayor no hubiera celebrado aquella Ana con el nombre de Diana y aquellos amorosos pensamientos, ¿hiciera el marqués de las Navas caso de haber ido a parar a su casa para decirlo a los reyes ni ellos della para oírla y honrarla? Claro está que no. Veis ahí la perpetuidad, la fama y la gloria que pueden dar tales autores como aquéllos y como éste con sus escritos.” (ed. cit., p.)

342 Lope, *Dorotea*, p. 153.

343 *Ibid.*, p. 154.

preservar una fama debida a la belleza y a una forma de vida particular; mientras que la admiración de Dorotea, quien ocupa un lugar más bajo en la escala social, aunque aún pertenece a la nobleza, muestra lo efectiva que la novela pastoril resulta como instrumento de propaganda de la alta nobleza para sostener una imagen de superioridad entre los grupos sociales más bajos, pero entendidos, no “sujetos bajos”, que reconozcan la delicadeza del género en que, por medio de la imagen del pastor bucólico y su concepción vital del amor, sus actitudes, actividades, entretenimientos, en fin, su estilo de vida, es retratado.

De Gil Polo, sus *Siete libros* aparecen “Dirigidos a la muy ilustre señora doña Hieronyma de Castro y Bolea”, señora de la villa de Siétamo, esposa de Bernardo Abarca de Bolea, quien acumuló los cargos de Regente del Supremo Consejo de Aragón, Vicecanciller de los reinos de la corona de Aragón, Virrey de Nápoles y gobernador de Portugal, Doctor en Jurisprudencia por la Universidad de Tolosa y después Catedrático y autor, él mismo, de algunas obras. El autor muestra su pretensión de “destacarse entre los que buscaban situarse en los puestos de la administración del reino, y con ello ganarse el favor de los cargos superiores”³⁴⁴. En cuanto a la *Galatea* de Cervantes, ésta aparece dedicada “al ilustrísimo señor Ascanio Colona, Abad de Santa Sofía”, hijo de Marco Antonio Colonna, general de la escuadra pontificia en Lepanto; si bien hay una clara relación entre los episodios de la vida del autor previos a la publicación de la *Galatea* y el abad —a cuyo servicio se encontraba Gálvez de Montalvo, amigo de Cervantes—, no se ha determinado qué favor buscaba el autor de

344 López Estrada, Introducción a *Los siete libros...*, p. 15.

tal patrocinador³⁴⁵, quien no vuelve a aparecer en relación con el autor de la *Galatea*. De Lope, en cambio, es bien conocida su estancia en una de las cortes más representativas de España en el siglo XVI, Alba de Tormes.

En estas condiciones, la caracterización del personaje del pastor, como figura central de la novela que la nobleza promueve, debe responder a los requerimientos ideológicos y culturales del público al que, en primera instancia, va dirigido, por lo que es necesario analizar sus condiciones sociales, capaces de determinar un cierto comportamiento inspirado por una ideología particular.

Para la segunda mitad del siglo, la alta nobleza atraviesa por un “proceso de cortesización”³⁴⁶ —al margen del señorío aislado y rural que se halla profundamente desprestigiado. La política imperial multiplicó los centros cortesanos en torno al noble que participa, en diferentes niveles de influencia e importancia, de la maquinaria fiscal y administrativa de la corona española. El noble tiene a su cargo el señorío (heredado y adquirido) que le garantiza un disfrute de las rentas que, aunado a una disminución de su participación en el ámbito político ante las nuevas prácticas del gobierno central³⁴⁷, favorece la inclinación al ocio en avenencia con ciertas actividades de funcionario que

³⁴⁵ López Estrada y María T. López señalan la posibilidad de que Cervantes deseara volver a Italia a través del eclesiástico, o bien, que interviniera en algún asunto relacionado con su matrimonio (véase, *La Galatea*, ed. cit., p. 151, n. 3).

³⁴⁶ Término propuesto por Teresa Ferrer Valls, “Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II”, J. Martínez Millán y V. Pinto Crespo (eds.) *Actas del Congreso Felipe II (1597-1598)*. *Europa y la Monarquía Católica*, Parteluz, Madrid, 1998, pp. 133-143.

³⁴⁷ Alba de Tormes resulta una de las casas más representativas de esta situación de pérdida de terreno en el ámbito político. El mismo Carlos V instruye a su hijo sobre la conveniencia de mantener alejados del gobierno a los Grandes, como lo hizo, precisamente, con el Duque de Alba: “por ser cosa del gobierno del Reino, donde no es bien que entren Grandes, no lo quise admitir [...] De ponerle a él ni a otros muy adentro en la gobernación os habréis de guardar” (Instrucciones secretas de Carlos V a Felipe II, Palamós, 6 de mayo de 1543, *Corpus documental de Carlos V, II*, Salamanca, 1975, pág. 877).

dependen de su cercanía con el rey y posible nivel de influencia. Culturalmente, el nuevo cortesano goza de una formación cosmopolita —ha servido al rey en la guerra y en la diplomacia—, orientada principalmente en la Italia renacentista, cuyas consecuencias económico-sociales tendrán coincidencias con España. Desde el siglo XIV, la burguesía italiana, anteriormente preocupada por la multiplicación de la riqueza, muestra una tendencia hacia la conservación del capital en fondos agrícolas que le garantizan una existencia señorial rentista; y su sentido de la vida renuncia al mercantilismo, se aleja de la ciudad a cambio del sosiego de la vida campestre en la villa y el ideal del trabajo es sustituido por el ideal del ocio representado en modelos como el caballero, el cortesano y el eclesiástico. De esta transformación ideológica deriva el retorno al neoplatonismo³⁴⁸ y, en consecuencia, la proliferación de obras dedicadas al refinamiento y de marco bucólico —*Il Cortegiano*, *Orlando furioso* o *La Arcadia*—, obras que representan la aspiración de alejar de sí las pasiones y las turbaciones del espíritu³⁴⁹.

En España, durante el siglo XVI, una vez que la función guerrera ha quedado atrás, y con ella las virtudes individuales o los servicios personales, el estado noble entra en una organización económica que excluye la producción capitalista por dos causas principales: por un lado, la continuidad de las antiguas concepciones eclesiásticas acerca de las operaciones financieras y mercantiles; y por otro, la política económica de estado que sometía a un férreo control todo tipo de actividad industrial y comercial, lo que la

³⁴⁸ En este sentido, es representativa la participación de Cosme el viejo: hábil negociador y mercader, se proporcionó una enorme cantidad de manuscritos griegos desde Bizancio; encomienda al preceptor de sus hijos y nietos, Marsilio Ficino, traducir la obra de Platón, con lo que se consolida el neoplatonismo florentino cuyo lema ya advierte el tono ideológico que devolverá al cortesano: “Feliz en el presente, no estimes los bienes, desees dignidades, huye de los excesos, huye de los negocios”.

³⁴⁹ Fabio Morábito Barocas, *El lenguaje económico del bucolismo en tres novelas pastoriles del Renacimiento*, tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, pp. 5-11.

frenaba hasta paralizarla en el siglo XVI. En consecuencia, el estado noble se vuelca hacia una corriente de burocratización y afán de ascenso, movida por el poder y el dinero obtenidos mediante enlaces matrimoniales y adquisición de títulos nobiliarios, es decir, en la economía rentista³⁵⁰ que se abocó al disfrute de la ganancia de los productores directos. Esta economía, ya consolidada, considera a los nobles, en tanto que administradores y generadores de una riqueza constante que mantenían el orden social, columna vertebral de la sociedad y apoyo sobre se que se asienta el trono, lo que enaltece la imagen del cortesano. La transición de la función guerrera al establecimiento de la aristocracia queda de manifiesto en la novela pastoril, en la identificación del noble con el personaje del pastor, como se aprecia en el motivo del encuentro entre caballeros y pastores en el escenario bucólico. Este encuentro inicia en la novela de caballerías: el caballero atraviesa el bosque y halla pastores que le ofrecen alojamiento o guía; con el tiempo, el hombre de armas se detiene más tiempo en la aldea, llegará incluso a disfrazarse de pastor y cantará, acompañado de los instrumentos pastoriles, églogas dedicadas a alguna dama disfrazada también de pastora³⁵¹, hasta que llega el momento de retomar su camino, casi siempre para continuar su misión de auxilio y engrandecimiento de su fama mediante los hechos de armas.

Desde la perspectiva planteada, el caballero muestra esa tendencia al nuevo paradigma de la nobleza que abandona paulatinamente el ejercicio de las armas a

³⁵⁰ De los veinte grandes y titulados de Castilla que existían en 1520, para finales del reinado de Felipe II, el número se había elevado a un centenar: 18 duques, 38 marqueses y 43 condes. Esta tendencia a “crear” títulos se acentuó durante los reinados subsiguientes, lo que repercutiría en la importancia política y social de la nobleza, principalmente en su nivel medio (Antonio Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVI. El estamento nobiliario*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Granada, Granada, 1992, pp. 209-210).

³⁵¹ Es el caso de *Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva (1532) o *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ordúñez de Calahorra (1555).

cambio del ocio ennoblecedor, intelectual y artístico del pastor bucólico que reflejaría con mayor precisión las nuevas actividades del cortesano. Este comportamiento refinado del pastor se trasladaba desde la literatura italiana a la hispánica, sustituyendo la tradición del pastor rústico imperante en España. En la novela pastoril, el personaje caballeresco se asienta definitivamente en la aldea buscando refugio para su sufrimiento y encuentra la solución a su conflicto, invariablemente de tipo amoroso; si sale, vuelve al palacio, no a las armas. Los antecedentes de la novela pastoril y las últimas manifestaciones del género muestran casos representativos: uno de los autores que acuden con mayor frecuencia al personaje del pastor, Feliciano de Silva, incorpora a Darinel a la trama caballeresca, como el pastor que decide acompañar al caballero y participar de las hazañas bélicas de este último; Darinel, a pesar de su desempeño al servicio del caballero, es blanco de burlas de caballeros, escuderos, damas y hasta bufones que se ríen de las sutilezas y la concepción amorosa del personaje. La *Diana* de Montemayor muestra un equilibrio entre la participación de los personajes pastoriles y los caballerescos; mientras que en la de Gil Polo el número de personajes caballerescos rebasa a los pastoriles, aunque el núcleo de la trama se encuentre en el conflicto amoroso de Diana y Sireno, no obstante, los personajes no se despojan del disfraz de pastor sino hasta que sus necesidades han sido satisfechas. En cambio, hacia el final del desarrollo de la novela pastoril como género, la participación del caballero se reduce hasta desaparecer por completo en la *Arcadia* de Lope.

Ocurre, entonces, que la transformación del pastor en caballero representaría un retroceso hacia la antigua función militar del noble; su convivencia marcaría el

momento de transición y, una vez que ha terminado el proceso de cortesanzación, el caballero desaparece del espacio bucólico, ocupado ya exclusivamente por pastores dedicados a los juegos campestres y a la contemplación de la belleza humana y artística³⁵² —en medio del bosque idealizado de los jardines palaciegos—: la metáfora del noble que se considera libre y feliz, superior al resto de los individuos de la sociedad, pero, principalmente, superior con respecto a sus antecesores a causa del abandono del ejercicio de las armas, su participación en los asuntos de Estado y un mayor nivel intelectual.

Continuando la comparación entre el cortesano italiano y el español, es posible observar otro aspecto ideológico del universo pastoril. El burgués italiano renuncia, con la adopción de la ideología y los valores cortesanos, a sus principios de clase, y favorece en la literatura bucólica las imágenes y preocupaciones del todo contrarias a la burguesía, como la domesticación de la naturaleza a la que antes había combatido, y las actitudes de refinamiento discursivo. El cortesano español, por su parte, entra en disputa con individuos del presente y con las transformaciones que auguran el final de su vida como estamento: el comerciante y el conquistador. De ahí que países como España y Portugal dieran continuidad a la literatura pastoril italiana (España durante el siglo XVI, Portugal inmediatamente después, en el siglo XVII). Estos países contaban

³⁵² El éxito de la novela pastoril coincide con la expansión del coleccionismo artístico y las relaciones entre una y otra expresión artística son evidentes: si el palacio del personaje de la sabia que determina el destino del pastor suele ser asiento de retratos de hombres ilustres, estos cuadros eran los que se disponían preferentemente en las bibliotecas. Otros motivos muy favorecidos eran las mitologías y escenas pastoriles o de caza, los cuales decoraban habitaciones y casas destinadas al recreo; por razones de ortodoxia, este tipo de cuadros eran más frecuentes entre quienes habían tenido ocasión de viajar fuera de España o procedían de familias italianas (Véase José Luis Colomer, “Pautas del coleccionismo artístico”, en I. Arellano y M. Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, U. de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 123-158).

con una economía basada en el comercio y la colonización, actividades que implicaban una serie de riesgos —en tanto que el individuo partía de sus lugares de origen— y la movilidad social que atentaba contra la distinción evidente de estados³⁵³, y cuya consecuente acumulación de capital monetario desataba movimientos inflacionarios y desestabilizaba la economía rentista.

Tales circunstancias contribuyeron a generar una sensación de nostalgia colectiva que reactivó la aspiración a una Edad de Oro en la que los individuos permanecían ligados a su lugar de origen, sin exponerse a las vicisitudes de los viajes a ultramar, una época idealizada en que los habitantes de la pequeña comunidad de la aldea (opuesta a las ciudades que crecían vertiginosamente) vivían y se mantenían sin preocupaciones económicas ni sobresaltos políticos; una época, en fin, en que las clases sociales permanecían inalteradas por las transformaciones socioeconómicas. Ese mundo idealizado se concretaría, entonces, en el paisaje bucólico y en las peripecias de sus pastores: un mundo literario ya existente en la tradición latino-cristiana y reforzado en la tradición culta italiana.

El éxito de la novela pastoril representaría también algunos factores del público lector español del siglo XVI en relación con las determinaciones socioeconómicas planteadas. El estamento noble está subdividido en grupos diferenciados y el título nobiliario es cada vez más accesible para terratenientes y comerciantes adinerados, entonces los valores estéticos emanados de la nobleza superior, la aristocracia, se impondrán a los grupos de nobles de menor influencia y poder que aspiran al nivel de

353 Domínguez Ortiz recuerda que “el poder del dinero como destructor de jerarquías preestablecidas se reveló irresistible [...] la gradación que se estableció dentro de ésta entre hidalgos, caballeros, títulos y grandes no tiene apenas más fundamento que el económico” (*op. cit.*, p. 42).

vida y amoldan sus gustos estéticos de acuerdo con los cánones impuestos en esas capas superiores. O a los escasos burgueses españoles que, como los italianos, al asentar su capital, adquieren los símbolos culturales del estado al que accedieron económicamente.

Esta aspiración se ilustra en uno de los amos de Berganza, el perro del coloquio cervantino: el amo es “señor del ganado”, cabalga una “yegua rucia”, y “más parecía atajador de la costa que señor de ganado”, toma a Berganza a su servicio y lo rebautiza con el nombre de “Barcino”³⁵⁴. Así, el nuevo guarda de rebaño se adapta a las costumbres de su amo: toma siestas “a la sombra de algún árbol, o de algún ribazo, o peña, a la de alguna mata, o a la margen de algún arroyo de los muchos que por allí corrían”³⁵⁵: como se podrá notar, se encuentra en el paisaje pastoril adquirido por un amo que ha avanzado en la escala social. El amo, con todo, tiene una dama que es descrita por Berganza como una lectora de novelas pastoriles; la ironía de Cervantes se cierne sobre esta dama (no se sabe si la de su amo anterior, el jifero del Matadero, o la del señor del ganado) que disfruta de estas novelas ajenas a la realidad en la que ella misma habita, en un afán de imitación de los valores estéticos e ideológicos de las capas superiores³⁵⁶.

El escritor debió también sucumbir ante la fascinación del aparato ideológico-social del estamento noble que, además, le aseguraba los beneficios del mecenazgo y la protección que engalanaba a los admirados italianos y a los más cultos autores

³⁵⁴ El perro de pastor también aparece en Teócrito, Virgilio y Sannazaro; Cervantes ya apunta a la contrafacura realista de *Don Quijote*, al tomar los tópicos librescos y contrastarlos con el mundo real.

³⁵⁵ *Coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. citada, t. III, p. 250.

³⁵⁶ Y es que, en efecto, el público femenino se asocia con el éxito de la novela pastoril.

precedentes como Garcilaso o Boscán. Así lo atestigua Baltasar de Castiglione en *El Cortesano* [1528], tratado acerca de la vida en la corte escrito por un autor que no pertenece al estamento y que reúne en sus diálogos a un grupo de personajes nobles e intelectuales —Octaviano y Federico Fregoso, Julián de Médicis, Pietro Bembo, Unico Aretino, entre otros— para “formar un perfecto cortesano, explicando [*sic*] en particular todas la condiciones y calidades que se requieren para merecer este título”³⁵⁷, condiciones de índole social que heredan los pastores de novela: linaje, gracia y gentileza de cuerpo y rostro, habilidad para los ejercicios físicos³⁵⁸ —las cuales obtienen la imprescindible aprobación del pueblo³⁵⁹—; una propiedad similar se encuentra en la habilidad de tañer distintos instrumentos: torna los “corazones más dispuestos a estar sosegados y contentos, así como los ejercicios corporales hacen ser el cuerpo más recio y más suelto”³⁶⁰, se recomienda en el cortesano-pastor erudición para hablar y escribir bien, con la voz adecuada para cada materia tratada en el discurso³⁶¹, cualidad que se complementa con el conocimiento del arte de la música y el canto y la destreza para tañer diversos instrumentos³⁶²; en otro nivel social, el de la urbanidad, se encuentran

³⁵⁷ Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, cito por la traducción de Juan Boscán, est. prel de M. Menéndez y Pelayo, *Revista de Filología Española*, Madrid, 1942, p. 39.

³⁵⁸ Castiglione señala como ejercicio representativo español el juego de la *Arcadia* de Lope: “en jugar a las cañas, en ser buen torero, en tirar una vara o echar una lanza, [el cortesano] se señale entre los españoles” (p. 54). Advierte el autor que la diversidad de ejercicios tienen la función principal de “remediar el hastío que anda siempre envuelto en nuestra vida” (p. 55).

³⁵⁹ Gaspar Pallavicino considera que estas habilidades en saltar, correr y tirar varas, son ejercicios útiles para destacar en competencias, “y el que entonces se muestra más hábil queda mejor, especialmente en la opinión del pueblo, al cual de necesidad ha de tener respeto al hombre que quiere vivir en el mundo” (p. 54).

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 92.

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 69-71. También en este caso interviene la aprobación del juicio del público: “son admitidas y confirmadas por el uso, sin poderse dar otra razón dello sino solamente porque agradan y suenan bien al oído y traen suavidad y dulzura” (p. 74).

³⁶² *Ibid.*, p. 91.

calidades relacionadas con la conversación³⁶³ —cuentos, gracias, curiosidades, donaires— y, sobre todo, rechazo a la afectación. Castiglione reconoce que hay un cambio en los hábitos de los cortesanos de generaciones anteriores; la dedicación a las armas se ha reducido considerablemente³⁶⁴, y en la novela pastoril y la reducción paulatina del caballero equilibra ese aspecto cortesano que no cabe en el pastor.

En cuanto a la dama perfecta, las cualidades deseadas están igualmente enfocadas hacia el ámbito social: “que tenga noticia de letras, de música y del pintar y otras muchas cualidades”; sin embargo, “si alguna vez le dixeren que dance o taña o cante, debe esperar primero que le rueguen un poco; y cuando lo hiciere, hágalo con un cierto miedo”³⁶⁵; en general, debe resultar agradable a los demás: “parecerá bien a todos hablando o riendo, en juegos, en burlas [...] y sabrá entretener discretamente y con gusto a cuantos tratare”³⁶⁶, y, principalmente, esta dama destacará por su templanza y honestidad, cualidades que requieren la mayor cantidad de intervenciones entre los personajes reunidos, pues continuamente este rasgo se pone en duda; incluso se planteará un caso similar al de Diana para demostrar el alcance de la honestidad femenina³⁶⁷.

363 Asunto que requiere a Castiglione prácticamente todo el segundo libro

364 “Así que, pues ellos [los viejos caballeros] vivían según su uso, tengamos también nosotros licencia de vivir según el nuestro, sin ser reprehendidos falsamente dellos” (p. 112).

365 *Ibid.*, p. 233. Frecuentemente, la pastora da muestras de estas cualidades: Diana canta en los momentos en que se cree sola y muestra vergüenza al verse descubierta; en la *Diana* de Gil Polo, Felicia somete a la protagonista a un juego de enigmas, de los cuales siempre saldrá con éxito, aunque insistirá —tanto ella como el narrador— en que “no estaba tan confiada de sí que se atreviese a cosa de tanta dificultad, pero por obedecer a Felicia y por complacer a Sireno [...] fue contenta de emprender el cargo que se le había impuesto” (L. V, p. 279); antes de acertar, Diana declara que el enigma es, por diversas razones, demasiado sencillo de resolver.

366 *Ibid.*, p. 234.

367 Micer Cesar recuerda el caso de una pareja de enamorados muy similar a la de los personajes pastoriles: “las calidades y haciendas de entrambos eran harto conformes, deseaban ellos que este amor parase en casamiento; lo mismo deseaban cuantos hombres y mujeres había en aquella ciudad, salvo el crudo y áspero padre della, el cual por una perversa y estraña opinion acordó

Así pues, la relación entre nobles y artistas se adecuaba a los planteamientos filosóficos, estéticos y sociales más aceptados de la época. El pastor, en fin, representaba ampliamente los gustos del público y los autores, y las aspiraciones de refinamiento del cortesano, reflejadas también en la concepción del amor, en la cual se centraba una serie de pautas filosóficas determinantes en la época, que incluían las obligatorias condiciones religiosas, así como los planteamientos de la revolución amorosa petrarquista.

4.2. PRECEPTIVAS AMOROSAS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

El amor es el rasgo fundamental de caracterización del personaje, es también la pasión que sublima el estamento noble en sus realizaciones estéticas y supone el código más especializado del discurso novelístico pastoril. De ahí que el concepto que sobre la pasión amorosa tengan los distintos autores genera las variantes estilísticas diferenciadoras del género, aun por encima de las semejanzas temáticas y los recursos comunes.

Razones de tradición literaria y de condiciones ideológicas aludidas intervienen en la construcción de este motivo esencial de la caracterización del personaje: desde la bucólica clásica, el pastor suele compartir sus sufrimientos con otros pastores o dirige a

de casalla con otro más rico. A esto no contradijo la cuitada de la moza con otra cosa sino con lágrimas [...]; así que hecho este malaventurado matrimonio con mucho dolor de todo aquel pueblo, y con mayor desesperación destes tristes enamorados, aún este encuentro de la fortuna no bastó para desarraigar un tan fundado amor de entrambos corazones, porque aún despues duró por espacio de tres años, puesto que ella muy cuerdamente lo disimulase y procurase con todas sus fuerzas de cortar el hilo a sus deseos” (*ibid.*, p. 271).

la Naturaleza sus lamentos; de tal forma exterioriza los efectos del amor y publica el nombre de la causa de sus sufrimientos. Siglos después, el noble hispánico retomará esta costumbre como una reacción a los modelos literarios con los cuales se identificaba hasta mediados del xvii.

Wolfgang Matzat, en un estudio comparativo entre la novela pastoril y la sentimental³⁶⁸, ha observado que el noble, en una época en que prevalecía “una forma tardía y al mismo tiempo extrema del amor cortés”, basa su identidad en ocupaciones cortesanas y militares; los sufrimientos amorosos propios de esta corriente suponían “una experiencia interior e individual que enajena a los amantes del mundo social” (p. 893), un mundo en que el honor tenía un lugar central, con lo que el amor representaba un problema doble: el honor es incompatible con la virtud de la dama, mientras que el honor del noble, obtenido por su actividad militar y social, también se ve flagelado cuando llega al extremo de sufrimiento, es decir, el aislamiento y consecuente incumplimiento de sus obligaciones. En ese contexto, la novela pastoril vendría a ofrecer un esquema argumental en que la experiencia amorosa toma un giro radical: los sufrimientos amorosos ya no representan un aislamiento de la sociedad; por el contrario, éstos se convierten en un punto de socialización: los pastores, hombres y mujeres, comparten su dolor con otros. Nace entonces una “comunidad de amantes igualmente desdichados e igualmente ejemplares” (p. 894), en la que las normas morales son férreamente respetadas pues antecede a cada descripción inicial el atributo de honestidad, si bien el de la inconstancia no puede faltar en la caracterización del

³⁶⁸ “Amor y subjetividad en *La Diana* de Montemayor”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Iberoamericana-Vervuet, Frankfurt, 2001, pp. 892-898.

personaje: justamente el rasgo que permite que el amor sea el eje de la comunidad de pastores que comparten sus sufrimientos³⁶⁹. La socialización del amor, su cortesanización, sin embargo, induce a la pasión amorosa hacia la teatralidad y su principal referente pasa a los modelos retóricos, y los trágicos desenlaces de la novela sentimental son sustituidos por los vuelcos de la fortuna.

Como se puede observar, este proceso de socialización tiene un posible antecedente en *El Cortesano*, en tanto que el núcleo anecdótico de Baltasar de Castiglione se encuentra en una comunidad de amadores que discuten abiertamente sobre el amor, si bien no comparten la naturaleza del amor planteada en la novela pastoril, de índole muchos más espiritual que la planteada en *El cortesano*. En realidad, en este aspecto, otros tratados sobre el amor, con su respectivo valor de preceptivas, son los que sirven de pauta a este género novelesco: tangencialmente y en los principios básicos filosóficos que se convertirían en norma de diversos géneros de temática amorosa, el neoplatonismo florentino que puede sintetizarse en el *Comentario al banquete de Platón* de Marsilio Ficino, impreso por primera vez hacia 1484, y, de manera específica, los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, de 1535 (aunque escrita probablemente en 1502).

De la obra de Ficino se reconoce en principio del amor como el goce de la belleza por medio de la inteligencia, la vista y el oído, es decir, los sentidos a cuyo estímulo se consagra la novela pastoril; la convicción de que el amor auténtico es honesto, y contrario a la unión carnal³⁷⁰; todo esto como consecuencia de la intrínseca relación

³⁶⁹ Continúa Matzat: “Mientras que el secreto es un requisito central del amor cortés, el amor de los pastores constituye la materia de relatos y canciones que circulan libremente en el espacio bucólico” (p. 895).

³⁷⁰ Véase el Discurso I, particularmente el capítulo IV (Marsilio Ficino, *Comentarios al banquete de Platón*, trad. A. Ruíz Díaz, Universidad Nacional de Cuyo-Revista de Literaturas Modernas, Anejo I,

entre amor, bondad, belleza y divinidad que anima cada uno de los discursos del *Comentario*, volumen que encuentra en Sócrates la imagen de “verdadero amante y fiel imagen del amor”³⁷¹ en razón de la honestidad de su comportamiento, la austeridad de su vida y, en general, todas las actitudes que se encuentran en la caracterización del amor. Una alusión al filósofo y su modo de vida se encuentra en las novelas de Gil Polo y Lope de Vega, en las conclusiones a las desventuras de los personajes que se consagrarán, una vez resuelto el conflicto pasional, al amor honesto y sabio de las parejas de los *Siete libros*, capaces de evitar los excesos, y el amor consagrado al conocimiento de la *Arcadia*.

En cuanto a León Hebreo, don Quijote da cuenta de la influencia de los *Diálogos de amor* en el pensamiento del siglo xvii: “si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo que os hincha las medidas” (Prólogo). De tradición judía y griega, su tratado sobre el amor difiere en algunos puntos de la corriente platónica italiana; pero contribuye eficazmente en la escritura de Montemayor (en la que se hallan fragmentos transcritos de los *Diálogos*³⁷²), por lo que esta preceptiva amorosa llegará a los seguidores del autor de la *Diana*, aunque de diferentes modos. La estructura de los *Diálogos*, por lo demás, es muy similar al diálogo de la novela pastoril: intervienen sólo dos personajes —los simbólicos Filón y Sofía— que representan dos modos de relación, Filón ama a Sofía pero ella lo rechaza y sus encuentros se detienen

Mendoza, 1968, pp. 37-38)

³⁷¹ *Ibid.*, Discurso vii, cap. ii, pp. 138-143.

³⁷² En el l. iv, Sireno consulta a Felicia: “afirman todos los que algo entienden que el verdadero amor nace de la razón; y si esto es así, ¿cuál es la causa por que no hay cosa más desenfrenada en el mundo ni que menos se deje gobernar por ella?” Las respuestas de la sabia aluden a las reflexiones de Hebreo sobre el amor y la razón (véase l. iv, pp. 208-211)

en una delicada relación filial de mutua admiración; tales conversaciones son, la mayoría de las veces, disputas filosóficas a propósito del amor como conocimiento y experiencia, y, por último, las afirmaciones de cada uno generan un proceso argumentativo que se prolonga hasta que uno convence al otro, o ambos conciertan continuar la disputa en otro momento.

Las disertaciones a propósito del amor entre Filón y Sofía conducen a descripciones del proceso de construcción del amor y situaciones generadas como consecuencia de la pasión amorosa; pero también explicaciones acerca de la trascendencia del amor. Las semejanzas y diferencias entre el amor y el deseo son el detonante del diálogo. A partir de la premisa de que “lo que hace el hombre excelso es amar y desear las cosas honestas”³⁷³, Filón establece una categorización de los amantes por aquello hacia lo que sienten inclinación: por debajo de lo honesto, se encuentra lo útil y lo deleitable. Esta caracterización parece adecuarse a la caracterización de los pastores de la novela. Así, si lo útil —el nivel inferior del amor— consiste en lo que “se busca para obtener lo deleitable, ya que, mediante las riquezas y bienes adquiridos, se puede gozar de los deleites de la naturaleza humana”³⁷⁴, entonces, “precisamente en esto lo honesto se diferencia de lo útil e incluso es contrario a él, pues las cosas útiles, cuando no se poseen, se desean, mas no se aman”³⁷⁵. Éste sería el nivel que corresponde al pastor rico

373 León Hebreo, *Diálogos de amor*, cito por la traducción de David Romano, Tecnos-Alianza, Madrid, 2002, p. 54. Incluso el pastor rústico de Lope, Cardenio, “que jamás supo de amores”, comunica ideas similares: “Dicen que amor es deseo / de hermosura en el amante, de engendrar su semejante / con santa paz de Himeneo” (*Aradia*, L. IV, p. 347).

374 *Ibid.*, p. 54.

375 *Ibid.*, p. 55.

con quien Diana está casada: un pastor que siempre es adinerado, cuyo amor es utilitario, incapaz de amar la perfección una vez que la posee³⁷⁶.

En el segundo nivel de perfección se halla “lo deleitable” que “suele residir principalmente en los sentidos”³⁷⁷, por eso, cuando los sentidos disfrutan de lo deleitable, la conciencia “excita” el deseo y se vivifica el amor³⁷⁸; a causa de la privación de las cosas que propician el deleite, el amor se incrementa “gracias a la presencia y participación del gusto de lo deleitable de que carecemos”. Para la trama de la novela pastoril, lo deleitable se encuentra en los momentos previos a las acciones narradas, cuando la pareja compartía en torno a la fuente de los alisos, intercambiaba prendas y promesas de amor; en cambio, a raíz de la privación —la partida de Sireno y luego el matrimonio de Diana, por ejemplo—, el amor surge en toda su expresión y la obra inicia justo entonces. De ahí que las primeras novelas del género comiencen *in media res*, y el autor mencione los antecedentes del enamoramiento por medio de los recuerdos del personaje.

Este complicado proceso culmina, pues, en el amor honesto, el fin al que tienden los otros dos, el correspondiente a “aquella parte que más alejada está de la materia y la oscuridad y más próxima a la claridad divina, es decir, el alma intelectual, que es la única parte o potencia humana que puede liberarse de la oscura muerte”³⁷⁹. De ahí también,

³⁷⁶ También los padres de pastores manifiestan un amor útil como el que contempla Hebreo: “para la sucesión de las riquezas o para lograrlas, sin embargo, el amor y el deseo natural hacia ellos también es deleitable” (p. 58).

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 54.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

que la trama culmine, en la *Diana* de Polo, con el matrimonio y los consejos de la sabia Felicia, muy similares a los expuestos por León Hebreo:

Es evidente que el amor de los casados es deleitable; pero también ha de ser honesto. Ésta es la causa de que una vez obtenido el placer persista un amor recíproco siempre conservado y acrecido continuamente, causa que reside en la naturaleza de las cosas honestas. Además, en el amor matrimonial lo útil va unido a lo deleitable y a lo honesto, porque los casados reciben constantemente utilidad el uno del otro, utilidad que es causa importante de que el amor persista entre ellos. Y así, aunque el amor matrimonial es deleitable, persiste al coexistir conjuntamente con lo honesto y lo útil.³⁸⁰

El pastor es el amador perfecto, pues su amor ha sido engendrado por “la recta razón cognoscitiva”, y no del apetito, el ocio o la lascivia; y que, como prevé el autor de los *Diálogos*, surge al saber que en la persona amada, hay virtud, ingenio y gracia; su origen se encuentra en la voluntad³⁸¹. “inclinado no sólo a la belleza del entendimiento sino también a la hermosura retratada en el cuerpo”³⁸². Por eso el amado, desde esta perspectiva, es superior al amador, pues el amante, al desear un objeto del entendimiento (“porque él es cuerpo y ella entendimiento”, p. 161) “no sólo el inferior ama y desea unirse con el superior, sino que también éste ama y desea unir a sí al inferior, a fin de que cada uno de ellos sea perfecto en su grado, sin carencia” (p. 160); la construcción filosófica, entonces, supera los problemas de caracterización del

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 59. En tanto, Felicia advierte a los pastores en las últimas líneas del libro: “La honestidad y modestia es la que le contenta, y de los amorosos y deshonestos ardores mucho se desagradada. Y a mí como ministra suya, aunque en ellos pongo remedio, me son en todo extremo aborrecibles [...] Éste es el honesto y permitido amor, con el cual a las virtudes, habilidades, perfecciones, sabidurías y cosas celestiales nos aficionamos. Éste es el ornamento de las ánimas, éste es el deleite de los pensamientos, ésta es afición sin fatiga, ésta es esperanza sin recelo, y éste es bien con sobrado contentamiento.” (l. v, pp. 311-314).

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 77 y 89.

³⁸² *Ibid.*, p. 188.

personaje de Diana —su inconstancia e ingratitud³⁸³—, y motiva la transformación del modo de vida de Anfriso al mudar su amor por Belisarda por una consagración al conocimiento.

Para construir el motivo de la amistad entre pastores, este género novelístico también parece partir de esta preceptiva amorosa, ya que “la verdadera amistad humana”, es “producida por lo honesto y por el vínculo de la virtud” que “une a los amigos tan íntimamente que el bien o el mal de uno de los dos resulta común a ambos, e incluso ocurre a las veces que el bien deleite y el mal entristezca más al amigo que al propio interesado” (p. 60). Esta amistad basada en la honestidad y la virtud relaciona a pastores y caballeros, los obliga a una solidaria tristeza aún por encima de las rivalidades que los separarían —finalmente, los amigos aman por igual al objeto de virtud—, como ocurre con Sireno y Silvano, o a olvidar, por un momento, los sentimientos propios ante los sufrimientos del amigo, en el caso de Diana y Marcelio en Gil Polo³⁸⁴.

Engendrado por la razón, los sufrimientos del amor, para desgracia de Sireno que no halla “cosa más desenfrenada en el mundo”, son consecuencia de sus características: “una vez nacido, ya no se deja guiar y gobernar por la razón que le engendró, sino que tira coces contra su madre y se hace, como dices, desenfrenado hasta el extremo que

³⁸³ Corresponde a Gil Polo retribuir a Sireno esta superioridad al convertirlo en el amado de Diana e invertir los grados de excelencia entre el amante y el amado.

³⁸⁴ La amistad entre estos personajes rivales o de distintos estamentos parece una puesta en práctica de lo que sostiene el autor de los *Diálogos*: “La causa de dicha unión y vínculo es la mutua virtud o la sabiduría de los dos amigos, la cual, por su espiritualidad, por ser ajena a la materia y abstraerse de las condiciones corpóreas, suprime la diversidad de las personas procedente de la individualidad corporal y engendra en los amigos una esencia mental propia, conservada mediante sabiduría, amor y voluntad comunes a los dos, carente de diversidad y discrepancia como si en verdad el sujeto del amor fuese una sola alma y esencia” (p. 61).

perjudica y daña al amante, pues quien bien ama se desama a sí mismo”³⁸⁵. Hay, pues, un amor regulado por la razón y otro engendrado en la razón: el verdadero. Los matices para describir este amor verdadero están tomados de esta concepción: “espolea la razón y la persona amante con violencia admirable e increíble fuerza; perturba, más que cualquier otro obstáculo humano, la mente en la que reside el juicio; borra cualquier otro recuerdo”³⁸⁶.

De tal condición surge la caracterización inicial del pastor: la memoria, el estímulo del exterior que atraviesa los cuerpos opacos hasta llegar a la mente, la que, a su vez, se recoge en sí misma para contemplar la imagen preservada dentro de sí. La memoria, entonces, no sólo funciona dentro de la novela pastoril como motivo para informar al lector de los hechos previos o como rasgo de caracterización del personaje; sino que apunta la concepción de superioridad del amor pastoril. Como ocurre con todos los pastores, ensimismado en el recuerdo del amado, la mente huye de la parte exterior de su cuerpo —y por eso el pastor se refugia en la soledad del bosque—, abandona los sentidos “y se retira con la mayor parte de sus facultades y espíritus en aquella meditación”³⁸⁷.

El amor no recíproco, una de las fuentes principales de sufrimiento en la novela pastoril, también está contemplado en los *Diálogos*: al margen de todo principio filosófico, en contra del falso principio de que “el amor suele ser recíproco y de dos

385 *Ibid.*, p. 78. Es evidente el parentesco de estas palabras con las de Felicia: “después que la razón del conocimiento lo ha engendrado, las menos veces quiere que le gobierne; y es de tal manera desenfrenado que las más de las veces viene en daño y perjuicio del amante” (L. IV, p. 208). Le seguirán, a ambos fragmentos, idénticas alusiones al amor a otro que supera al amor propio, así como la iconografía del Amor mitológico.

386 *Ibid.*, p. 80.

387 *Ibid.*, p. 171.

personas (según tantas veces te he oído decir”³⁸⁸, se reconoce como un hecho vital, una experiencia constante —el caso de Apolo y Dafne— que recae, como en casi todas las parejas de pastores, principalmente en el personaje femenino y lo convierte en un ser venenoso, de un veneno que “va derecho al corazón, de donde no se aleja hasta haber consumido todos los espíritus, los cuales van tras él, y al suprimir los pulsos y enfriar las extremidades, quita totalmente la vida, a menos que se le acerque algún remedio exterior”³⁸⁹. Así, los sufrimientos del personaje pastoril quedan establecidos, junto con la justificación de los filtros de Felicia en las primeras novelas del género.

Si los primeros diálogos de Hebreo parecen representar la tradición literaria a propósito del nacimiento del amor, su concepción y sus sufrimientos en la novela pastoril, Lope de Vega parece tender, en la conclusión de su *Arcadia*, a la concepción del amor del Diálogo III, según la cual el conocimiento es el supremo objeto de amor, una “inclinación angélica hacia la suprema belleza”³⁹⁰. En tanto que al inicio del libro v el narrador advierte a los lectores que verán “el efecto que hace la ciencia, cuyo ejercicio honesto priva todo pensamiento ocioso” (l. v, p. 381), ambos autores comparten la pauta del conocimiento superior, divino, y por lo tanto, ajeno al cuerpo y los deseos terrenales, con el que Lope trasciende el planteamiento de Montemayor por medio de la misma preceptiva amorosa llevada hasta sus últimas consecuencias, el amor encauzado hacia Dios: “advertid ahora de qué suerte puede ser posible que amor, a quien no curan hierbas, la virtud le acabe; que no es nuevo para el celestial hijo de esta noble señora e incorrutable doncella atar al Cupido humano al pie de un tronco y con la misma leña de

388 *Ibid.*, p. 166.

389 *Ibid.*, p. 190.

390 *Ibid.*, p. 247.

sus rotas flechas prenderle fuego” (L. v., p. 381). El vínculo con el Diálogo III de Hebreo se evidencia en el episodio en que Filón expone que Cupido representa el amor deleitable y el útil; pero ninguno representa el amor honesto, más que Dios³⁹¹.

Ya que el amor honesto tiene tal valor de superioridad, las normas de comportamiento que implica esta clase de amor son tan importantes como las ideas que lo inspiran. En esta línea, la preceptiva planteada por Castiglione vuelve a ponerse en práctica, principalmente en el comportamiento de la dama y la pastora, quienes en este tipo de novela ocupan planos equivalentes: debe “saber tratar con los que anduvieren con ella de amores”³⁹², es decir, responder cortésmente a la cortesía con que es requerida, “si éste que la sirviese fuere discreto y le habláre con buena crianza y mansamente, y áun los amores que le dijere no fueren muy descubiertos”³⁹³. Con estas condiciones, la dama tendrá que mostrarse reservada a los requerimientos, ya que difícilmente serán sinceros; no obstante, se contempla la exigencia que se convertiría en ley de comportamiento de que la dama “amase a lo menos cuando verdaderamente se conociese ser amada”³⁹⁴. Viene entonces un conflicto específicamente femenino: el amor sólo debiera mostrarse, con alguna señal, cuando este “haya de parar en casamiento”³⁹⁵, de acuerdo con las exigencias de la fama; sin embargo —como advertirá Micer Federico—, es esa una ley “algo dura; porque muchas dellas se hallan

391 *Ibid.*, pp. 258-273.

392 Castiglione, *op. cit.*, p. 285.

393 *Ibid.*, p. 287.

394 *Ibid.*, p. 288.

395 *Ibid.*, p. 290. Esta condición se convertirá en un motivo común en el género: la dama es insistentemente requerida para entregar una señal (cintas, retratos, letreros), aunque estos no sean prendas de amor; pero el hecho genera malos entendidos que el amado y los habitantes de la aldea, por lo que abre el conflicto novelesco.

poco amadas, y muy maltratadas de sus maridos sin ninguna causa”³⁹⁶: ante esta situación, se condiciona a la dama a que “no ha de dar otra cosa a su servidor sino el corazón”³⁹⁷. En conclusión, en *El cortesano* como en la novela pastoril, la dama se caracteriza por ser requerida de jóvenes excelentes, lo que profundiza su valor ante los ojos de su amado y contribuye a suavizar los conflictos, en una caracterización que corresponde muchos más a la pastora que a la dama (cuyo comportamiento aún sigue las normas de la novela de caballerías, en tanto que permanece fiel a su amado):

Gane ella hombres de bien por servidores que la amen verdaderamente, y gánelos no con las artes que hemos dicho de las otras [mujeres], sino con su gentileza, con sus buenas costumbres, con su autoridad, con su gracia, con un buen descuido, y, en fin, con decir y hacer lo que debe. Con estas cosas será ella amada y tenida en mucho, y honrilla han sus servidores en presencia, y mucho más en ausencia, y desto nacerá, que el que se viere ser amado de una dama de tan gran precio, fácilmente sufrirá sus trabajos; y aunque muchas veces, de muy apretado de sus fatigas, venga a romper y casi a desesperarse, todavía volverá sobre sí, y hallará que tiene razón de contentarse.³⁹⁸

Estos sufrimientos, por lo regular, provienen de los riesgos que conlleva la socialización de las aficiones amorosas, y Pietro Bembo, personificado en *El cortesano*, los ejemplifica: el enojo por causa de “alguna sospecha vana” u “otra opinión falsa” que la dama se formule, ya sea por indicios o por comentarios de otros; el dolor de enojar a la persona amada o el recibir enojo de ella³⁹⁹, situaciones que, ya recíprocamente válidas para ambos géneros, funcionan como motivos para la trama central de la *Arcadia* de Lope.

396 *Ibid.*, p. 289.

397 *Ibid.*, p. 290.

398 *Ibid.*, p. 291.

399 *Ibid.*, pp. 37-38.

En lo general, entonces, estos tratados y preceptivas intervienen en la novela pastoril al imponer como premisas: la universalidad del amor según la cual, no amar es imposible, en tanto que todo hombre tiende al deseo de la belleza —por lo que el destino infalible de los pastores desamorados es rendirse a él—; el amor espiritual como ascenso hacia la perfección; el desprecio a los “carnales deseos” —como los llama Bembo a través de Castiglione—, aborrecibles e insatisfactorios para el alma; y la posibilidad de diversas visiones sobre el amor humano e imperfecto que sitúa a los personajes en posiciones variables e incluso opuestas con respecto a otros pastores y que favorece la inserción de debates que, invariablemente, concluyen en las premisas iniciales.

En lo particular, es posible observar variantes en el tratamiento de los textos: en la *Diana* de Montemayor, el pastor se distingue por seguir líneas argumentativas planteadas en *El Cortesano*, como las conversaciones a propósito del amor o el escarnio y defensa de las mujeres, con una función de motivo para la inserción de nuevos personajes, la determinación de emprender el recorrido para la solución de los males de amor y la procuración de entretenimiento durante el transcurso del recorrido; también emplea el autor las situaciones como la de la mujer casada capaz de ser amada y amar por encima de su circunstancia, situación planteada sin juicios de reprobación ni menoscabo de la perfección de la amada. Todo esto sobre la base del amor perfecto para el cual Felicia, junto con otras figuras aludidas como la diosa Diana y las ninfas, sintetizan los principios de este modo de amor, probablemente más reconocible y novelesco en función de los lectores de la época.

A partir de las siguientes novelas del género, un mayor interés moral anima los episodios del relato, probablemente como consecuencia del arraigo de las preocupaciones eclesiásticas de la Contrarreforma en cuanto a la obligatoriedad de las artes de contribuir en la formación espiritual del lector. Gil Polo enfatiza los tormentos del amor imperfecto, aquel que no se encamina al matrimonio, y evidencia los sufrimientos de Diana, Delio, Tauriso, Berardo y el resto de los amantes desdichados hasta que la solución no se concrete con las bodas; critica este tipo de “injusto amor tan bravo y poderoso que de cuanto hay en el mundo se aprovecha para su crueldad” (p. 143); reconoce que, en materia de amor, las apariencias tienen la misma validez que los hechos, en el caso de Marcelio, Alcida, Felisarda e Ismenia; como señala Alexander Parker, Polo concluye que “el amor realmente espiritual no provoca, sin embargo, ningún sufrimiento, sino que conlleva alegría; es un amor en el que la voluntad permanece libre y la razón retiene el timón.”⁴⁰⁰

Cervantes replantea la perfección de la pastora evadiendo la posibilidad del matrimonio de la amada; y Lope de Vega culmina la relación de los amores cuando Belisarda contrae matrimonio; ambos concuerdan en situar al pastor en contra de la Fortuna cuando las apariencias ocultan lo honorable de las acciones. Cervantes discute, desde esta primera obra, el principio de que el amor sea recíproco y propone a sus primeras pastoras desamoradas, de las que Marcela será la máxima representación. Y el protagonista de la novela de Lope parece trascender la imposibilidad del amor perfecto y espiritual en la unión de los amantes que, a final de cuentas, son humanos; de tal

⁴⁰⁰ Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, trad. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1986, p. 130.

manera que propone como solución el amor al conocimiento para ser el verdadero objeto anhelado de unión, alcanzable después de haber descubierto la imperfección de la trascendencia a través de la pareja. En esta transformación en los modos de adaptación de los tratados y preceptivas sobre el amor, interviene la necesidad de la época de incorporar a la ficción literaria la condición didáctica, la enseñanza moral a la que estaba obligado el texto.

4.3. RASGOS MORALIZANTES Y DIDÁCTICOS IMPLICADOS EN LA CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR

Lope advierte en el capítulo final de *Arcadia* que, hasta ese punto, el “instrumento rústico” que ha sido la novela ha celebrado el pensamiento y sufrimiento de una ilustre alma pero que en “adelante, en más bien templada lira os promete mi deseo mayores cosas, porque no solamente el deleitar es oficio del que escribe” (L. v, p. 381) y que “la obligación más justa es de enseñar” (*loc. cit.*). Se trata aquí de la marca más evidente de un propósito constante en la novela pastoril: la exigencia de incluir preceptos moralizantes y didácticos en el género, preceptos que derivan, como ya se ha podido observar, de los principios de decoro y honestidad formulados en los tratados sobre el amor más conocidos de la época. Pero esta condición de la novela también tendrá bases ideológicas planteadas en textos específicos de diversa índole, como la representada por las corrientes religiosas contrarreformistas y el humanismo erasmista que dominan el siglo XVI y buena parte del XVII.

La novela pastoril, en general y por diversos medios, insiste en establecer distancia con respecto a las invenciones encaminadas únicamente al placer, las cuales fueron objeto del rechazo generalizado de los grupos intelectuales más influyentes. Vives sintetiza muchos de estos prejuicios contra esas ficciones cuyo origen hallaba en la “rudeza y credibilidad del vulgo”⁴⁰¹, que, a diferencia de las ficciones de contenido natural o moral, su contenido resultaba “muy dañino y perjudicial, surgidas [...] de un depravado sentimiento de complacencia por temas impúdicos, como las relativas a

⁴⁰¹ Juan Luis Vives, *Del arte de hablar*, cito por la traducción de José M. Rodríguez P, Universidad de Granada, Granada, 2000, Libro III, §29, p. 151.

adulterios, a cualquier tipo de abominable desvergüenza, y además a las guerras y a la crueldad”⁴⁰². Se trataba, para Vives y otros autores que se adherían a esta tendencia — como el mismo Cervantes—, de obras que no merecían ser conservadas, cuyo principal ejemplo se encontraría en las novelas de caballerías y sentimentales, las cuales “hacen malgastar nuestro tiempo [...] además dañan la bondad de nuestra mente”⁴⁰³. En consecuencia, a la ficción correspondía proporcionar preceptos que enaltecieran al oyente. Con esta premisa, los autores de la novela pastoril, preocupados por mantener distancia de esas otras tendencias novelísticas, insertarán, como norma, una serie de preceptos surgidos por su formación ética particular, pero siempre encaminados al enaltecimiento de los principios moralizantes que el lector culto sabría comprender, apreciar y, sobre todo, practicar, pero por la vía metafórica y alegórica, sin resultar abrumadores, en equilibrio con la tradición que la precede, con el refinamiento y los atractivos de una obra de entretenimiento⁴⁰⁴.

Es así que la novela pastoril incluirá una serie de elementos didácticos, que se referirían a modos de transmitir conocimientos de tipo cultural: comportamiento social, formulaciones lógicas, juicios aseverativos, etcétera; y elementos moralizantes, aquellos que se pronunciarían con el fin de reformar las malas costumbres enseñando las buenas; sin embargo, los procesos para llegar al establecimiento de elementos moralizantes serían, igualmente, didácticos. Estos preceptos moralizantes y didácticos se plantean a lo largo de la obra por diferentes medios: la caracterización de personajes,

402 *Ibid.*, Libro III, §31, p. 153.

403 *Loc. cit.*

404 Como lo nota Berganza: “vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna” (“Coloquio de los perros”, ed. cit., p. 254)

escenarios y situaciones reconocibles en los tratados religioso-pedagógicos de la época, admoniciones evidentes por estar enunciadas en la voz del narrador, por ejemplo, Gil Polo, después de exponer el malentendido que separó a Alcida de Marcelio, señala: “De aquí se puede colegir cuán cierta ha de ser una presunción para que un hombre sabio le deba dar entera fe, pues esta que tenía muestra de certidumbre, era tan ajena de verdad” (l. II, p. 144); o bien, por ser proclamados por una figura superior, como la sabia Felicia, las ninfas, el anciano reconocido por su sabiduría e incluso una pastora de reconocida superioridad moral e intelectual. Otros preceptos, por referirse al amor, son expuestos al arbitrio del lector por medio de los diálogos entre los personajes, quienes, mediante este recurso, exponen ideas encontradas sin que se establezca que uno u otro tenga la razón, como se estila en el género del diálogo renacentista; entonces, será la conclusión la que determine la validez de una u otra posición. En ambos casos, los preceptos tenían que partir de corrientes moralizantes y didácticas que los respaldaran y que fueran compartidos por un espectro de lectores que incluía a los censores.

La influencia de Erasmo de Rotterdam en los pensadores y moralistas que a su vez se filtran en los principios moralizantes y didácticos obligatorios en la novela pastoril transcurre de diversos modos y momentos de la segunda mitad del siglo XVI. Particularmente en Valencia, donde aparecen las primeras obras del género. Se sabe que en esa ciudad se publican muchas de las obras de Erasmo: *Enquiridion* (1528), el *Colloquio de Erasmo intitulado Institución del matrimonio christiano* (1528) o los *Silenos de Alcibiades* (1529), la inclusión de traducciones hace suponer el interés por este autor, y que otras ediciones pudieron llegar a esta ciudad. Una crisis del erasmismo se inicia en

la década de 1550, y esos mismos textos ingresan a los catálogos de libros prohibidos, como el que incluyó la obra de Montemayor en 1559; estas fechas, sin embargo, muestran que esta crisis fue paulatina, permitiendo que sus ideas permanecieran aún en la memoria de autores y lectores⁴⁰⁵.

El primer rasgo didáctico del personaje del pastor, entonces, se halla en la analogía entre la austeridad que autores como Erasmo y sus seguidores españoles incluían en el modelo de vida más apto al cristianismo, y el ideal pastoril, al margen de “los malos o buenos sucesos de la fortuna” (Montemayor, *Diana*, l. I, p. 12), austero en el vestido, el sayal pastoril, y moderado en el sustento⁴⁰⁶. Como se sabe, las corrientes erasmistas revaloraron, desde una perspectiva plenamente humanista, la obra de Virgilio, con los comentarios del mismo Erasmo quien lo llama “poetarum maximus”, la valoración de los jesuitas que lo instauran en la formación didáctica de sus colegios, y con traducciones como la de fray Luis de León, del todo alejada de la arcaizante traducción de Encina. Este vínculo entre el personaje novelesco y las tendencias religiosas se confirmará en el tratado del mismo fray Luis *De los nombres de Cristo*, en que se plantean las consideraciones del nombre de pastor:

La vida pastoril es vida sossegada apartada de los ruidos de las ciudades y de los vicios y deleytes dellas. Es inocente, assí por esto como por parte del tracto y grangería en que se emplea. Tiene sus deleytes, y tanto mayores quanto nascen de cosas más sencillas y más puras y más naturales: de la vista del cielo libre, de la pureza del ayre, de la figura del campo, del verdor de las yervas, y de la

⁴⁰⁵ Francisco López Estrada, “Erasmo y los libros de pastores españoles”, en Manuel Revuelta y C. Morón (eds.) *El erasmismo en España. Ponencias del coloquio celebrado en la biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1986, pp. 457-478.

⁴⁰⁶ Lope hará burla de la austeridad pastoril: “Ya se llegaba la hora del comer y ponían las mesas —para que sepa vuestra merced que no es esta novela libro de pastores, sino que han de comer y cenar todas las veces que se ofreciere ocasión” (“La prudente venganza”, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. cit., p. 241).

belleza de las rosas y de las flores. Las aves con su canto y las aguas con su frescura le deleytan y sirven.⁴⁰⁷

La “vida pastoril” evocada por fray Luis es evidentemente virgiliana, despojada del tono político implicado en Encina. Los conceptos del amor, sin embargo, ya traen una reflexión del autor:

como tienen los pastores los ánimos sencillos y no contaminados con vicios, es puro y ordenado a buen fin [...] es muy vivo y agudo. Y ayúdales a ello también la vista desembarçada, de que contino gozan, del cielo y de la tierra y de los demás elementos; que es ella en sí una imagen clara, o por mejor dezir, una como escuela de amor puro y verdadero.⁴⁰⁸

Fray Luis continuará su exegesis del nombre de pastor aludiendo a los pasajes bíblicos relacionados con el personaje. Evidentemente, la novela pastoril no contiene alusión alguna a la pastoral bíblica y religiosa: su tradición italiana así lo establecía, aunque la hispánica acudía con frecuencia a ella; pero las condiciones religiosas eran totalmente distintas antes de la segunda mitad del siglo XVI⁴⁰⁹. La intención moralizante en la caracterización del pastor recaía en el modo contemplativo de vivir, en la renuncia a las vanidades ajenas al espíritu y al aislamiento del ruido de las ciudades hacia la naturaleza en una relación metafórica con la interioridad y espiritualidad que caracterizaba la forma más genuina de la fe cristiana, como ha señalado Seiji Honda. Procesos similares se hallan en las maneras específicas, en cada autor, de tratar la

⁴⁰⁷ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, cito por la ed. de Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1997, p. 221.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁰⁹ Las alusiones directas a la Biblia se convirtieron en motivo de desconfianza entre los impulsores del Concilio de Trento, a cambio de formas más controlables de transmisión de la fe (tratados, sermones, etc.).

caracterización moral y didáctica del personaje. En la novela de Montemayor, el medio principal es, probablemente, la inserción de personajes mitológicos, sobrenaturales o iconográficos.

La experiencia previa de Montemayor en la poesía religiosa muestra que, tempranamente, se adscribió a la noción de literatura como medio para mantener principios morales, y las influencias que sobre su poesía ejerció el pensamiento reformista católico y erasmiano⁴¹⁰; las cuales sugieren explicaciones de tipo moralizante para algunos recursos planteados a lo largo de la *Diana*. Para comenzar, el de la inclusión del personaje mitológico, Felicia⁴¹¹, “la casta diosa”. Desde la preceptiva contrarreformista, el agua mágica de la sabia Felicia —cuyas exhortaciones a favor del amor honesto fueron tratadas en el apartado anterior—, con la que se solucionan los conflictos amorosos de los personajes, encierra una metáfora de la existencia de una fuerza exterior que ilumina el interior del individuo, dogma cristiano que resulta adecuado para simbolizar el triunfo de la razón por encima de los vaivenes de la fortuna —la ausencia, el tiempo—, recompensa para los pastores que han mantenido la constancia de sus amores. El amor nacido de la razón, como se observó, se aleja totalmente de ella y provoca los dramáticos sufrimientos de los personajes; hasta que

410 Marcel Bataillon, hacia 1937, localiza en la poesía devota de Montemayor alusiones bíblicas a los Salmos, actitud religiosa que le provocó la prohibición inquisitorial del *Index* valdesiano de 1559 (*Erasmus y España*, trad. Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, pp. 607-608).

411 Como se recordará, en su palacio se encuentra el templo de Diana, y en su umbral, la inscripción común en la novela de caballerías, que cuestiona —sin poner a prueba— la castidad y la fidelidad de los amantes, bajo la advertencia: “Quien entra mire bien cómo ha vivido” (L. IV, p. 170); es decir, ya no se plantea una prueba, sino un exhorto al reconocimiento del comportamiento individual.

Felicia, mediante el filtro, los devuelve a ella, al amor verdadero y permanente, y a la renuncia, en el caso de Sireno, al amor imposible que atenta contra el matrimonio.

Este, el moralizante y didáctico, es el criterio con el que Montemayor incorpora a los personajes mitológicos, aunque es cierto que la mención e intervención de la mitología es una regla del género bucólico y pastoril⁴¹². La particularidad es que aquí no se trata de figuras del paganismo, sino idealizaciones simbólicas de formas de la moral cristiana que interesaba al autor. Por ello también, incluye Montemayor el episodio de los salvajes y las ninfas, en el que Felismena, dama disfrazada de pastora, jugará un papel fundamental. En el libro II, las ninfas hacen su primera aparición, anunciando la cercanía del palacio de Felicia. Y tras ellas, salen del bosque “tres salvajes de extraña grandeza y fealdad”⁴¹³, quienes reclamarían a las ninfas la correspondencia de su amor y

412 Ya Vicente Cristóbal López, en su artículo “Mitología clásica y novela pastoril” (Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce C., eds., *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2002, pp. 109-110) ha enumerado una serie de recursos de inserción del personaje, en lo que denomina “casuística funcional” del encuentro entre dioses y pastores, distinguiéndola en cinco grupos:

A) *Alternacia*: el mito, tradicional y conocido por las fuentes literarias, se injerta y subordina a la ficción, en forma de excursos —relatos, canciones o écfrasis—, en una untura o mezcla heterogénea donde lo mítico y lo ficticio como ingredientes, aunque en desigual proporción, son discernibles e identificables, remitiéndose el mito, en este caso, siempre a una anterioridad con respecto a la ficción.

B) *Proyección*: la ficción brota con el ocasional ejemplo —pero implícito— de los relatos mitológicos, o, dicho de otro modo, lo inventado surge como proyección o mimesis de lo tradicional, y en tal proceso el mito se disuelve, pierde sus señas materiales de identidad, sus nombres y circunstancias particulares, aunque queda perceptible lo demás, su esquema general y su forma, esquema y forma que sirven de cauce a unas concreciones temáticas nuevas, intentadas, ficticias, individuales y no tradicionales.

C) *Ampliación*: se utiliza a los personajes de la mitología para inventar con ellos episodios o actuaciones nuevas —no tradicionales, no atestiguadas en las fuentes— que se integran en el argumento novelesco, anulándose la distancia cronológica habitual entre mito y ficción y haciéndose coetáneos ambos componentes. Son los que podrían llamarse «episodios pseudomitológicos», porque son de origen ficcional, no tradicional.

D) *Ejemplificación*: explícita confrontación de personajes, actitudes o sucesos ficticios con otros de la mitología.

E) *Denominación*: por un proceso metonímico o metafórico los nombres míticos sirven para designar realidades en la ficción novelesca.

413 Emplea Montemayor la tradicional imagen del salvaje cubierto de pelo: los brazos “gruesos y vellosos parecía, y las celadas venían a hacer encima de la frente unas espantables cabezas de

amenazan: “os obligará la fuerza a lo que el amor no os ha podido obligar” (L. II, p. 93). Es decir, el salvaje representa el amor físico, contra unas ninfas armadas sólo de la razón: el contraste es evidente como recurso didáctico. Por supuesto, salvajes y ninfas entablan una lucha, en la que la intervención de los pastores no hace la diferencia. Hasta la llegada de Felismena, caracterizada como pastora guerrera (“su arco tenía colgado del brazo izquierdo y una aljaba de saetas al hombro, en las manos un bastón de silvestre encina, en el cabo del cual había una muy larga punta de acero”, L. II, p. 94), que logrará abatir a los salvajes y resguardar la castidad de las ninfas.

Pero también Felismena supone un vínculo con la mitología enfocada a la enseñanza moral: su nacimiento fue determinado por la lectura de pasajes de la historia troyana, la cual conduce a Delia, su madre, a una reflexión a propósito de la hermosura. Para ella, la hermosura que sería premiada entre las tres diosas “no se entendía corporal, sino del ánimo, y que, pues la fortaleza era una de las cosas que más hermosura le daban” (L. II, p. 101), pues la manzana pertenecía legítimamente a Palas. Esta opinión le valdrá a Felismena sus sufrimientos en el amor, y su superioridad en las armas. Con esto, Montemayor pone en evidencia la contradicción, y por lo tanto la falsedad, de la concepción amorosa y ética del paganismo, pues ninguna de las diosas clásicas proporciona la felicidad auténtica al individuo. Es Felicia, como símbolo del amor nacido de la razón, la única deidad, inexistente en el mundo grecolatino, capaz de proporcionar esa dicha verdadera.

Por último, el Canto de Orfeo es otra prueba de la utilidad que Montemayor encuentra en la mitología como medio para establecer aspectos moralizantes. El

leones; lo demás traían desnudo, cubierto de espeso y largo vello” (L. II, p. 92)

personaje advierte “No quiero yo cantar, ni Dios lo quiera, / aquel proceso largo de mis males”; a cambio, el canto es un panegírico dedicado a las damas que decoran la galería del palacio de Felicia, damas de corte castellanas o valencianas, las dos cortes a la que ha servido el autor. El elogio, si bien no olvida enfatizar en las cualidades físicas de hermosura, perfección y gracia, las fusiona con las cualidades abstractas de virtud, valor, saber, discreción, bondad y honestidad. Orfeo, entonces, hace destacar la perfección de estas damas con una intención ejemplar: destacar la grandeza de las damas más virtuosas, exaltación que mueve a suspender los conflictos de los pastores que se han congregado en torno a él y Felicia, por lo que exhorta así a los personajes:

Escucha, oh Felismena, el dulce canto
de Orfeo, cuyo amor tan alto ha sido;
suspende tu dolor, Selvagia, en tanto
que canta un amador, de amor vencido;
olvida ya, Belisa, el triste llanto;
oíd a un triste, oh ninfas, que ha perdido
sus ojos por mirar; y vos, pastores,
dejad un poco estar el mal de amores.

(L. IV, pp. 187-188)

El mito de Orfeo será motivo recurrente en las novelas pastoriles siguientes, para aludir a la belleza de su canto, invocar el favor de su magnificencia artística, o para comparar su talento con el de algunos de los pastores personajes⁴¹⁴; pero en ellas no

⁴¹⁴ Véase Pablo Cabañas, “Eurídice y Orfeo en la novela pastoril”, en el que el autor señala, después de hacer el recuento de las apariciones del semidiós en las novelas bucólicas, las razones de tal asiduidad: “De un lado, porque la Mitología y el Bucolismo fueron conjuntamente recreados por el Renacimiento. De otro, porque los aspectos más acusados del mito de Orfeo y las facetas claves de la novela pastoril se armonizaban notoriamente” (en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1953, t. iv, pp. 355-356).

reaparece la intención didáctica con que se emplea en la obra de Montemayor. Pues Orfeo representa, además, la castidad, la fidelidad y la firmeza amorosa, marcada también por la desgracia, que madura, una vez perdido el objeto del amor, a una actitud moralizante hacia sus amadores y pastoriles seguidores⁴¹⁵.

Gil Polo restó importancia al papel de los personajes mitológicos con participación directa en los acontecimientos, eso en cuanto al número, reduciéndolo a la sabia Felicia y sus ninfas. Los medios para comunicar los preceptos morales son, en este autor, la intervención del narrador, la aprobación unánime de una opinión en los debates o las sentencias finales de Felicia. Los recursos para promover un determinado valor moralizante, entonces, se agrupan en torno a las sentencias; y los principios que determinan estas sentencias radicarían en una moral práctica, es decir, en una serie de preceptos que apelan al discernimiento del lector para modificar sus actitudes y modificarlas hacia la virtud como forma de vida. Esta transformación con respecto a la novela de Montemayor tiene sus causas, probablemente, en la diferencia en el público lector de Gil Polo con respecto al de su antecesor: como señala López Estrada, “el libro no está destinado a la alta nobleza a la que había servido Montemayor, sino a esta otra clase social de funcionarios eminentes” (Intr. p. 21). Los intereses didácticos y moralizantes de Gil Polo están, aparentemente, más vinculados con la profesión del autor, el Derecho, en tanto que casi todos los preceptos planteados apelan al lector como si se tratara de un discurso legal⁴¹⁶; de ahí que a los preceptos ya comentados, se

415 El canto de Turia, en la *Diana enamorada*, con un contenido panegírico similar, no incluye las implicaciones moralizantes del personaje mitológico.

416 Desde su [Epístola] A los lectores: “El que tuviere por deshonesto el nombre de *enamorada* no me condene hasta ver la honestidad que aquí se trata, el decoro que se guarda en la persona de Diana, así en su plática como en el secreto con que encubre su pasión, y el fin a que se encamina

agreguen elementos de las oratorias al uso y en las disposiciones “institucionales” propias de la época, lo que incluye ideologías estoicas y senequistas.

Si bien Séneca no es un autor determinante en el siglo XVI español, es innegable que sus epístolas —y los proverbios del falso Séneca— eran lecturas comunes que circulaban en colecciones de aforismos, y que era reconocido su estilo sentencioso y declamatorio. Además, Erasmo promovió su edición crítica, y Vives, seguidor de Erasmo, hace alusión al autor clásico al señalar la importancia de la educación destinada a la superación práctica de la vida, a la motivación para una transformación interior de las costumbres. El estoicismo prevé que existen movimientos naturales del alma que surgen sin control del intelecto; sin embargo, a diferencia de las concepciones del neoplatonismo de Montemayor, plantea que el hombre tiene poder para dominar su comportamiento efectivo con su inteligencia.⁴¹⁷ Gil Polo parece mostrar las consecuencias de los actos provocados por la pasión sin dominio del intelecto —que para la época se manifestaba en la honestidad— en el personaje de Felisarda, cuyas acciones conducen al narrador a la reflexión con que inicia el Libro III: “La traición y maldad de una ofendida y maliciosa mujer suele emprender cosas tan crueles y abominables que no hay ánimo del más bravo y ariscado varón que no dudase de hacerlas y no temblase de sólo pensarlas” (p. 179); esta reflexión viene con su respectiva sentencia moral, reforzado por el ejemplo contrario: “nadie tenga de las mujeres mal parecer, sino para que viva cada cual recatado, [...] pues muchas de ellas son dechado

esta obra, que no es otro sino dar a entender lo que puede y sabe hacer el Amor en los corazones, aunque sean tan libres y tan honestos como el de Diana. (p. 83).

⁴¹⁷ Véase el capítulo correspondiente en Karl A. Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, trad. Juan Conde, Gredos, Madrid, 1983, pp. 264-287.

del mundo y luz de vida, cuya fe, discreción y honestidad merece ser [...] alabada. De lo cual dan clarísima prueba Diana e Ismenia” (p. 180).

Hay otras alusiones al estoicismo en la reflexión a propósito de la Fortuna. Polo promueve la actitud impertérrita ante los cambios de fortuna: el hombre no se quejaría tanto de ella —como lo hace, por ejemplo, Sireno en la obra de Montemayor—, pues es tan inconstante que “lo que toca al hombre prudente es no vivir confiado en la posesión de los bienes ni desesperado en el sufrimiento de los males, antes vivir con tanta prudencia que se pasen los deleites como cosa que no ha de durar, y los tormentos como cosa que puede ser fenecida” (L. IV, p. 229). A cambio, el autor insta a sus lectores a conducir sus vidas bajo el control de la razón, “advertidos de no meternos en semejantes penas, aunque más cierto fuese tras ellas el descanso: cuanto más siendo tan incierto y dudoso, que por uno que tuvo tal ventura, se hallan mil cuyos largos y fatigosos trabajos con desesperada muerte fueron gualardonados” (L. V, p. 265).

En efecto, las desventuras de los personajes que desfilan por la novela representan también ejemplos didácticos casi siempre trágicos, cuya consecuente interpretación moralizante sirve de materia a otros géneros. En la *Galatea*, se encuentra el caso de Lisandro y Leonida, descendientes de familias enfrentadas al modo de Romeo y Julieta, quienes creen en la posibilidad de su unión para restablecer la armonía social, el “bien que se seguiría [*sic*] si por nuestro casamiento la enemistad de nuestros padres se acababa” (L. I, p. 193). La serie de homicidios que ponen término al relato no tolera la posibilidad de una solución por equívoco⁴¹⁸ —Avalle-Arce considera el episodio de un

418 Como en Montemayor, que propone una solución sobrenatural al caso de Belisa, Arsileo y Arsindo, en que el padre se convierte en homicida del hijo; y la consecuente revelación de que la tragedia fue una ilusión inducida por la magia.

realismo exagerado—; al parecer, Cervantes expone imposibilidad de las soluciones individuales frente a las convenciones sociales, incluso las más destructivas. Finalmente, al caso relatado, el personaje de Elicio ofrece como consuelo un proverbio, “en los males sin remedio, el mejor era no esperarles ninguno” (p. 203), que es, de las razones que el narrador refiere expuestas por Elicio, la única que se transcribe. Ya ha hecho notar López Estrada que Cervantes acude con frecuencia al uso de refranes, proverbios y frases hechas o expresiones populares que continuará a lo largo de su obra hasta concretarse de manera magistral “en el habla de Sancho Panza, y, por un magistral contagio, en la del Caballero Andante”⁴¹⁹; y registra al menos una veintena de fórmulas sentenciosas halladas en la *Galatea*, como consecuencia de la ascendencia renacentista de los refranes y la contribución de Erasmo en el aprecio de estas expresiones de acendrada tradición medieval española.

Por último, para volver al inicio de este apartado, Lope de Vega sintetiza los planteamientos didácticos y moralizantes de la novela pastoril, arraigados en la poética horaciana, heredados por las preceptivas de los siglos posteriores: la convicción reiteradamente declarada de que el oficio del poeta “es verdaderamente escribir para enseñar y para deleitar, y éste es el fin a que su principio se dirige, como del orador el hablar con elegancia tiene por fin el persuadir, y del médico el curar la enfermedad” (L. III, p. 267), según palabras del personaje de Benalcio, docto pastor. Lope insistirá en este fin del escritor, elevándolo a un compromiso superior: “Pero aunque todas veces el orador no persuada ni el médico sane, el poeta es diferente, porque siempre que

⁴¹⁹ Francisco López Estrada, *La “Galatea” de Cervantes*, Universidad de La Laguna, La Laguna de Tenerife, 1948, p. 147.

escribiendo no enseñare y deleitare, será con mucha razón indigno de ese nombre” (*loc. cit.*). La inclusión de este diálogo tiene un valor de justificación del mismo texto frente a sus lectores, por lo que al pastor Rústico corresponderá sufrir desconcierto ante las disquisiciones, pues su bajo estado le impide el reconocimiento de tales sutilezas.

La pretensión explícita del autor es, entonces, ofrecer una obra “de entendimiento”, esto es, de trasfondo moralizante tras la anécdota amorosa. La pauta central radica en la exposición de los efectos del amor entre el ser más honesto y discreto: el pastor, cuya nobleza de espíritu se ve sacudida por la fuerza de la pasión. El pastor posee todas las cualidades de la vida contemplativa, lo cual lo dirige naturalmente hacia el amor; sin embargo, tal pasión tiene posibilidades nefastas que se convierten en la prueba mayor de su virtud. Como consecuencia, el personaje debe anteponer al amor la razón y la honestidad que le corresponden implícitamente; contemplará una serie de casos de diversa índole, escuchará y participará en razonamientos en distintas direcciones. La fortuna y las fuerzas sobrenaturales jugarán su parte en los acontecimientos y determinarán aspectos que no corresponden a la pura voluntad. Al final, descubrirá en la virtud la solución a su conflicto individual: la felicidad plena del amor honesto, ya sea el amor correspondido y dirigido al matrimonio armonioso o, como en la conclusión de Lope, al ejercicio de las actividades superiores que competen al individuo de alto estado, espiritual y social. La elección correcta y la renuncia a las incorrectas, el valor didáctico, se convertirá en la norma determinante del género, la diferencia específica frente a otros géneros novelescos de la época.

4.4. SIGLO DE ORO Y UTOPIA EN LA NOVELA PASTORIL

El planteamiento ideológico-social que anima al personaje pastoril incluye también un impulso de evasión —presente en todas las épocas de la historia— ante la dureza de la vida cotidiana. El análisis de este impulso sirve de cierre al establecimiento del sistema de aspiraciones al cual dio respuesta este género novelístico. La imagen de la Arcadia clásica recreada en el Renacimiento y adaptada a la geografía hispánica en la novela pastoril, es una reformulación del tópico del *locus amoenus* como la proyección de una forma de vida ideal, al margen de las obligaciones del hombre real que se sabe sujeto a las fuerzas incontrolables de la Naturaleza y las estructuras sociales. Esta recuperación de la Arcadia virgiliana opuesta a los conflictos del mundo real tiene como fundamento una aspiración utópica, es decir, la ilusión de un mundo posible, una fuga del mundo social imperante en una época. La figuración del espacio bucólico y sus habitantes comparte rasgos con otros textos de la misma época pero de diferente naturaleza: los proyectos de sociedades ideales encabezados por la paradigmática *Utopía* (1516) de Moro o los tratados como el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) de Antonio de Guevara⁴²⁰.

⁴²⁰ La alusión al paisaje pastoril como sitio apto para el pensamiento y la virtud ya se encuentra en los filósofos griegos; sus vínculos con el mundo social ya se encuentran en autores como Juan del Encina que, se recordará, aludió a la Edad de Oro virgiliana y al personaje del pastor como el estado ideal, el más parecido al oficio de gobernar.

En el marco de la literatura pastoril, esta idealización del paisaje atraviesa por dos momentos definidos: en un principio, se trataba de una adaptación de la Arcadia de Sannazaro —que Garcilaso había inaugurado con el Tajo de sus églogas—, ésta se construye mediante continuas alusiones a su perfección frente a los conflictos de la vida de las ciudades y, particularmente, de la corte; a este primer momento corresponden las novelas de Montemayor, Polo, Cervantes y Lope. Con el tiempo, este paisaje pastoril se traduce como una Edad de Oro recordada con nostalgia por don Quijote en el episodio de Grisóstomo y Marcela, o en el título de la obra de Bernardo de Balbuena, *Siglo de Oro en la selva de Erifile*. Ambos momentos implican diferentes idealizaciones en respuesta a problemáticas históricas distintas. Coinciden, sin embargo, en que se discuten únicamente en el ámbito discursivo, no en términos de un proyecto de vida realizable⁴²¹, sino en los términos de una “literatura de evasión”.

Hugo Francisco Bauzá ha dado seguimiento a las recreaciones del mito de la Edad de Oro, la cual aludiría “a un estado de felicidad la mayor parte de las veces localizado en un pasado remoto —aunque otras proyectado también hacia el futuro— en que el hombre vive carente de preocupaciones; ni sometido a los achaques de la vejez, ni angustiado por la muerte”⁴²². Desde la época de Teócrito y Virgilio, la Arcadia y la ficción bucólica, como señala Bauzá, respondía “a la necesidad de refugiarse en un paraje de características míticas frente al avance cosmopolita de las ciudades

421 Como anota Teresa Ferrer, “no hay un deseo efectivo de regreso al entorno rural, y mucho menos tal y como era en la realidad. Los destierros de los nobles de la corte a los señoríos rurales, una medida habitual de castigo que dispensaba el monarca, eran sentidos por la nobleza como una verdadera tragedia familiar que los alejaba del centro del poder” (“Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II”, en *Actas del congreso Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica*, dir. J. Matéiz Millán, Parteluz, Madrid, 1998, p. 135.

422 Hugo Francisco Bauzá, *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1993, p. 21.

helenísticas”⁴²³. Esta tendencia a la evasión coincide en el siglo dieciséis, con las interpretaciones renacentistas de la filosofía neoplatónica, que implicaba un proceso adecuado para la contemplación. El paisaje pastoril, apto para la contemplación, excluye, en efecto, la intervención humana, plagada de imperfección, sobre la Naturaleza; por lo que ese tipo de vida se concibe como la más perfecta, pues está en constante contacto con lo más natural de las cosas creadas.

Como se puede observar, estas proyecciones parten de la conciencia de una percepción negativa del estado actual del entorno, al que se opone, por negación de cada uno de sus aspectos, la versión positiva atribuida al mundo ideal. Desde esta perspectiva, el mundo pastoril representa una forma de utopía, en el sentido de una aspiración que pretende ubicar, en la tierra, sitios en los cuales el individuo se encuentre en contacto con ese mundo más apto a su condición original, en que los hombres no necesiten ejercer una fuerza sobre la Naturaleza (la cual también es imaginada como una naturaleza protectora, benigna y generosa, incapaz de dañar a sus criaturas) y, por lo tanto, no le impriman sus imperfecciones. De ahí que, como los habitantes de la *Utopía* de Moro, los habitantes del universo literario pastoril, sean personajes “humildes”, desconocedores de la fuerza corruptora del poder, la avaricia y, en general los vicios que en la realidad de la época, causaban estragos en las sociedades. En el contexto de la novela pastoril, sin embargo, la condición de ubicarse en un pasado remoto o en un futuro que corresponde a los hombres construir no se cumple; se trata de una posibilidad presente, capaz, únicamente, de cumplirse durante la lectura —en habitaciones de los hogares urbanos o en un espacio perfectamente acondicionado y

423 *Ibid.*, p. 209.

protegido: los salones y jardines⁴²⁴—. Es decir, el texto funciona como un escapismo hacia el mundo pastoril desde la ciudad, cuyas preocupaciones requerían, justamente, un momento de evasión.

El conflicto parte del mismo espíritu cortesano que anima a la novela pastoril. Es antigua la idea del desasosiego en el seno de la corte⁴²⁵ y es una de las principales causas señaladas por Antonio de Guevara en el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, probablemente, un texto propagandístico dirigido, más que al cortesano, al hidalgo de provincia a quien se instaba a permanecer en el campo, alejado de las sobrepobladas ciudades y resguardando la base económica, el rentismo. La vida en la corte no trae al autor sino malos recuerdos⁴²⁶: el ejercicio excesivo de las ceremonias que sustituían al ejercicio del poder —arrebataado por el absolutismo—, la ociosidad física combinada con las constantes preocupaciones burocráticas y el constante aburrimiento⁴²⁷. Estas condiciones conducen a Guevara a la alabanza de la aldea como una “imagen utópica del bienestar y el espacio natural de la libertad, el lugar donde las vanidades y las

⁴²⁴ Cervantes advierte sobre las consecuencias trágicas de llevar a la vida real el ideal pastoril en el episodio de Grisóstomo y Marcela, en la que el joven termina muerto por propia mano y Marcela oculta en el bosque determinada a mantenerse al margen de los conflictos mundanos.

⁴²⁵ Roger Bartra se refiere a ese desasosiego como “melancolía”, padecimiento atribuido incluso a Felipe II; y atrae el caso de Maimónides que desde el siglo xii ya registra haber tratado a los reyes atacados de melancolía (aunque la descripción del mal planteado dista de los desórdenes monárquicos a partir del siglo xv), “un desorden que tiende hacia la manía, es decir hacia la locura salvaje” (*On the Causes of Symptoms*, cap 3, 147r, 3-7, cit. en *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 41).

⁴²⁶ Escribe fray Antonio de Guevara: “Mi vida no ha sido vida, sino una muerte prolixa; mi bivar no ha sido bivar, sino un largo morir, mis días no han sido días, sino unas sombras muy pesadas; mis años no han sido años, sino sueños enojosos; mis placeres no fueron placeres, sino unos alegrones que me amargaron y no me tocaron, mi juventud no fue juventud, sino un sueño que soñé y un no sé qué que me vi”. (*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, cap. xiii, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947, p. 134. En adelante, cito por esta edición).

⁴²⁷ “La soledad poníame tristeza y la mucha compañía, importunidad. El mucho ejercicio cansábame y la ociosidad dañábame. Si estaba sano atormentábanme los cuidados, y si estaba enfermo justificábanme los médicos. Finalmente digo y afirmo que muchas veces me vi en la corte tan aborrido y yo mismo de mí mismo tan desabrido que ni osaba pedir la muerte, ni tomaba gusto por la vida” (cap. xviii, p. 267)

banalidades mundanas perdían sentido y se abrían paso los ideales estoicos que veían en la vida rural un camino de felicidad y salvación”⁴²⁸.

Como uno de sus rasgos permanentes, el personaje del pastor responde a esta imagen utópica de bienestar, en contra del malestar urbano. De tal manera que la novela se va construyendo a partir de la negación de aspectos que tradicionalmente son criticados —y sintetizados por autores como Antonio de Guevara—: si la vida urbana y de corte se caracteriza por la ausencia de amigos⁴²⁹, la vida pastoril opone la convivencia filial de la aldea; contra el derroche suntuario de los vestidos y el encarecimiento de la manutención que causa estragos entre los cortesanos⁴³⁰, el pastor opone su moderación en el atuendo y el sustento; si la ciudad se desborda de viciosos y desocupados⁴³¹, la aldea se regocija en la honestidad de sus pastores y la nobleza de su oficio; al exceso de compromisos de tipo social, legal y económico⁴³², el pastor responde con su recogimiento, gracia natural y carencia de preocupaciones.

428 Bartra, *op. cit.*, p. 43.

429 “En la corte a ninguno le combiene bivar con esperança que otros le han de ayudar. ¡O triste del cortesano!, el qual si viene a pobreza ninguno le socorre; si cae enfermo, nadie le visita; si allí se muere, todos le olvidan; si anda pensativo, nadie le consuela; si es virtuoso, pocos le alaban...” (*Menosprecio...*, ed. cit., cap. ix, p. 82).

430 “¡O bienaventurado el aldeano! el qual no tiene necesidad de traer tapicería de Flandes, comprar antepuertas, proveerse de alfombras, hazer sobremesas, armas camas de campo, labrar vaxillas de plata, servirse con fuentes, sufrir cozinero, buscar trinchante, pagar cavallerizo ni reñir con el despensero, y lo que es mejor de todo, que no ha de sacar dineros a cambio, ni aun fiarse de su camarero.” (*ibid.*, cap. vii, p. 74).

431 “Vagamundos y perdidos” que andan en la corte: algunos “no para más de irse [*sic*] a la hora del comer y del cenar a las mesas de los señores”, la mayor parte, se dedica a robar por distintos medios, otros “están allegados, por mejor dezir, arrufianados con una cortesana”; también están los “tahures, los quales mantienen sus cavallos y criados y atavíos de sólo jugar”, sin faltar las mujeres que “sirven de ser coberteras y capas de pecadores” (*ibid.*, cap. xi, pp. 92-97).

432 “En la corte, si leen una carta que da plazer, se resciben veynte que dan pesar. Y porque no parezca hablar de gracia, hallará cada uno por verdad que si la carta habla de la muger, que se tarda mucho; si de las hijas, quieren que las case; si de los hijos, que son traviessos; si de los amigos, que los olvida; si de los parientes, que los socorra; si de los vassallos, que le ponen pleyto; si de los renteros, que no le pagan; si de los caseros, que se caen las casas...” (*ibid.*, cap. ix p. 81).

De ahí que los autores incluyan en sus novelas ciertas pautas dedicadas al tópico llamado “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, sin convertirlas en el punto central de éstas, pues ya estaría implícito en la totalidad del relato. Este tópico funciona incidentalmente como instrumento de caracterización del personaje, pero representativo en lo correspondiente al marco ideológico del autor y a las expectativas de evasión del público frente a su realidad sociohistórica. Montemayor recurre al tópico —ya planteado en textos anteriores⁴³³— para caracterizar al pastor en situación de felicidad previa a los sufrimientos que ocupan buena parte de la novela:

No se metía el pastor en la consideración de los malos o buenos sucesos de la fortuna ni en la mudanza y variación de los tiempos; no le pasaba por el pensamiento la diligencia y codicias del ambicioso cortesano ni la confianza y presunción de la dama celebrada por sólo hinchazón y descuido del orgulloso privado. En el campo se crió, en el campo apacentaba su ganado, y así no salían del cambo sus pensamientos, hasta que el crudo amor tomó aquella posesión de su libertad que él suele tomar de los que más libres se imaginan. (l. 1., p. 12)

El tópico sugiere una oposición entre el personaje del cortesano y el pastor en favor de este último, cuya pureza, espiritualidad y sinceridad de sentimientos se conjugan con la virtud a toda prueba del pastor, en contra de “la diligencia y codicias del ambicioso cortesano”, ni “la hinchazón y descuido del orgulloso privado”; hasta que el amor “crudo” lo arrebatara de su estado original. En consecuencia, esta primera descripción implica una crítica social que convierte al personaje en el referente de una situación ideal que se desvanece en cuanto irrumpe en ese mundo una pasión “cortesana” que el amor, el cual deberá purificarse a fin de volver al estado inicial. Igualmente, la armonía

⁴³³ Véase su *Epístola a Diego Ramírez Pagán*, editada por Francisco López Estrada en “La Epístola de Jorge de Montemayor a Diego Ramírez Pagán (Una interpretación del desprecio por el Cortesano en la *Diana*”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1956, t. IV, pp. 387-406.

pastoril se desquicia con los enredos cortesanos (“extraño embuste de amor”) de los que participaron Selvagia, Alanio, Ismenia y Montano.

El tópico parece matizado en la interpretación de Gil Polo, en tanto que no señala las bondades de la vida de campo frente a los vicios de la vida cortesana; a cambio, el autor propone una equivalencia en el plano de la elocuencia y la belleza entre campo y ciudad. Así, dirá Marcelio a propósito de las razones de Diana: “vengo a condenar por yerro muy reprobado, decir, como muchos afirman, que en solas las ciudades y cortes está la viveza de los ingenios, pues la hallé también entre las espesuras de los bosques y en las rústicas e inartificiosas cabañas” (L. II, p. 153). Asimismo, Polidoro y Clenarda, también personajes caballerescos, reconocen la belleza literaria de los supuestamente rústicos cantos pastoriles: “más me satisfacen estos rústicos y pastoriles cantos de una simple llaneza acompañados, que en los palacios de reyes y señores las delicadas voces con arte curiosa compuestas, y con nuevas invenciones y variedades requebradas” (L. III, p. 186). Clenarda tendrá cuidado de señalar la verdad de sus apreciaciones argumentado que tiene “el oído hecho a las mejores música que en ciudad del mundo ni corte de rey pudiessen hacerse” (*loc. cit.*), y recordará cuando Marcelio —que escucha la conversación tras unas matas— cantaba a su hermana Alcida “al son de una vihuela tan dulcemente que si Orpheo hacía tan apacible música, no me espanto que las fieras conmoviese” (*loc. cit.*). El contraste entre aldea y corte funciona únicamente, entonces, para introducir el reencuentro entre Marcelio y los hermanos de su amada Alcida.

El tópico recibe en la *Galatea* el tratamiento más exhaustivo entre las novelas propuestas, para dar cuenta del auténtico aprecio de Cervantes por el ideal pastoril

como resguardo contra los avatares del mundo amenazante e imperfecto. Para legitimar el contraste, el autor pone en voz de un caballero la reflexión a propósito de la superioridad espiritual de la vida en la aldea: “no puedo dejar de tener lástima a mí mismo y a vosotros, una honesta envidia” (L. IV, p. 405). La sencillez y honestidad de la vida pastoril se ve reflejada en el aspecto físico del personaje, opiniones que reafirma el testimonio de Lauso, quien, “después de haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros, en los trabajosos del duro Marte, al fin se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida” (L. IV, p. 406). Más adelante, el canto de Lauso da cuenta de los elementos de contraste entre un tipo de vida y otro: el pastor “vive con más contento y más reposo” (L. IV, p. 410, v. 75), frente a “esta mísera, falsa, cortesanal” (*loc. cit.*, v. 80); para las pastoras, el agua de un arroyo es suficiente para realzar la belleza de sus rostros y no “el vano y enfadoso artificio con que los suyos martirizan las damas que en las grandes ciudades se tienen por más hermosas”. El contraste permite incluir una serie de observaciones políticas principalmente relacionadas con la figura del privado “que muestra en apariencia / mandar allí do no es obedecido” (L. IV, pp. 410, vv. 98-99), el falso adúlador “que, en poca ausencia, / muda opinión, señor, bando y partido” (p. 411, vv. 101-102) y el marino que “las movibles campañas de Oceano / [ara] con loco, antiguo desvarío” (*loc. cit.*, vv. 117-118). A partir de este tratamiento de los detalles del tópico, es posible observar que en Cervantes ya se gestaba la transición entre la concepción del espacio pastoril como un estado de evasión para las preocupaciones cotidianas y la concepción de éste como un mundo perdido y recordado con nostalgia, la visión del Siglo de Oro del *Quijote*.

Tal concepción se desvanece en el tratamiento de Lope para la Arcadia, aun a pesar de que el sentimiento nostálgico era la base de la recreación de Sannazaro, modelo constante al que alude la *Arcadia* hispánica. En tanto que el personaje pastoril es aquí declaradamente cortesano, y que el personaje caballeresco sale del escenario arcádico como otra de las novedades del autor⁴³⁴, el motivo del menosprecio de corte y alabanza de aldea ya no representa un rasgo de caracterización del personaje frente al personaje caballeresco. Sin embargo, el motivo se ha transformado en un canto obligatorio de esta antología lírica que también se encuentra en la base estructural del relato, y aparece, sin motivo alguno, en el cierre del primer libro en la voz de Benalcio, un pastor cuya participación en la anécdota central del libro es mínima (“quedándose atrás Benalcio y Tirsi, el venerable viejo le rogó que cantase”). El canto (l. I, pp. 130-133) está compuesto a partir de los tópicos y figuras convencionales de esta temática: exaltación de la libertad al margen de la vida dedicada a las armas, y de la tranquilidad del hogar frente a las tribulaciones de la corte (“mi regalada cama, [...] que algún rey la envidiara”, p. 132). El tópico vuelve a aparecer, aunque apenas aludido, sólo para destacar el apetito con que Anfriso y Dardanio compartieron los alimentos y la conversación: “en la voluntad se suele comer a veces mejor que en las espléndidas mesas de regalados príncipes” (l. III, p. 225); para destacar así la caracterización del pastor por su disposición a entablar relaciones de amistad, superior a la de cualquier otro tipo de personaje.

⁴³⁴ Para este momento, y en particular para Lope de Vega, la novela de caballerías ya era un género obsoleto y desprestigiado, como se aprecia en su carta dedicatoria a sus *Novelas a Marcia Leonarda*: “En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas *cuentos* [...] se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*” (ed. cit., p. 27).

Un personaje literario, en general, debe su continuidad a la aceptación que su público, auditorio y lectores, le concedan, y esta aceptación depende, en buena medida, de su capacidad de proyectar las aspiraciones, ideales e ideologías, las cuales contribuyen a la conformación de la historia literaria. En el caso particular del personaje del pastor, se encuentra marcadamente ligado a las condiciones de escritura, tanto, que no sobrevive al cierre de la época. Por la misma razón, representa una figura paradigmática del vínculo entre ideología, sociedad e historia que algún filósofo como Nietzsche, ha reconocido, por lo menos para denostarla, como la imagen falsa de lo originario, creada por una sociedad intelectualizada hasta el exceso⁴³⁵.

435 “Tanto el sátiro como el idílico pastor de nuestra época moderna son, ambos, productos nacidos de un anhelo orientado hacia lo originario y natural; ¡mas con qué firme e intrépida garra asía el griego a su hombre de los bosques, y de qué avergonzada y débil manera juguetea el hombre moderno con la imagen lisonjera de un pastor delicado, blando, que toca la flauta!” (R. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascal, Alianza, Madrid, 2001, p. 82).

5. CARACTERIZACIÓN DEL PASTOR POR SUS ACTIVIDADES DISCURSIVAS

Una caracterización del personaje del pastor por actividades discursivas involucra todos los aspectos planteados a lo largo de esta investigación. Como se señaló desde el primer capítulo, el rasgo fundamental del personaje literario es su estatuto discursivo; más aún en el personaje pastoril. Sus acciones son principalmente dialógicas: se sabe de su pasado y su estado presente por lo que relata de sí a otro o por lo que éste refiere de él; establece basadas en la conversación, y sus atributos más representativos pertenecen a la esfera de la comunicación, es decir, a sus aptitudes para el canto y la composición de obras poéticas, para las disputas y los juegos dialógicos. Su interacción con el resto de los personajes conforma un discurso en el cual se manifiestan diversos niveles de relación: la estructura social, la tradición literaria, la sucesión de hechos que organizan el relato y, principalmente, aspectos retóricos desplegados por el autor a fin de obtener la aceptación del lector hacia el personaje y su peripecia. Es así que un análisis retórico es el más conveniente para cerrar todos los aspectos anteriores. En buena medida, representa una condición insoslayable, en tanto que, como se ha sostenido, es el personaje, con su discurso y sus acciones, el eje que sostiene este subgénero novelístico —frente a otros géneros de corte pastoril, en que los personajes no son tan cuidadosamente caracterizados como presencia activa, capaz de desplegar procesos atractivos para el lector—.

Si la novela pastoril representa uno de los géneros más exitosos de la segunda mitad del siglo XVI, sus recursos retóricos más favorecidos representan entonces una actualización de los recursos que heredó géneros anteriores, y una reconstrucción de su sistema arrojará datos sobre las preferencias estilísticas de la época. Sin atender a este hecho, los estudios sobre los recursos literarios de la novela pastoril se han centrado en el análisis de los textos poéticos exclusivamente⁴³⁶, a esto contribuye el hecho de que el autor, que solía presentar su obra como “prosas y versos”, considerara la totalidad del texto como un marco en el cual insertar poemas de tema amoroso, según el modelo de Sannazaro en su *Arcadia*. No obstante, al trascender algunos autores a la construcción narrativa de hechos encaminada hacia un desenlace, las figuras literarias con que se construye el discurso adquieren un valor funcional en el argumento, lo que multiplica los aspectos de significación de tales figuras.

Como actividades discursivas centrales, específicas del pastor, seleccionadas bajo el criterio de su reiterada utilización en las obras del género y sus aportaciones en la construcción de la personalidad —lo que incluye su adopción en los personajes que se hacen pasar por pastores—, se encuentran: 1) los discursos de presentación de los personajes, 2) la consecuente narración de vida que efectúa el personaje después de presentarse, y que lo incorpora al espacio y tiempo relatados —en un modelo narrativo que establece una pauta en la novela, un microcosmos que no es sino reflejo del

⁴³⁶ Los autores “canónicos” separan tajantemente el análisis lírico del prosístico; en el caso de La Galatea, una de las novelas más estudiadas del grupo aquí tratado, se halla un ejemplo evidente: Francisco López Estrada en *La “Galatea” de Cervantes. Estudio crítico*, separa las inclusiones líricas del discurso en prosa (Universidad de La Laguna. La Laguna de Tenerife, 1948); en tanto que uno de los estudios más recientes, como es el de José Manuel Trabado Cabado, en *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de la “Galatea”* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2000), si bien parte del uso del texto lírico, elude los vínculos entre éste y el texto en prosa.

macrocosmos de los contiene—, 3) los relatos insertados y los recursos narrativos que el autor distribuye en el avance del relato —es decir, del macrocosmos— pero que se evidencian por las manifestaciones verbales de los personajes, 4) la escritura de cartas, 5) las disputas entre posiciones encontradas representadas por los personajes, y 6) los juegos verbales acostumbrados durante fiestas y ceremonias, entre los cuales destacan, por su ingenio y construcción, los juegos de enigmas.

Estos discursos incluyen formas en prosa y verso; en algunos casos su construcción está arraigada en las tradiciones medievales —como es el caso del uso del debate—, y, como ocurre con todas las formas literarias de la época, en las retóricas más influyentes de la Edad Media y la antigüedad clásica. Tal diversidad hace del personaje del pastor uno de los más abundantes en recursos retóricos. Estas actividades discursivas se sumarían a las que ya se encontraban establecidas en la tradición clásica del personaje: las justas poéticas, los cantos a dos voces o los epigramas, que fueron heredados de la poesía bucólica que se hallaban en las caracterizaciones más remotas de Teócrito y Virgilio, y también a las composiciones de corte petrarquista como sonetos y canciones o el tradicional romance español.

Por su importancia estilística y argumental, las actividades discursivas del personaje son determinantes para establecer su caracterización, pues son las que le permiten comunicar sus reacciones a las situaciones que conducen la trama: en diálogos y monólogos, muestra su carácter acompañado de gestos y expresiones, refiere los procesos mentales que lo conducen a sus respuestas y reacciones, complementa sus enunciados con gestos, ademanes, reacciones físicas y expresiones emotivas. La

intención de su discurso, el modo de elegir sus afirmaciones y argumentaciones, además, deben ser acompañados por marcas discursivas como manejo de la lengua, el tono de su voz, la elección del oyente con el que se comunica. Todo como consecuencia de la necesidad del autor de construir al personaje con la intención de obtener el favor del público receptor por medio de ese individuo de ficción, cuya identificación con el individuo real será determinante para aceptarlo o no.

5.1. DISCURSOS DE PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES COMO *EXORDIO*

La aparición de cada personaje sigue dos modelos textuales. En el primero, la presentación del protagonista corresponde al narrador, quien lo sitúa dentro del paisaje pastoril, el que determina las características del personaje —como su preferencia por la soledad—; y esta caracterización implica su situación inicial⁴³⁷. En un segundo modelo, están los personajes que se integran al relato mediante un encuentro con el protagonista y sus compañeros, quienes forman un grupo de afligidos amadores en busca de soluciones para sus sufrimientos, por lo que el personaje debe acudir a una presentación de sí mismo ante los personajes que lo reciben en el grupo, ante quienes debe generar simpatía para ser aceptados en el grupo y unirse a él para continuar el recorrido hacia el ser sobrenatural capaz de solucionar conflictos, lo que implica

⁴³⁷ La presentación inicial de un personaje, con la cual se abre la novela, suele apoyarse con la colocación de éste, por parte del autor, en un paraje solitario —como lo había hecho anteriormente Ribeiro—, lo que permite una sensación de una narración objetiva que predispone al lector.

también la aceptación del público lector, a fin de mantener e intensificar el interés por el relato.

Los tratados de retórica, como se sabe, determinaron artísticamente los lineamientos de los géneros textuales que evolucionaban desde la Edad Media. Y la narrativa de la segunda mitad del siglo XVI, de intención declaradamente culta, se definió a sí misma por recurrir a los principios retóricos, tanto en lo correspondiente a la invención, disposición y elocución, como en las reglas sobre las partes y tópica del discurso. De ahí que el discurso de cada personaje inicie con un exordio, de acuerdo con el esquema retórico, que busca “preparar el ánimo de los oyentes para lo restante de la oración [...] haciéndolos atentos, dóciles y benévolo”⁴³⁸. Si, como se ha señalado, los pastores protagónicos representan un tipo de juez y tal función se comunica al lector, entonces la presentación del personaje, el exordio, busca “ganar la benevolencia, o por medio de las personas o por la causa”⁴³⁹. Pero además, Quintiliano prevé la ganancia del juez mediante la alabanza en conjunción con la utilidad de la causa⁴⁴⁰, lo que se evidencia en las primeras intervenciones de Felismena, quien se dirige a las ninfas en términos de “hermosas ninfas de la casta diosa [...] os diré lo que nunca pensé decir sino a quien entregué mi libertad” (Montemayor, L. II, pp.98-99), de Marcelio (“No es mi mal de tal cualidad que a toda suerte de gentes se pueda contar, mas la opinión que tengo de tu merecimiento y el valor que tu hermosura me publica me

438 Quintiliano, *Institución oratoria*, “Del exordio” IV 1, 1 (cito por la traducción de Ignacio Rodríguez y P. Sandier, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1999).

439 *Loc. cit.* Y agrega el autor: “cuanto pertenece a la persona del que habla pertenece también a la causa; pues es cosa natural que el juez fácilmente crea a los que oye con gusto [...] pues sola la compasión natural mueve a un juez recto”.

440 Quint., *Inst.*, IV 2, 5.

fuerzan a contarte abiertamente mi vida”, Gil Polo, L. I, p. 114) o Timbrio (“Puesto que a mí me fuera mejor, oh agradable compañía, vivir lo poco que me queda de vida sin ella [...] por no mostrarme esquivo a la voluntad que me habéis mostrado, determino de contaros...” Cervantes, L. II, p. 274)

El exordio corresponde frecuentemente, en un primer momento, como al abogado previsto por los rétores, a un personaje o al narrador (“Porque a veces el exordio se toma del orador o defensor de la causa: pues aunque debe ser escaso en hablar de sí mismo, hace mucho al caso que sea tenido por hombre bueno”⁴⁴¹), quien describirá al personaje, en su primera aparición, en los términos previstos por Quintiliano (“lo que más debe brillar en el exordio es la modestia del orador en el semblante, en la voz, en lo que dice y en el modo de proponerlo”⁴⁴²): Sireno presentará a Silvano con una pregunta retórica (“¿en qué han parado las competencias que conmigo traías por los amores de Diana y los disfavores que aquella cruel te hacía, poniéndolos a mi cuenta?”, *Diana* L. I, p. 18); Lisandro aparecerá apartándose en la quietud de la noche, porque “a los tristes, imaginativos corazones, ninguna cosa les es de mayor gusto que la soledad, despertadora de memorias tristes o alegres” (*Galatea*, L. I, p. 182), e incluso Anfriso cuando se le aparece por primera vez Dardanio, el narrador señala que “tenía el desdichado mozo puesto el hermoso rostro sobre la mano derecha y el brazo sobre una peña más alta que aquella en que sentado estaba” (*Aradia*, L. III, p. 222)⁴⁴³. Por

441 Quint., *Inst.*, IV 2, 1.

442 Quint., *Inst.*, IV 7.

443 El recurso retórico corresponde a la *effictio*, pues la apariencia está ligada a la personalidad del personaje, la de amante desdichado que se confirmará de inmediato. También acudirán a este recurso los personajes que han adoptado el traje de pastor, como es el caso de Marcelio en la *Diana* de Gil Polo, quien se descubre a la mirada de Diana, Delio y Alcida: “vieron a un pastor que muy fatigado venía hacia la fuente a guisa de congojado caminante” (p. 110),

supuesto, otro exordio favorecido en la novela pastoril, por definición, es el tópico de “invocación a la naturaleza” como confidente; así lo emplea Cervantes al introducir al personaje de Teolinda: “¡Ay, claras y frescas aguas! ¡Cuán poca parte es vuestra frialdad para templar el fuego que en mis entrañas siento” (L. I, p. 210).

Por regla general, al margen de esta intervención desde otra voz, el personaje se presentará a sí mismo. Se trata, en este caso, de la *propositio*, la parte del discurso que sigue al exordio, una comunicación a los jueces que sirve para indicar el breve resumen de la causa que se va a desarrollar. Esta parte del discurso suele exponerse en versos, en los que el pastor se define como objeto de un profundo sufrimiento: así, en Montemayor, Silvano entona una canción para presentarse, no ante Sireno, quien ya tiene antecedentes de este pastor, sino ante el receptor, cuya simpatía pretende obtener, inicia declarándose: “Amador soy, mas nunca fui amado” (L. I, p. 19)⁴⁴⁴; o bien, Selvagia se declara “la más mal tratada que nunca nadie pensó ser” (L. I, p. 42). En Gil Polo, Marcelo, caballero disfrazado de pastor, declara, en el primer verso del soneto, “No puede darme Amor mayor tormento” (L. I, p. 110); así también Ismenia, quien señala en un soneto a Montano como responsable de su desventura. Cervantes vuelve al motivo de la amistad entre dos pastores basada en el sufrimiento compartido por el desamor de una misma pastora: con Erastro aludiendo a aquella que “está tan enrobrecida a mis demandas, cuan hecha encina a tus continuos quejidos” (L. I, p.174). Mientras que Lope modifica los elementos de la presentación inicial de los personajes, limitando esta al

444 Más adelante, recurre a un esquema antitético: “Con lo que un hombre cansa, otro reposa; / tras su deseo camina cada uno; / mas yo siempre llorando el día espero / y en viendo el día por la noche muero”. (L. I, p. 20); para luego emplear el tópico de empeños condenados al fracaso: “Quejarme yo de amor es excusado: pintá en el agua o dá voces al viento; / buscá remedio en quien jamás le ha dado / que al fin venga a dejalle sin descuento” (*loc. cit.*)

episodio del encuentro entre Dardanio y Anfriso, en la que el mágico ofrece su servicio al pastor como primer asunto de su presentación: “Si la voluntad, hermoso peregrino, que de mi alma conoces merece que yo sepa quién eres, por los dioses que no me lo encubras, que puedo servirte de remedio, como ahora de consuelo” (L. III, p.222). Evidentemente, el recurso constante en esta primera presentación radica en la hipérbole, como corresponde a una aparición que precisa atraer la atención del público

Después de esta primera referencia a su situación, los restantes elementos del esquema de presentación están claramente establecidos: el pastor apela a los atributos de su persona (en la retórica ciceroniana, *demonstratio*): nombre (*nomen*, “aquello, que se da a cada persona y sirve para designarla con una apelación propia y definida”), naturaleza (*natura*, conjunto de atributos, incluyendo “la raza, la patria, la familia [...], las cualidades o los defectos de la mente y del cuerpo”), condición (*fortuna*, “si la persona es esclavo o libre, rico o pobre, ciudadano particular o tiene algún cargo público...”) y clase de vida (*victus*, “bajo la dirección de quién ha sido educado, qué maestros tuvo en las artes liberales y qué preceptores para la vida, qué amigos tiene, a qué ocupación oficio o profesión se dedica...”) ⁴⁴⁵. Los elementos se cumplen en cada presentación si se trata de un personaje ajeno a la aldea y la comunidad pastoril. Por eso, en un principio, se emplea principalmente en los personajes caballerescos:

Sabe, pastora, que mi nombre es Marcelio, y mi estado muy diferente de lo que mi hábito señala, porque fui nacido en la ciudad Soldina, principal en la provincia Vandalia, de padres esclarecidos en linaje y abundantes de riquezas. En mi tierna edad fui llevado a la corte del rey de lusitanos, y allí criado y querido no sólo de los señores principales de ella, más aún del mismo rey. Tanto, que nunca consintió que me partiese de su corte hasta que me encargó la gente de guerra que tenía en la costa de África. (p. 115)

445 Cicerón, *De inv.*, I 24-25, 34-35.

Pero también se adapta de manera natural a los personajes pastoriles, como corresponde a Lisandro en la *Galatea* de Cervantes, a la que añade la inclusión de Leonida, su amada:

En las riberas de Betis, caudolosísimo río que la gran Vandalia enriquece, nació Lisandro —que éste es el nombre desdichado mío—, y de tan nobles padres cual pluguiera al soberano Dios que en más baja fortuna fuera engendrado, porque muchas veces la nobleza del linaje pone alas y esfuerza el ánimo a levantar los ojos adonde la humilde suerte no osara jamás levantarlos. Y de tales atrevimientos suelen suceder a menudo semejantes calamidades como las que de mí oirás si con atención me escuchas. Nació asimesmo en mi aldea una pastora, cuyo nombre era Leonida, suma de toda la hermosura que en gran parte de la tierra (según yo imagino) pudiera hallarse (L. I, p. 189).⁴⁴⁶

Sin embargo, nuevamente Lope incorpora modificaciones estilísticas en la construcción de este tipo de discursos, principalmente en el aspecto de la motivación: la primera aparición del personaje nuevo no responde a los modelos establecidos; en cambio, el medio de incorporarlo consiste en seguir la acción hacia un descubrimiento incidental de otro u otros personajes: “cuando del sueño de tanta gloria los despertaron las voces de dos pastores que cantaban así” (L. I, p. 79). El motivo incorpora de una manera casual a los personajes, y no los involucra en la dinámica del recorrido a que también escapa la novela de Lope; pero sí permitirá al lector conocer los antecedentes de, por ejemplo Galafrón y Leriano como amantes no correspondidos y sus quejas contra Belisarda⁴⁴⁷. Y, en un proceso similar, el pastor Celio, que en la ficción arcádica

⁴⁴⁶ Un modelo similar sigue la presentación de Teolinda: nacida en las riberas de Henares, nacida y criada “no en tan baja fortuna”, de padres labradores, que “no tenía ni podía tener más cuidados que los que podían nacer del pastoral oficio” (*Galatea*, L. I, p. 215).

⁴⁴⁷ El mismo mecanismo se emplea para introducir a los personajes de Isbella: “Así se lamentaban Galafrón y Leriano, cuando oyeron una voz agradable que interrumpió su plática diciendo así” (L. I, p. 85). Isbella, sin darse cuenta, declarará su situación inicial al momento de incorporarse a los hechos narrados.

ha perdido la razón, aparece profiriendo exclamaciones confusas, hasta que pierde el sentido; entonces, su amigo Celso será quien cuente, en romance, la historia de su amigo, en primera persona y con lineamientos retóricos acordes con el modelo de los autores pastoriles precedentes:

nací pastor, aunque noble,
 donde pluguiera a los hados
 que de mortaja sirvieran
 aquellos primeros paños [...]
 Desdichado por herencia,
 que es un triste mayorazgo,
 Celio en nombre, porque en obras
 fueron de infierno mis daños,
 con regalada niñez
 mis años iba aumentando
 al paso de mis desdichas (l. 1, p. 121).

De ambos modos, el exordio y la *propositio*, reunidos en la presentación del personaje, siguen los preceptos clásicos establecidos para esta parte del discurso, principalmente aquellos encaminados a la *captatio benevolentiae*: la ficción de naturalidad y espontaneidad obtenida por medio del motivo del descubrimiento del personaje en un momento de soledad y recogimiento. Asimismo, como establecerán autores como Quintiliano, “lo que más debe brillar en el exordio es la modestia del orador en el semblante, en la voz, en lo que dice y en el modo de proponerlo”⁴⁴⁸. De ahí que los personajes se presenten a sí mismos como amadores dignos de compasión, sufrientes y agradecidos frente a sus jueces, los otros pastores que sirven de referente al público

448 Quint., *Inst.*, IV 1, 7.

lector. Todo esto antes de continuar con su discurso, pues, como contempla la retórica, a la *propositio* le sigue la comunicación más detallada de la causa, la *narratio*, en sus múltiples posibilidades, como se analizará a continuación.

5.2. NARRACIÓN

Al discurso de presentación, normalmente le sigue el relato de la vida del personaje hasta el momento en que se incorpora a la trama pastoril. Si bien la narración representa junto con el personaje el asunto central de esta investigación —con sus posibilidades de modificar el estatus del pastor frente a la égloga lírica o dramática, o de absorber múltiples géneros literarios y, además, musicales y visuales—, es conveniente analizarla en este punto, en continuidad con el discurso de presentación de los personajes. Esto es así porque la técnica es rígida en ese aspecto: el relato no inicia de manera lineal, si no es con este discurso de presentación. Al mismo tiempo, la intención del autor parece seguir una pauta similar: la aventura de cada personaje es un ejercicio retórico casi jurídico, con un objetivo establecido —desde la primera línea— que consiste en la obtención del favor del público. De ahí la conveniencia de continuar por los cauces determinados por la retórica y sus disposiciones sobre la narración.

La antigua *narratio* es la parte del discurso que contiene la exposición de un hecho en forma detallada, parcial, oficiosa, de lo que en manera escueta se expresa en la

propositio. Cicerón distingue tres tipos de géneros narrativos: la descripción del estado de la causa y razón de la controversia; la digresión fuera de la causa, como la narración de ejemplos, y una narración apartada de las causas civiles, porque se dice y se escribe con un fin deleitable o de ejercicio en la formación del orador y tiene dos partes: negocios, eventos o procesos y personas⁴⁴⁹. En este tercer género de la narración, añade Cicerón, “debe existir mucha festividad, hecha toda de variedad de cosas, de semejanza de ánimos, gravedad, lenidad, esperanza, miedo, sospecha, deseo, disimulación, error, misericordia, cambio de fortuna, inconveniencia inesperada, súbita alegría, jocundo fin de cosas”⁴⁵⁰. Advierte, además, que la narración tiene que tener la virtud del *persuadere* mediante el *bene dicere*.

Estas pautas permiten reconocer y señalar como normativa la inserción de un relato pastoril: un personaje nuevo, un pastor atormentado —según se deja ver en la tristeza de sus canciones, en su apariencia apesadumbrada o en exclamaciones escuchadas por casualidad—, se incorpora a la trama; los pastores protagonistas le ruegan que refiera las razones de su sufrimiento; su participación debe generar una respuesta compasiva entre su auditorio, de tal manera que su relato funciona como una exposición de la causa —así ocurre también cuando el protagonista es presentado por primera vez, casi siempre desde una perspectiva del narrador—. El relato incluye una serie de digresiones o ejemplos y otros ornamentos, materia de la elocución, serie encaminada a conmover a sus oyentes. Por diversos medios, las narraciones incluirán las condiciones previstas en

449 Cicerón, *De inv.*, I, 27.

450 Cicerón, *De inv.*, I, 27. En la interpretación de Quintiliano: “que la narración tenga *dulzura*, admiraciones, que ponga en expectativa, que halla en ella terminaciones que no se esperaban, y se introduzcan personas hablando entre sí, y aun todos los afectos” (*Inst.*, IV 2, 4).

la retórica: brevedad —que busca la disposición del público que lo mantiene atento y dulce—, claridad —acertado encadenamiento de ideas en la oración (*dispositio*)— y probabilidad —plausibilidad, verosimilitud lograda mediante la eficacia de las ideas—.

Como el relato va precedido por la presentación de los personajes, no es de extrañar que la técnica narrativa más frecuente sea el inicio *In media res* que se convertirá en narración intercalada, es decir, que tendrá continuidad en la novela, con interferencias de las otras tramas del relato. O bien, a medida que el género avance, su organización adquirirá una forma consecutiva, como ocurre en la obra de Lope, cuyas técnicas se acercan más a la construcción dramática —en tanto que todos los hechos se encaminan hacia un final que se desconoce en un principio: una técnica narrativa basada en la progresión de hechos, en la que las peripecias ocurren ante los ojos del narrador y el lector.

En síntesis, el tejido narrativo de la novela pastoril está compuesto, en un primer nivel, por narraciones *in media res*, narraciones insertadas y la narración lineal que avanza en el transcurso de la novela. Si bien el relato *in media res* y los relatos insertados podrían corresponder a una misma categoría, pues ambos están “insertados” como un microcosmos dentro del macrocosmos de la novela, se distinguen aquí porque los primeros —los llamados *in media res*— suponen un desarrollo que terminará en el transcurso de la novela; mientras que los otros, los insertados, comienzan y terminan sin implicar consecuencias en la narración lineal.

Por último, las narraciones *in media res* se clasifican en dos grupos por su continuidad: el primero está formado por las narraciones que concluyen en el

transcurso de la narración lineal; en segundo grupo está formado por las que quedan abiertas, con la sugerencia de que concluirán en una posible continuación. Sobre esta base se configura el análisis a que se dedica este apartado.

5.2.1. *IN MEDIA RES*

De acuerdo con los principios clásicos, los argumentos de las narraciones en la novela pastoril pueden ser simples y complejos⁴⁵¹, división que se realiza en los relatos *in media res*. El argumento simple corresponde a los pastores desamados que no sufrirán transformaciones ni peripecias o reconocimientos. Como señala Quintiliano, se trata de asuntos “tan sencillos, que en ellos mejor cae la proposición que la narración”⁴⁵² y su participación en el relato se limitará a participaciones incidentales (Berardo y Tauriso en la *Diana* de Gil Polo: “que por ella penados andaban y tenían costumbre de andar siempre de compañía y cantar en competencia”, l. 1, p. 131). El argumento complejo, por el contrario, incluye una profusión de peripecias y reconocimientos que mantendrán el interés de los oyentes textuales y, por supuesto, del público real, lector u oyente, de la novela. De ahí que se recurra, en este tipo de narración, a tramas de tipo novelesco o de aventuras. Este tipo de argumento, evidentemente, ofrece mayores

⁴⁵¹ Arist., *Poet.* 1452a.

⁴⁵² Ofrece Quintiliano el siguiente ejemplo: “Si delante de los centunviro se litiga, si el hijo o el hermano debe heredar al que murió sin testar. O aunque hubiera lugar a la narración, se omite por estar informado el juez o porque ya está referida de antemano” (Quint. *Ins.*, IV 2, 1).

posibilidades de análisis. Una vez más, se puede apreciar la cercanía entre Montemayor y Cervantes en la frecuencia de narraciones intercaladas *in media res*. Montemayor incorpora cinco: la primera, la de Selvagia, Ismenia, Alanio y Montano; la segunda, Felismena, Felis y Celia; la tercera Belisa, Arsileo y Arsenio; la cuarta, Filemón y Amarílida, y por último, la de Duarda y Danteo. Cervantes incorpora cuatro: primera, la de Lisandro, Silvia, Carino y Leonida; segunda, Teolinda, Artidoro; tercera, Silerio, Timbrio y Nísida; y cuarta, Rosaura, Grisaldo y Leopersia. En cambio, Gil Polo sólo incorpora dos: la de Marcelio y Alcida y la de Ismenia y Montano. Lope reduce al mínimo el recurso: Celio y Jacinta, en un relato de apenas unas líneas.

Este tipo de narración corre a cargo tanto de personajes caballerescos como pastoriles. Si la narración corresponde a un personaje pastoril, ésta inicia con el motivo de la fiesta; si, en cambio, corresponde a un personaje caballeresco, sigue los modelos del relato de caballerías o sentimental: los personajes deben probar la igualdad de su linaje antes de iniciar el cortejo, o bien, resolver el conflicto de la rivalidad entre familias. En ambos casos, la narración contiene una serie de equívocos, con ciertas notas trágicas en el caso de los personajes caballerescos, menos frecuentes en las aventuras del pastor —para quien suelen resolverse por la explicación mágica—. La narración pastoril involucra, con mayor frecuencia, el enredo familiar —sobre todo la rivalidad entre padres e hijos o hermanos gemelos—; mientras que la narración caballeresca incluye aventuras marítimas y guerreras. No obstante, ambos tipos de narración se construyen a partir de recursos retóricos comunes que mantienen su unidad genérica.

La preceptiva dispone que la *narratio* debe comenzar “desde donde conviene para informar al juez, y no más; si no se saliere del asunto”⁴⁵³; mientras que la expresión *In media res*, tomada de Horacio en el *Arte poética*, alude al momento crucial, es decir, en la mitad del asunto, entre los polos de la situación inicial y la resolución del conflicto. La estrategia narrativa en la pastoril sigue ambas pautas: el narrador presenta a los personajes en el centro del suceso o asunto, es decir, en el momento de mayor sufrimiento y desesperación; en contraste, al dar cuenta del tránsito de su desgracia, los personajes parten de la relación de su origen y las condiciones de felicidad en que crecieron. El efecto hiperbólico entre el punto de desesperación en que el personaje aparece por primera vez, seguido de su relación precedida de una felicidad juvenil, debió resultar profundamente eficaz.

El punto de inicio, entonces, se remonta a las referencias sobre el origen del personaje y sus atributos sociales. En realidad, dichos datos son esenciales en el marco de la tradición clásica y renacentista, que consideraba como virtudes haber nacido ilustre, de origen legítimo por ambas líneas; lo mismo se esperaba de la ciudad, cuya nobleza se sustentaba en la raigambre de sus habitantes⁴⁵⁴. Tales virtudes se concretan en la narración del personaje que comparte su relato. Así, Marcelio informa con especial atención detalles como la riqueza de sus padres, su formación en la corte, y cómo ha merecido el aprecio y el honor de la confianza del rey, Teolinda, en Cervantes, alude a sus padres labradores, es decir, propietarios de tierras, y cómo creció sin cuidarse, como Sireno en Montemayor, de preocupaciones mundanas.

453 Quint., *Ins.*, II 3, 1.

454 Aristóteles, *Retórica*, 1360b.

Con esto, el personaje establece no sólo un estado de felicidad inicial, sino que poseía las virtudes necesarias para la felicidad, y da a entender que se percibía a sí mismo como un ser en apariencia predestinado a ella, en contraste marcado con su actual estado de infortunio⁴⁵⁵.

De manera similar, el personaje refiere cómo el ser amado comparte el mismo origen, lo que haría suponer la imposibilidad de obstáculos en su unión; así dirá Lisandro que “muchas veces la nobleza de linaje pone alas y esfuerza el ánimo a levantar los ojos adonde la humilde suerte no osara jamás levantarlos” (*Galatea*, l. I, p. 189). En otros casos, establecería la extrañeza ante el rechazo del amado, con quien comparte linaje y origen; recurso que se emplearía en personajes como Galafrón y Leriano, en la *Arcadia*, los cuales se vanaglorian de sus linajes y pertenencias para declararse merecedores del amor de Belisarda y, por lo tanto, justos enemigos de Anfriso. Como se observará, un desamado rara vez refiere el proceso del nacimiento de su pasión, la que refiere como un hecho inevitable, dada su baja condición e inmerecimiento de la figura amada, contentándose con servirla con cantos en agradecimiento a su trato amistoso, sin enojarla o importunarla; este es el caso del Silvano de Montemayor, Tauriso y Berardo de Gil Polo, Erastro de Cervantes y Olimpio de Lope.

⁴⁵⁵ Véase, Aristóteles, *Retórica*: “Existe un objetivo, más o menos el mismo para cada hombre en particular y para todos en común... y es... para decirlo en resumen, la felicidad... entendemos por felicidad o el éxito acompañado de virtud, o la independencia económica, o la vida placentera unida a la seguridad, o la pujanza de bienes materiales y de cuerpo, juntamente con la facultad de conservarlos y usar de ellos... sus partes son la *nobleza*, los *muchos y fieles amigos*, la *riqueza*, la *bondad y abundancia de hijos* y la *buena vejez*; además, las excelencias propias del cuerpo (como son la *salud*, la *belleza*, la *fuerteza*, el *porte* y la *capacidad para la competición*); y asimismo la *fama*, el *honor*, la *buena suerte* y la *virtud*” 1360b. Marcelio cuenta con todas esas partes, excepto, como se verá más adelante, la única que parece no depender únicamente de él: la buena suerte.

Otras posibilidades efectivas del inicio de la narración son los casos de Felismena en Montemayor y de Teolinda en Cervantes. El primero inicia con el mismo punto del origen noble: hija de Delia y Andronio, “en linaje y bienes de fortuna los más principales de toda aquella provincia”, Vandalia, su historia debe arrancar desde su concepción, consecuencia de los ruegos de Delia, que “con lágrimas y suspiros cada hora importunaba el cielo y haciendo mil ofrendas y sacrificios suplicaba a Dios le diese lo que tanto deseaba” (L. II, p. 100); próxima al nacimiento de sus hijos, Delia disputa con Andronio sobre la decisión de Paris ante las diosas por la manzana de la discordia; su preferencia por Palas y menosprecio por Venus trae como consecuencia, anunciada durante el sueño, la desventura amorosa y la “dicha en armas” de Felismena⁴⁵⁶. El segundo caso, de Teolinda, el relato inicia a partir de su encuentro con Lidia, a quien rechazó y negó consuelo a sus penas de amor. El recurso del origen prenatal del personaje da cuenta de la vigencia del principio retórico en un texto como la novela pastoril, vinculado a la tradición aristotélica de reconocimientos y equívocos; en tanto que el indicio refuerza la casuística amorosa propuesta por el autor: la justificación narrativa del *Omnia vincit Amor*.

Es así que la novela de la época pretende evidenciar también la puesta en práctica de las “leyes de la narración” de Quintiliano a propósito de la *narratio* —“relación de una cosa sucedida o tenida por tal, útil para la persuasión”—: claridad, brevedad y verosimilitud. No obstante, el autor de la *Institución* atenúa la rigidez atribuida a estas leyes: la condición de verosimilitud tiene como fin el de favorecer la causa. Tal

⁴⁵⁶ Y, de paso, al Marcelio de la continuación de Gil Polo, quien decide omitir esta parte de la narración, la dedicada a los padres, para lograr el efecto sorpresivo al descubrir que él es el hermano de Felismena

tendencia a la atenuación de la rigidez clásica será una constante durante el Siglo de Oro; en cuanto a la ley que dicta a la *narratio* la brevedad, “comenzándola desde donde conviene para informar al juez, y no más [...], omitiendo lo que no importa ni para inteligencia ni utilidad de la causa”⁴⁵⁷. En continuas ocasiones, los autores de novela pastoril mostrarán su adhesión a este principio con advertencias como “te contaré con las menos palabras que será posible las muchas y muy malas obras que de la Fortuna habemos recibido” (Gil Polo, l. II, p. 190); o “En fin, por no ser te prolijo, el amor me ministró tales palabras” (Cervantes, l. I, p. 191). Tales advertencias, por supuesto, no son sino recursos narrativos que el autor empleará en función del efecto positivo que busca obtener del público⁴⁵⁸. Por último, la claridad exige evitar palabras “desusadas, indecorosas y extrañas”, a fin de no confundir “las circunstancias de las cosas, personas, tiempos y lugares y causas”, para que “al juez no le quede la menor duda” (p. 193)

Dada esta cercanía con los discursos destinados a la exposición frente al juez, la narración *in media res* muestra que, en efecto, estos episodios desempeñan la función de recrear un “tribunal”, que pone de manifiesto el conocimiento de sus autores y receptores de todo un aparato jurídico con sus protocolos y lenguaje específico⁴⁵⁹; que pretendía obtener un “fallo” favorable para los personajes que exponen su caso. De ahí que esta realización de la *narratio* —tanto del caballero disfrazado como del pastor “real”— “tiene como fin el convencimiento, la persuasión (*persuadere*) del oyente”⁴⁶⁰, pues

457 Quint., *Inst.*, IV 2, 3.

458 La retórica, por lo demás, así lo prevé, en palabras de Quintiliano: “Yo no tanto cuidaría de la brevedad cuanto de omitir nada de lo que hace verosímil la narración” (*Inst.*, IV 2, 3 1ª.)

459 Tomás Gonzalo Santos, “De la *Diana* de Montemayor a la novela pastoril francesa: el canon europeo”, en M. Ángeles Ciprés, A. Guzmán, M. Raders, y M. Roland (eds.) *Mil Seiscientos Dieciséis. Anuario 2006*. Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Madrid, 2006, p.111.

460 Lausberg, *Manual de retórica literaria*, § 3. Y, según Cicerón, “primero, el deber del orador es decir de modo acomodado a persuadir” (*De Or.*, I, 31, 138).

cada uno busca descanso, socorro y, en el caso extremo de Lisandro, justificar su venganza. El *persuadere*, agrega Lausberg, puede dividirse en tres grados: *docere*, *delectare* y *movere* (§ 256); y hace notar que el primer grado (*docere*) apunta al *intellectus*, a la narración argumentación conclusiva, y el *movere*, al corazón; mientras que el *delectare* busca la simpatía del público hacia el orador o al discurso.

El *movere* representa el grado supremo de la persuasión en la *narratio* (“imprescindible y nuclear”, lo considera Quintiliano), ya que “origina una conmoción psíquica del público (meramente momentánea en cuanto tal, aunque duradera en sus efectos) en el sentido de que tome partido en favor de la causa defendida por el orador”⁴⁶¹. Así, el personaje “escucha” o “juez” se convierte en un recurso del autor con múltiples funciones: una narrativa, que sirve para desplegar el juego de tramas paralelas en estructura la novela; otra, aún más estratégica, de fungir como juez y testigo, cuando crea el efecto de verosimilitud, al situar al pastor como garantía de sinceridad del pastor escuchado, expresada mediante gestos y conductas que se suman a las figuras retóricas que servirían de código en el contexto cortesano.

Uno de los medio para obtener tal efecto de excitación es el *pathos*⁴⁶², es decir, el máximo nivel de emoción, el cual, a su vez, cuenta con una serie de recursos, entre los que se encuentran, principalmente, figuras propias de la técnica de la *amplificatio* —es decir, el desarrollo del asunto del relato por medio de elementos complementarios que contribuyen a intensificar su sentido y valor— tales como el *apostrophe*, la *exclamatio* y la

⁴⁶¹ Quint., *Inst.* 6, 2, 8, *Apud.* Lausberg, § 257.

⁴⁶² Véase Lausberg, que en § 257 establece los elementos del *persuadere*; y, de § 758 a § 779 trata las “figuras frente al público”, las cuales “sirven a la utilidad de la causa en el sentido de intensificar el contacto del orador con el público. Esta intensificación utiliza los medios de la alocución y de la pregunta” (§ 758).

*interrogatio*⁴⁶³, otras referidas a la inserción de personajes como la *sermocinatio* y *subiectio*, las cuales se atenderán con mayor cuidado por su función fundamental en el desarrollo de la narración⁴⁶⁴.

En tanto que los personajes buscan inclinar a sus oyentes a la conmiseración, a la tristeza, el discurso del pastor suele incluir la *apostrophe*⁴⁶⁵, un medio de apartarse del juez para dirigirse a otro oyente supuesto, lo que explicaría las razones del autor para hacer entonar a cada nuevo personaje un canto —a veces declamado en soledad, otras al final de su relato— dedicado a entes abstractos, casi siempre relacionados con la Fortuna. A este recurso corresponden también las alusiones constantes al instrumento que acompaña el discurso poético: “Venid vos acá, mi zampona, y pasaré con vos el tiempo, que si yo con sola vos lo hubiera basado, fuera de mayor contento para mí” (Montemayor, l. II, p. 66). Al apóstrofe se agrega la *interrogatio* o pregunta retórica: “¡Oh, transitorio bien; oh, mudable contento; oh, deleite variable; oh, inconstante firmeza de

463 La *exclamatio* y la *interrogatio* son figuras consideradas propias del *apostrophe*, ya que este puede tener forma de pregunta, ruego, exclamación o mandato (D. Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, ed. cit., s. v.). De ahí, ambas figuras han quedado como expresiones enfáticas con que el hablante exterioriza sus propios sentimientos. En el discurso pastoril, ambas figuras se utilizan con ésta y otras funciones: apelación al oyente, en Montemayor: “¿Cómo puede ser, pastora, que siendo vos tan hermosa os enamoréis de otra que tanto le falta para serlo, y más siendo mujer como vos? — ¡Ay, pastora!, respondió ella” (l. I, p. 46); interrogación retórica: “¿Qué puede ser la más alegre vida / sino una sombra de una breve noche, / o natural retrato de la muerte, / si en todas cuantas horas tiene el día, / puesto silencio al congojoso llanto, / no admite el amor la dulce risa?” (Cervantes, l. I, p. 227), y como *apostrophe*: “¡Oh, transitorio bien; oh, mudable contento; oh, deleite variable; oh, inconstante firmeza de las cosas mundanas! (Gil Polo, l. I, p. 119)

464 Otras, que corresponden también al *apostrophe*, (*quaesitum*, *dubitatio* o *communicatio*), resultan excesivamente detalladas y se incluyen entre las figuras de la pregunta y han sido mencionadas en la nota anterior. Lo mismo puede decirse de las “figuras frente al asunto”, más convenientes en el apartado dedicado a los debates pastoriles.

465 “Figura que consiste en «apartarse» del público normal (los jueces) y dirigir la palabra a otro segundo público elegido por el orador de manera sorprendente. [...] El apóstrofe es, por decirlo así, un paso desesperado por parte del orador, impulsado por el pathos. Como segundo público en el apóstrofe hacen al caso: el contrincante, personas no presentes vivas o muertas, cosas.” H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, trad. de J. Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1967, t. ii, pp. 192 y s.

las cosas mundanas! ¿Qué más pude recibir de lo que recibí? ¿Y qué más puedo padecer de lo que padezco?” (Gil Polo, L. I, p. 119).

Dos de las figuras de la *narratio* más representativas dentro del relato *in media res* pastoril son la *sermocinatio*, reproducción en el texto del discurso directo de un personaje⁴⁶⁶ (enunciados particularmente extensos marcados entre comillas), y al *subiectio*, ficción de diálogo⁴⁶⁷ (manifestada con el uso de cláusulas relativas del tipo “me dijo que...”, es decir, reproducción del discurso de un personaje mediante el discurso indirecto). Ambas figuras resultan fundamentales en tanto que las cartas, los cantos o los diálogos, ya sea en prosa o verso, tienen una función narrativa al interior del relato del pastor. Su importancia en el éxito de la comunicación se basa en estas figuras, pues el personaje “construye” al otro por medio de un estilo que caracterice a los personajes a los cuales refiere. Son innumerables los casos de *sermocinatio*: el lector cree firmemente que Alanio es la pastora Ismenia en el relato de Selvagia, en tanto que su discurso está marcado por las marcas de género (“soy yo tan vuestra que como tal me atreví a hacer lo que hice”, Montemayor, L. I, p. 45), hasta que le revela su verdadera identidad (“sabe que yo soy hombre y no mujer”, L. I, p. 47); lo mismo ocurre con las cartas que Selvagia reproduce de la verdadera Ismenia, los cantos de Alanio y Montano, expresando cada uno su sufrimiento en el “extraño embuste” en el que se han enredado. La efectividad del recurso y, en consecuencia, del relato, queda de manifiesto en la continuación de Gil

⁴⁶⁶ Sus distintos subtipos responden a las siguientes características: que el discurso sea dialogado o no dialogado, en estilo directo o indirecto; y que el hablante sea una persona, una cosa, irracional o concepto abstracto personificados (Antonio Azaustre y J. Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2001, p. 126).

⁴⁶⁷ El orador o poeta construye un diálogo ficticio entre él mismo y su destinatario, desempeñando el papel de ambos interlocutores (*ibid.*, p. 141)

Polo, en la que Ismenia se presentará a partir de una ficción de diálogo: “Por relación de la pastora Selvagia [...] creo que serás informada del nombre de la desdichada Ismenia, que su desventura te está contando. [...] Habrá contado también cómo por vengarme del traidor Alanio...” (Gil Polo, L. II, p. 160).

Como se puede observar, ambas figuras incorporan al relato un grado de suspenso imposible de soslayar. Marcelio, en Gil Polo, enfrenta una peripecia que involucra a los naufragos del barco en que viajaba hacia Lisboa; entonces, el antiguo caballero reconstruye por medio de la ficción de diálogo las palabras engañosas de Bartofano, el piloto del barco: “Mi parecer es que Clenarda, cuya destreza en tirar arco te es manifiesta, pase con el batel a la isla para matar alguna caza, pues el arco y flechas no le faltan [...] y tú, Marcelio, queda en compañía de Alcida, que será posible que antes que se despierte, volvamos con abundancia de fresca y sabrosa provisión” (L. I, p. 125). Diana y el lector saben, porque así lo ha manifestado el narrador, que Bartofano tiene una intención oculta; pero el autor modifica el discurso de Marcelio hacia la ficción de diálogo: “Y aunque yo me excusé de ir con ella diciendo que no era bien dejar Alcida sola y durmiendo en tan solitaria tierra, me respondió que, pues el espacio de mar era muy poco, la caza de la isla mucha” (*loc. cit.*). Por medio de la *sermocinatio*, el receptor “revive” el momento en que Clenarda cae en la trampa de Bartofano y Marcelio clama: “¿Qué es esto, hermana? ¿Tan poca pena te parece la mía y la tuya, que tan presto hicieron fin tus llantos? ¿Quizá tienes confianza de verme presto libre para tomar venganza de estos traidores?” (p. 127); para regresar a la rapidez de la ficción de diálogo: “Ella entonces brava como leona me dijo que mi prisión era porque había

pretendido dejar Alcida y llevarme a ella, y lo demás que el otro le había falsamente recitado” (*loc. cit.*).

En cuanto a Cervantes, probablemente sus mejores realizaciones de la figura *sermocinatio* se encuentran en el relato de Teolinda, expuesto desde el primer libro, con interrupciones que llevan el relato a los libros subsiguientes. En este caso, Teolinda reproduce las palabras del pastor Artidoro y las suyas propias, de quien se enamora en el escenario-motivo de la fiesta pastoril; estas palabras insinúan la naturaleza de los sentimientos de Artidoro y ocultan los de Teolinda:

...me llegué al forastero pastor y puniéndole la guirnalda en la cabeza, le dije: «Ésta te doy, buen zagal, por dos cosas: la una, por el contento que a todos nos has dado con tu agradable canto; la otra, porque en nuestra aldea se usa honrar a los extranjeros». Todos los circunstantes recibieron gusto de lo que yo hacía; pero ¿qué os diré yo de lo que mi alma sintió viéndome tan cerca de quien me la tenía robada, sino que diera cualquiera otro bien que acertara a desear en aquel punto, fuera de quererle, por poder ceñirle con mis brazos al cuello, como le ceñí las sienes con la guirnalda? El pastor se me humilló y con discretas palabras me agradeció la merced que le hacía; y, al despedirse de mí, con voz baja, hurtando la ocasión a los muchos ojos que allí había, me dijo: «Mejor te he pagado de lo que piensas, hermosa pastora, la guirnalda que me has dado: prenda llevas contigo que, si la sabes estimar, conocerás que me quedas deudora» (L. I, pp. 221-222).

Por esta figura, el relato ofrece una gradación de la información de los hechos que resulta eficaz y atractiva: el lector-receptor de la novela, por intermediación de los pastores-oyentes, “sabe” de los sentimientos de la pareja; Teolinda se sabe enamorada de Artidoro pero duda de la reciprocidad del pastor; Artidoro sólo sabe de sus propios sentimientos —pues Teolinda se guarda de revelar el amor que ha despertado en ella— y los comunica de una manera “equivoca”, en tanto que se presta a las interpretaciones

que producen la incertidumbre de Teolinda; en contraste, el resto de la aldea desconoce absolutamente el proceso amoroso que se desarrolla en su centro.

Los relatos *in media res* continúan con las figuras propias de la *narratio* capaces de aportar ritmo, entendido como principio de medida de la velocidad de presentación de hechos narrados. Tales figuras incluyen: escena, resumen, *evidentia*, *praeparatio*, *transitus*, *digressio* y *reticentia*, recursos que evidencian las tendencias de los oyentes hacia ciertas formas del tratamiento de la historia.

El término “escena”, como se sabe, corresponde al género dramático, por lo que no figura en tratados como *De institutione*, aunque tiene cierta relación con la *actio* que se representa durante el juicio; se trata entonces, más que de una figura como tal, de una técnica narrativa vinculada con la ficción de diálogo y la *sermocinatio*, con la *praeparatio* y la *evidentia*. Mieke Bal la ha definido del siguiente modo:

En una escena la duración de la fábula y la de la historia son aproximadamente iguales [...] La mayoría de las escenas están llenas de retrospectivas, anticipaciones, fragmentos no narrativos como observaciones generales, o secciones atemporales como descripciones. Esto es comprensible si nos damos cuenta de que una escena realmente sincrónica en la que la duración de la fábula coincidiera completamente con la de la representación en la historia, sería ilegible. Los momentos en blanco de la conversación, las observaciones sin sentido o incompletas se suelen omitir [...] Si un escritor desea llenar una escena empleará automáticamente material más emocionante.⁴⁶⁸

De tal manera que el relato de la ceremonia en el templo de Minerva en el que Selvagia conoce a la supuesta Ismenia corresponde a una escena, en la que el receptor contempla los actos del ritual, sigue al grupo de pastoras que entra al templo y “ve” sentarse a Ismenia junto a la narradora, quien incluye una anticipación o lo que en

468 Mieke Bal, *op. cit.*, p. 82.

retórica se denominaría *praeparatio*⁴⁶⁹ —una especie de indicio de lo que ocurrirá como consecuencia del hecho presenciado—: “Y quiso mi ventura que junto a mí se sentase una dellas para que yo fuese desventurada todos los días que su memoria me turase” (Montemayor, l. I, p. 45); sigue una descripción que también anticipa la revelación de Alanio y que “llena” el espacio en que no hay acontecimientos o diálogos: “los rostros cubiertos con unos velos blancos y presos en sus chapeles de menuda paja sutilísimamente labrados y con muchas guarniciones” (*loc. cit.*). Finalmente, inicia el diálogo entre las pastoras, sin interrupciones, que transcurre en un lapso aparentemente similar al del tiempo real; de tal manera que la percepción del enamoramiento inmediato llega a sorprender al lector.

Gil Polo, el abogado, pone en voz de Ismenia uno de los mejores casos de escena: muestra minuciosamente el momento del engaño de la criada Silveria a Montano, en que lo incita a vengar la supuesta honra manchada del padre; luego, el momento en que el pastor entra a la casa de su padre (con un puñal cuya posesión se justifica con la retrospección “que heredó del pastor Palemón, su tío), que inicia “al punto de las once” (l. II, p. 170): la agresión es, por supuesto, una acción rápida, cuyo transcurso, en tiempo real, no diferiría del reconstruido en el tiempo del relato. Las horas que separan el momento del ataque del juicio al que Fileno somete a su hijo, se reduce en una expresión brevísima: “luego en la mañana saliendo a la plaza, convocó a la justicia” (p.

⁴⁶⁹ La *praeparatio* es una de las “figuras dialécticas” que “consiste —mediante el cálculo previo del desarrollo de toda la *actio*, especialmente en lo que se refiere a los pensamientos de la parte contraria, pero también a los del propio discurso— en el aseguramiento de la propia causa por medio de una anticipación velada o manifiesta de ciertas partes (especialmente chocantes) del razonamiento propio o del contrario, con el fin de preparar la disposición anímica del público (los jueces) para el ulterior desarrollo de la *actio* o del discurso” (Lausberg, *op. cit.*, § 854).

172). Ahí inicia una escena por la cual el lector puede presenciar el proceso del juicio, el cual incluye los elementos que aquí se han mostrado: *exordio*⁴⁷⁰ y *narratio* con su selección estratégica del punto de inicio⁴⁷¹; para concluir con la airada reacción de los oyentes en contra de Montano, la cual precipitará el destino de Ismenia, así como su relato, que a partir de ahí abandona la técnica de la escena.⁴⁷²

En este proceso de reconstrucción simultánea del tiempo real en el relato, es decir, en la construcción de la escena, cobra importancia la figura de la retórica tradicional conocida como la *evidentia*, “descripción viva y detallada de un objeto mediante la enumeración de sus particularidades sensibles [...]; se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles se halla contenido en el marco de una simultaneidad”⁴⁷³. Incluye, entonces, una serie de técnicas, ya propiamente estilísticas, para intensificar el efecto de “ver” la acción entre los oyentes. La descripción pormenorizada y la enumeración —en tanto que la *evidentia* es una figura de acumulación—, sumadas a la *translatio temporum* o “cambio de perspectiva temporal” —o sea, el uso del presente histórico para hacer la acción más cercana al receptor—, son

470 “A Dios pongo por testigo, señalados pastores, que me lastima y aflige tanto lo que quiero deciros que tengo miedo que el alma no se me salga tras haberlo dicho. No me tenga nadie por cruel porque saco a la plaza las maldades de mi hijo, que por ser ellas tan extrañas y no tener remedio para castigarlas, os quiero dar razón de ellas” (p. 172).

471 “Muy bien sabéis con qué regalos le crié, con qué amor lo traté qué habilidades le enseñé, qué trabajos por él padecí, qué consejos le di, con cuánta blandura lo castigué. Casóse a mi pesar con la pastora Ismenia, y porque de ello reprehendí, en lugar de vengarse del pastor Alanio que con la dicha Ismenia, su mujer, como toda la aldea sabe, trata deshonestamente, volvió su furia contra mí” (*loc. cit.*)

472 Cervantes también acude a esta técnica en episodios cruciales del relato *in media res* de Silerio, al descubrir a su amigo Timbrio a punto de ser colgado y su reacción es inmediata y el ritmo de su relato, “simultáneo” al relato.

473 Lausberg, *op. cit.*, §§ 810-819.

algunos de los tropos mediante los cuales se construyen escenas de efectivo dinamismo visual aptos para crear el efecto máximo.

Tal es caso de la tempestad y el consecuente abandono de Alcida en la novela de Gil Polo o los enfrentamientos caballerescos en la de Cervantes. La *evidentia* a partir de los detalles “en un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad”⁴⁷⁴, se manifiesta con el cambio de tiempo: “Las furiosas ondas, cubiertas de blanca espuma, comienzan a ensoberbescerse” (L. I, p. 121), y la descripción: “El piloto, con tan brava fortuna atemorizado, vencido su saber de la perseverancia y braveza de la tempestad [...] Los marineros, con la agonía de la cercana muerte turbados” (p. 122). Con una apelación al oyente, con marcas organizadas hacia el presente, describe Marcelio la angustia de Alcida al sentirse abandonada al tercer día del naufragio: “Considera tú ahora que el pequeño batel por las espaciosas ondas caminando, largo trecho con gran velocidad había corrido cuando la desdichada Alcida despertándose, sola se vido y desamparada [...] Puede pensar, pastora, lo que debió sentir en ese punto” (p. 127). De manera similar, Cervantes utiliza la descripción pormenorizada en la voz de Silerio cuando descubre a Timbrio camino al patíbulo: “el cual venía a pie, con unas esposas a las manos y una soga a la garganta, los ojos enclavados en el crucifijo que delante llevaba”; más aún, el narrador parece “acercarse” a través de la multitud para apreciar la situación de su amigo dirigiéndose a sus acompañantes “diciendo y protestando a los clérigos que con él iban” (L. II, p. 277); de tal manera que la situación apremiante exige una decisión inmediata de Silerio: arriesgar

474 Lausberg, § 812.

su vida por su amigo: “eché mano a la espada, y con más que ordinaria furia entré por medio de la confusa furia hasta que llegué adonde Timbrio iba” (*loc. cit.*).

Pero el equilibrio narrativo requiere, como contraparte, la inclusión de pasajes muy extensos de tiempo expuestos en un reducido espacio de texto: resumen. Como ha señalado Bal, “el resumen es un instrumento perfecto para presentar información de fondo, o para conectar varias escenas. La posición del resumen en una historia depende del tipo de fábula implicada”⁴⁷⁵. Estas aceleraciones resultan reveladoras interpretadas como consecuencia de las preferencias del público receptor de la novela: así por ejemplo, Marcelio llega al extremo de la *brevitas* al sintetizar sus esfuerzos para merecer su matrimonio con Alcida: “Comencé a señalarme su amante haciendo justas, torneos, libreas, galas, invenciones, versos y motes por su servicio, durando en esta pena *por espacio de algunos años*. Al fin de los cuales Eugerio me tuvo por merecedor de ser su yerno” (l. I, p. 118-119). Incluso el editor señala que es ésta una “curiosa enumeración de las demostraciones públicas de un galán para manifestar su amor a la dama” (López Estrada, nota 64). El comportamiento de Marcelio aquí es caballeresco, y como tal, expresa su amor en términos de vasallaje, de acuerdo con los códigos establecidos; hay, pues, un caso de extrapolación de géneros novelísticos cuya brevedad, sin embargo, confirma la intención del texto de satisfacer las expectativas de un lector real. Durante la Edad Media, el público es ante todo caballeresco mientras que el público cortesano de la novela pastoril puede abreviar las antiguas aventuras que probablemente poco le interesan.

475 Mieke Bal, *op. cit.*, p. 81.

Mediante la misma técnica, Selvagia da un cierre abrupto a su relato. De manera inesperada, se muda con su padre a la aldea de Sireno y Silvano, donde descubre que “Montano se había casado con Ismenia y que Alanio se pensaba casar con otra hermana suya, llamada Silvia”. El proceso de los matrimonios ajenos no tiene mayor relevancia para la narradora, pues con él sus amores con Alanio dan término de manera ineludible. A cambio, el resumen proporciona al autor de la segunda parte libertad para recrear la serie de sucesos que Ismenia debió afrontar antes de su matrimonio con Montano, incluyendo la rivalidad entre éste y su padre, suceso que, en la ficción de Gil Polo, transcurre a lo largo de varios días, en tanto que Fileno envía cartas y canciones a Ismenia; lo que provocará que pasen “algunos años”, nuevo resumen, antes de “dar cumplimiento a nuestro descanso con honesto y casto matrimonio” (L. II, p. 167). Queda de manifiesto, nuevamente, que los episodios amorosos de enredos y rivalidad son materia mucho más atractiva para los lectores, como para incitar a su acumulación y satisfacer así al público.

Como último recurso del narrador en el relato *in media res* para obtener el efecto favorable a sus palabras, se encuentra la *reticentia*, interrupción abrupta del discurso, “figura que consiste en detener la expresión de un pensamiento antes de haberlo acabado”⁴⁷⁶. De este modo, Marcelio, en el momento álgido de su relato se interrumpe: “No me mandes, pastora, que importune tus oídos con más larga historia, ni que lastime tus entrañas con mis desastres. Conténtate ahora con saber mi pasado contentamiento, y no quieras saber mi presente dolor” (Gil Polo, L. I, p. 119). Evidentemente, Diana ruega a su interlocutor que continúe y Marcelio accede.

⁴⁷⁶ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, s.v.

Con esta diversidad de recursos los receptores de la novela tendrían que quedar lo suficientemente satisfechos de la exposición de hechos de los narradores como para continuar la lectura. Lógicamente, los pastores oyentes inclinarían su simpatía hacia los relatos que evidencian que el visitante comparte los sufrimientos amorosos que a ellos mismos los afligen. En consecuencia, el pastor que ha compartido su relato en esta especie de juicio recibirá la aprobación que no es otra más que la aprobación del público, misma que le permitirá integrarse a la trama novelesca en igualdad de importancia con los protagonistas iniciales, marchar con ellos en la búsqueda de soluciones para su mal o la ayuda que le permitirá gozar de un reencuentro feliz con el amante al que ha perdido. Ubicado el motivo de la alianza entre compañeros y la marcha hacia el desenlace, será conveniente amenizar el trayecto con todo tipo de entretenimientos, entre ellos el de la narración de historias.

5.2.2. RELATOS INSERTADOS

El personaje del pastor cuenta con una serie de atributos que lo hacen apto para incorporar en su discurso otro tipo de relatos, aquellos que no guardan una relación directa con su trayectoria vital, destinados exclusivamente al entretenimiento. Entre estos atributos se encuentra su consabido ocio pastoril favorable a las conversaciones a propósito de diferentes asuntos; la búsqueda constante de aprobación de sus compañeros, quienes aplauden el ingenio y la discreción, así como una tradición precedente como narradores de historias ya testimoniada en Teócrito y continuada en Sannazaro. En el conjunto de motivos narrativos, la novela proporciona diversos episodios: las reuniones cotidianas de pastoreo, ceremonias y celebraciones y el retorno en grupo de los campos a la aldea cuando la noche se acerca.

Ya sea para entretener los momentos de espera o para amenizar ceremonias y fiestas, estos relatos conservan —en el marco de la novela pastoril— el principio de las colecciones de cuentos entrelazados por el diálogo entre personajes inaugurado en el *Decameron*; se integran, además, argumentos de la *novella* o novela breve italiana, que engloba las narraciones dentro de un relato-marco. Estas historias insertadas están construidas a partir de historias ya conocidas para el receptor —pues el recurso del pastor narrador y el pastor “a la escucha” sólo encubre el hecho de que están dirigidas al lector real—, pero recreadas a partir del gusto particular del género pastoril, por lo que conservan, además, cierta intención didáctica que se entrelazará, de alguna manera, con los acontecimientos presentes en la trama de amores de la novela.

El primer caso de relato insertado, sin embargo, resulta ambiguo, aunque no por ello menos revelador: se trata de la inserción, al final del libro IV, de una versión del *Abencerraje* en la edición vallisoletana de la *Diana* de Montemayor de 1561⁴⁷⁷. Sobre este relato, se ha señalado que es poco probable que el autor haya concebido su inclusión en la *Diana*, aunque, como también se ha señalado, es muy probable que el mismo Montemayor sea el autor de esta versión inserta. Lo cierto es que las subsiguientes ediciones de la *Diana* siguieron incluyendo este relato⁴⁷⁸ perteneciente a la llamada novela morisca, otro subgénero novelesco cuya anécdota guarda estrechas relaciones con la novela de caballerías, la “literatura de cautivos” y un sesgo histórico por su alusión a las guerras y figuras heroicas de la reconquista de Andalucía.

La inclusión de este relato no es del todo arbitraria: si la edición de 1560 cierra el libro “Y acabando de cenar y tomando licencia de la sabia Felicia, se fue cada uno al aposento que aparejado le estaba” (L. IV, p. 213), la de 1561 agrega “Y acabando de cenar, la sabia Felicia rogó a Felismema que contasse alguna cosa, ora fuesse hystoria, o algún acaesçimiento, que en la provincia de Vandalia uiesse sucedido. Lo cual Felismena hizo, y con muy gentil gracia començó a contar lo presente...”⁴⁷⁹ Como se

⁴⁷⁷ *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* es un relato del que se conservan por lo menos cuatro versiones: 1561, 1562 (inserta en la edición de *Diana*, fechada en 1561 según la portada y 1562 según el colofón), 1565 otra sin fecha, posiblemente de finales del siglo XVI o principios del XVII, más una serie de romances y menciones en diversos relatos de la época, incluido el *Quijote*. Francisco López Estrada edita la versión de 1561, del volumen titulado *Crónica* impreso en Toledo bajo el título *El Abencerraje (Novela y romancero)*, Cátedra, Madrid, 2000.

⁴⁷⁸ El episodio seguramente fue asimilado sin dificultad alguna, así lo evidencia Jacinto Espinel que incluye en su novela *El premio de la constancia* (1620) una aventura con un personaje moro, el rey Celimo, quien refiere haber vivido en Vandalia “que vosotros llamáis Andalucía”. Es decir, la aventura morisca asociada a la novela pastoril se convierte en un elemento natural, incluso hacia las últimas manifestaciones del género (Véase Jacinto de Espinel Adorno, *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, Manuel Pérez de Guzmán, Sevilla, 1894).

⁴⁷⁹ El relato está incluido en la edición de Francisco López Estrada, n. 23, p. 203.

puede observar, el relato está puesto en voz de Felismena, la dama con cualidades caballerescas, quien enfrentó, con destreza de armas concedida por la diosa Palas, a los salvajes que atacaron a las ninfas; además, Felismena es natural de Vandalia, es decir, de Andalucía, donde ocurre la historia de Abindarráez y Xarifa. De tal manera que la inserción procura apearse a un principio de verosimilitud y concordancia con la narradora, que ya antes se ha presentado como protagonista de su propia historia, de asuntos caballerescos y amor apasionado, los mismos de la historia que se dispone a narrar.

La estructura del argumento parte de la figura del caballero español Rodrigo de Narváez, quien luchó al lado de don Fernando en la conquista de Antequera; nombrado alcalde de esta ciudad y de Alora, regiones fronterizas, se ocupa de su defensa apoyado en un ejército de inspiración artúrica, pues en momentos de ocio salen a buscar aventuras, motivo que conduce hacia el encuentro con un caballero excepcional: el moro Abindarráez el moço, el Abencerraje. Los caballeros de Narváez logran, con esfuerzos, reducir al moro, que confiará a su captor su amor por Xarifa y sus intenciones de reunirse con ella, frustradas a causa del asalto. Narváez termina por servir de ayuda a su cautivo: deja ir a Abindarráez y favorece su matrimonio.

El relato ofrece una serie de figuras literarias y recursos narrativos que intensifican el efecto. Destaca la antítesis en la construcción del motivo de vuelco de fortuna sufrido por el linaje de los Abencerrajes —a la manera de las coplas de Manrique—: “Eran maestros de los trajes, de las invenciones, la cortesía y servicio de las damas [...] pues estando ellos en esta prosperidad y honrra y en la reputación que se puede dessear,

vino la fortuna [...] a deriballos de aquel estado, en el más triste y desdichado que se puede ymaginar”⁴⁸⁰; el juego de palabras basado en la distribución inversa (Abencerraje-dama / dama-Abencerraje): “nunca Abencerraje sirvió dama de quien no fuese favorecido, ni dama se tuvo por digna deste nombre que tuviese Abencerraje por servidor”⁴⁸¹; asimismo, destaca la figura conocida como alusión velada: “En aquella empresa passaron muy amorosas palabras y obras que son más para contemplación que no para escritura”⁴⁸².

Los temas del relato se centran en la generosidad entre caballeros —la cual estaría por encima de las leyes religiosas—, para incorporar, de manera secundaria, el tema de los vuelcos de la fortuna y los amores desdichados que conducen al matrimonio legítimo. El resultado final de la historia insertada es un discurso adecuado al ambiente cortesano en su estilo⁴⁸³, con los motivos de las lágrimas en la caracterización de los amantes durante la reunión previa a la separación y sus consecuentes promesas, la pasión que todo lo vence y la amistad entre personajes de nobleza y linaje similar. Si bien las leyes religiosas son diferentes, la conclusión del relato parece compartir el mismo principio de la novela pastoril: el amor como fuerza universal por encima de los individuos.

480 *Ibid.*, p. 208. Otras oposiciones se encuentran en la paradoja (“no me hará tanto mal la fortuna que pueda ser vencido, sino de quien mucho ha que he dexado vencer”, p. 206).

481 *Loc. cit.* La figura aquí empleada recibe el nombre de isocolon, que consiste en la división del periodo sintáctico en miembros semejantes en cuanto a longitud, tono y formación.

482 *Ibid.*, p. 216.

483 Si la primera descripción de Abindarráez en la *Crónica* lo señala como “un gentil moro” (ed. cit., p. 134) en la *Diana* es “un moro tan gentil hombre y bien tallado, que su persona dava bien a entender que devía ser de gran linaje y esfuerzo” (p. 204); si la estrofa que el personaje canta en la *Crónica* es una estrofa sin medida ni rima, en la *Diana* él mismo entona su discurso de presentación en redondillas.

Si la inclusión del relato fue una determinación ajena al autor, eso explica las razones por las cuales los siguientes autores en este análisis, Gil Polo y Cervantes, no incluyeron relatos insertados. Ambos prefieren, en cambio, incluir danzas alegóricas de carácter escénico, homenajes a ciertos personajes sin intervención en el relato: la danza del ciervo que representa el corazón humano atacado por las flechas de las inclinaciones humanas, en Gil Polo, el elogio fúnebre a Meliso de los pastores y de Calíope. Si Lope de Vega se hallaba más familiarizado con las ediciones posteriores, es posible que, como los autores de novelas pastoriles precedentes y posteriores, haya imitado el recurso de la inserción, lo que para entonces era común en las narraciones en prosa. Así, Lope obtiene uno de los casos de relatos insertados mejor logrados : la historia de Crisalda y Alasto, en la *Arcadia*.

La historia, narrada por Menalca, es una versión del Polifemo de Ovidio; construida en fragmentos, con intermedios producidos por interrupciones que crean la ficción de un relato transmitido oralmente, incluye una materia similar al de la novela-marco, el amor no correspondido entre el gigante y una joven pastora hermosa y honesta que ama sinceramente a su prometido, por quien participará del engaño al gigante y su ejecución a manos de los hombres de la aldea. El gigante Alasto tenía “tal aspecto, que cualquiera le juzgara por el Polifemo de Ulises” y Crisalda es “una hermosa pastora, entre otras muchas que de la ciudad salían con su ganado por aquellas sierras” (L. I, p. 94). A la manera del relato insertado, el narrador hace del personaje de Alasto narrador de su propio origen; y los oyentes del relato de Menalca interrumpen con comentarios de diversa índole, por ejemplo la ironía: pues Alcino, atento a la parte en la que Alasto

describe el altar de Diana, capaz de descubrir el pecado de una mujer o, de no hallar tal pecado, poner una medalla “a modo de corona”, exclama: “¡Qué pocas de la que en esta edad llegaran a esta prueba sacaran esa palma!” Alcino es acallado por Isbella (“Tú habías de interrumpir la historia; pero tanto más os obliga la virtud de las mujeres en este tiempo, cuanto más está perdida la lealtad antigua”, p. 96), para que los demás sostengan un breve debate sobre la fidelidad de las mujeres. A su vez tal debate se interrumpe para volver a la historia insertada: “No paséis adelante en esta plática, sino váyalo la historia, que es lástima que para reñir en materia como ésta se quiebre el hilo de la suya, tan honesta y agradable” (p. 97). Y el relato de Menalca reinicia desde la voz de Alasto: “Para el servicio de los altares que dije, puso Diana nueve ninfas” (p. 98), como si el gigante fuera consciente de la interrupción que ha sufrido su discurso. Con esta digresión, Lope hace notar el talante discursivo de los pastores: gustan de las narraciones fabulosas, pues les dan pauta para las conversaciones alegres a propósito del asunto narrado, aunque vuelvan complacidos al hilo de la historia. El gigante declara su amor con un poema y al terminar el autor retoma la voz narrativa⁴⁸⁴, señalando que Menalca provoca admiración “de los que sabían que de improviso iba formando el cuento” (p. 107). Así el autor evidencia esta cualidad pastoril: la de improvisar ya no sólo versos y cantos, como en las novelas precedentes, sino cuentos. En ese momento, introduce un contraste: en el espacio marco se interrumpe de nuevo el cuento por “las confusas voces” de los pastores que se agitan alrededor de Celio que se aproximan.

⁴⁸⁴ Ya gustaba Lope de incorporar digresiones narrativas semejantes, mismas que llevará al extremo en las novelas a Marcia Leonarda: si en *Arvadia* la narración de Alasto se encuentra en la de Menalca y ésta, a su vez, en la del autor que evidencia su dominio de ambas voces, en las novelas a Marcia Leonarda el autor se permite digresiones que van de la nota explicativa a la exposición de los problemas en la composición del relato y los mecanismos con que los resuelve.

Para evitar otra interrupción, prefieren escuchar un breve canto de Leonisa mientras los pastores y Celio se unen a ellos.

Después de esta interrupción, el relato no continuará hasta el segundo libro; entre ambos momentos, ya habían narrado otras dos historias intercaladas. Crisalda, temerosa de la fuerza del gigante, le ofrece una cinta de su tocado y le promete volver a verlo — el narrador siempre tendrá cuidado de justificar la mentira de la pastora por salvar su vida—. Al año siguiente, el gigante, angustiado por la ausencia de Crisalda, entra a su aldea aterrorizando a todos los pastores, exige que su amada vuelva a visitarlo. Ella acude a su cueva y recibe joyas y otros regalos del cortés gigante, a cambio, promete casarse con él. Los padres de Crisalda, para proteger a su hija, deciden casarla con su prometido, pero son descubiertos y se desata nuevamente la cólera del gigante que acude a la boda a reclamar su derecho. Un pastor “que siendo niño había oído contar a un sacerdote de Diana la industria con que Ulises quitó la vida al gigante Polifemo” (I, II, p. 177) logra embriagarlo y dormirlo; así lograrán someterlo y matarlo. El matrimonio de Crisalda y Orfindo se cumple y los pastores, a la mañana siguiente, se apoderan de las riquezas de Alasto. El relato ya no contará con los juegos narrativos de la primera parte, pero el autor señala la aprobación con que los pastores acogen el final de la historia.

Otro género de narraciones empleado por Lope es la fábula o el ejemplo (ambos nombres aparecen en el texto), también de inspiración grecolatina. Narrada por Benalcio, la fábula se basa en el *Hermotimo* de Luciano: Júpiter envía a Momo, hijo del Sueño y de la Noche, a solicitar de los animales “lo mejor que sus fuerzas alcanzasen”

(p. 115). El dios recibe los regalos y concede, a cambio, una cualidad a cada animal. Finalmente, la culebra ofrece una rosa hecha con la sangre de Venus, envenenada con la ponzoña del reptil. Júpiter adivina la intención de dañar a los dioses y arroja al animal al cielo, formando una constelación que servía para predecir eclipses, “y a la rosa, para que otra ninguna culebra la cortase, vistióla toda de espinas” (p. 118). Tirsi concluye del ejemplo “que nos debemos guardar de enemigos fingidos, lisonjeros, mentirosos y aduladores” (p. 118). Más adelante, la fiesta de Pales atrae a los pastores a su templo. El motivo es frecuente en la novela: las paredes del palacio están decoradas con “pintadas historias” (p. 151). Los pastores reconocen la representación de “Aragnes y Palas”, y ruegan a Celso que “declare” aquella fábula, acompañado de Danteo. Se trata, aquí, de un relato en quintillas.

Tanto la historia intercalada extensa como las dos breves tienen un origen mitológico, particularmente ovidiano. Esta condición explica parte del funcionamiento de las historias intercaladas en la novela pastoril. Es sabido que, en general, el relato del siglo de oro abunda en historias intercaladas, “cuentecillos” de tradición popular o de *novellas* como la del Abencerraje: se encuentran, sin excepción, en la obra de Lope de Vega, y en la de Cervantes con la única excepción de la *Galatea*, y su interés se refleja en la invención “independiente” de Montemayor. Por lo visto, estas historias insertadas resultaban, incluso, una exigencia del género narrativo, razón por la cual fue incluida la de Montemayor en su obra más exitosa. Sin embargo, es probable que su asociación con la tradición popular fuera tan evidente que los autores de novela pastoril, comprometidos con un género extremadamente culto, evitaran la inclusión de este tipo

de historias. Lope parece descubrir, así, el medio idóneo para insertar relatos sin perder el cariz culto de la novela pastoril: acudir a los relatos mitológicos, con lo que renueva el éxito del género; es probable que este hallazgo esté relacionado con la trayectoria de su obra dramática, la cual inició con comedias de tipo pastoril sin intervención de personajes mitológicos y se encaminaba, justo en la época de la *Arcadia* hacia un teatro en ocasiones exclusivamente mitológico.⁴⁸⁵ Así, el personaje del pastor adoptará, ya definitivamente, la cualidad de narrador —aunque ya era diestro en la narración de su propio infortunio— de historias fabulosas que lo acompañará hasta el final del género.

485 Para 1598, Lope ya había redactado sus primeras comedias, algunas de ellas de corte pastoril (*Belardo furioso*, *El verdadero amante* o *La pastoral de Jacinto*); y encaminaba su obra dramática hacia temas mitológicos con participación de pastores en *Adonis y Venus* y la versión teatral homónima de la *Arcadia*. (sigo la propuesta de fechas de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.

5.3. CARTAS

De arraigada tradición clásica y medieval, el cultivo de la epístola resurge en el siglo XVI en medio de un aura humanista que ya anuncia su utilidad argumentativa, que se concretará en el ensayo. La carta amorosa ya se utilizaba en las novelas de caballerías y sentimentales y enriquece el universo discursivo del pastor, quien aún en Sannazaro no contaba con tal recurso, aunque ya acostumbraba registrar sus sentimientos en las cortezas de los árboles. Para finales del siglo, la carta ya se halla tan involucrada en el discurso pastoril que Cervantes, en voz de Damón, dedica un enigma a esta práctica discursiva que determinará los lineamientos a describir:

¿Cuál es la dama polida,
 aseada y bien compuesta,
 temerosa y atrevida,
 vergonzosa y deshonesto,
 y gustosa y desabrida?
 Si son muchas, porque asombre
 mudan de mujer el nombre
 en varón; y es cierta ley
 que va con ellas el rey
 y las lleva cualquier hombre. (L. VI, p. 608)

¿Qué es esa “dama” a que alude el enigma? La carta, “comunicación por escrito entre dos personas ausentes”⁴⁸⁶, una forma de diálogo cuya condición recae en la ausencia del oyente. Constituye una práctica esencial en la escritura grecolatina que se condensa, desde

⁴⁸⁶ “*Sermo absentiam per literas*” (Vives), *apud* Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 2001, s. v. CARTA. Inmediatamente, añade la definición de Vaumorière: “un escrito enviado a una persona ausente para hacerle saber lo que diríamos si estuviéramos en condiciones de hablar con ella”.

la Edad Media, en el *ars dictaminis* —o normativa de redacción de cartas de acuerdo con tratados, manuales y formularios—⁴⁸⁷ y, más aún, en la expansión de los usos del género epistolar explorados por autores como Petrarca con sus *Familiarum rerum libri*, *Senilium rerum libri* y *Epistolae variae*, colecciones de cartas —“epistolarios”, pues “si son muchas”, “mudan de mujer el nombre de varón”, como explica Cervantes en su enigma— llenas de datos de la vida cotidiana, de una persona íntima y privada, familiar. Otros humanistas como Ficino, Pico y Poliziano editaron sus colecciones de cartas basadas, como las de Petrarca, en los modelos ciceronianos del *Epistolae ad familiares*⁴⁸⁸; al mismo tiempo, la correspondencia entre Abelardo y Eloísa o las *Heroidas* de Ovidio abonaban al contenido de la carta de amor.

Esta diversificación de los temas y estructuras del género permite a C. Guillén establecer algunas variedades de escritura epistolar cultivadas en el siglo XVI: la carta “neolatina” en prosa escrita a partir del modelo de Cicerón, editadas en Roma en 1467 pero redescubiertas por Petrarca; la carta en prosa en lengua vulgar; la poética en lengua vulgar, adoptada muy pronto por Garcilaso y Boscán y las cartas intercaladas en diferentes géneros literarios, principalmente novelas. Cabe recordar, además, que el arte epistolar se integra a los *studia humanitatis* como ejercicios de composición requeridos en

487 Hacia el siglo XII, la llamada escuela de Bolonia impulsa el arte epistolar, con el *dictamen* de Guido Faba como el de mayor influencia. Este *Dictamen* consistía en un manual con un número limitado de preceptos breves y sucintos, ejemplificados con cientos de modelos de cartas de diversos temas de tipo oficial, y de acuerdo con las distintas posibilidades de remitentes y destinatarios. Entre estos modelos ya figura la carta de un amante a su dama, en dos situaciones específicas: *ante factum* y *post factum*, en un claro vínculo entre la carta, destinatario y remitente, y el ambiente de amor cortés que aún predominaba en la época (Véase Charles B. Faulhaber, “The *Summa dictaminis* of Guido Faba”, en J. Murphy, ed., *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, University of California, California, 1978, pp. 85-111).

488 Para un resumen de los tratados y manuales de cartas y epistolarios realizados en España, ya en el siglo XVI, siguiendo los modelos europeos, véase Jamile Trueba, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Támesis, Madrid, 1996.

gramática y retórica —así, por ejemplo, su presencia se ha documentado en la *Ratio studiorum* de la Compañía de Jesús—; este aspecto será relevante en el análisis de la carta y en la caracterización de su enunciatario.

“Temerosa y atrevida”, “vergonzosa y deshonestas”, son cualidades que aluden a su capacidad de guardar información confidencial que se revela sólo a su destinatario y, en el caso de la novela, a los lectores, quienes observarán, de manera directa, la confesión de sus redactores —en un juego narrativo que anticipa la multiplicidad de lecturas que se experimentará en la novela posterior—. Como señala Tomás Gonzalo Santos, las cartas “se revelan como un instrumento excelente para calibrar las relaciones amorosas: precisamente porque la palabra es peligrosa, la misiva se convierte en el sustituto obligado en una sociedad que no se halla libre de coacciones pues no es sino el reflejo de la vida de corte, donde la comunicación era hartamente difícil”⁴⁸⁹.

Al señalar “que va con ellas el rey”, el enigma pone de manifiesto el rasgo específico de la carta frente a otros textos: el ser un cauce de comunicación capaz de salvar la distancia entre remitente y destinatario; así, la carta se personifica⁴⁹⁰, como evidencia Sireno al hablar con ella, como si le trasladara sus sentimientos por Diana: “¡Ay, carta, carta! Abrasada te vea por mano de quien mejor lo pueda hacer que yo, pues jamás en cosa mía pude hacer lo que quisiese” (Montemayor, l. I, p. 17). En este sentido, los recientes estudios sobre el discurso han contribuido a establecer como uno de los rasgos

⁴⁸⁹ Tomás Gonzalo Santos, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁴⁹⁰ Este recurso, hablar al objeto de la escritura como si se tratara del receptor inicial de las penas del autor se encuentra en la elegía del libro de las *Tristes* de Ovidio: “Pequeño librito (y no te desprecio por ello), sin mí irás a la ciudad de Roma, ¡ay de mí!, adonde tu dueño no le está permitido ir. Ve, pero sin adornos, cual conviene a un desterrado” (*Tristes*, tr. José González Vázquez, Gredos, Madrid, 2001, l. I, p. 11).

específicos de la carta, la deixis personal y espacio-temporal contenidas en la estructura de este tipo de discurso. Así, Patrizia Violi⁴⁹¹ hace notar que en este género la presencia del emisor y el destinatario es más específica que en otras formas, y que están juntos en una alianza explícitamente señalada en el texto.

Para el caso de la novela pastoril, la señal de esta presencia se encuentra desde el encabezado, con fórmulas como “Carta de Diana a Sireno”, u otras que omiten la enunciación del género en tanto que los personajes involucrados están claramente establecidos: “Galatea a Elicio”. Estos encabezados funcionarán a modo de firmas que se anclarán en las formas verbales y pronominales del escrito; pero en este tipo de discurso la firma viene respaldada por el conocimiento de ambos participantes. De ahí que la “Carta de Arsenio” no logra engañar a Belisa: “porque habiéndola yo leído, por cierta diligencia que en mi sospecha me hizo poner, entendí que la carta había procedido más del entendimiento del hijo que de la afición del padre” (L. III, p. 149); si la firma no convence a la pastora, es por el conocimiento de la formación culta que ha recibido Arsileo en la “academia salmantina”. Y es que el destinatario está a tal punto “anclado” en el contenido de la carta que cada línea de la carta pastoril lo alude: la narración en segunda persona: “Tus palabras lisonjeras / y mis crédulos oídos / me han dado bienes fingidos / y males que son de veras” (Cervantes, p. 333).

Asimismo, la carta guarda en su estructura el tiempo de la narración: toda carta se escribe desde un “hoy” (incluso sin el registro de una fecha o lugar específicos, datos que no se registran en la novela de la época). Este tiempo de la narración se ubica mediante la

⁴⁹¹ Patrizia Violi, “Cartas”, en Teun A. Van Dijk (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, trad. Diego Hernández García, Visor, Madrid, 1999, pp. 181-203.

alusión a otras cartas y asuntos previos, lo que también subraya el anclaje entre emisor y destinatario porque comparten “competencias” que luego comunican al lector real, como en el caso de la primera carta de Diana a Sireno, en la que ella reclama una aludida carta previa: “Dícesme que no te quiero cuanto debo” (Montemayor, L. I, p. 17); o Anfriso, que se refiere al momento del primer encuentro: “Alegre después que os vi / [...] / Mi alma esfuerza mi fe / que esto os escriba de mí” (Lope, L. II, p. 190). Evidentemente, el emisor también alude a hechos futuros con respecto al momento de escritura y de lectura: “Mañana se van todos a una fiesta, y yo quedaré sola, donde [...] podré hablarte, Anfriso mío” (Lope, L. III, p. 206).

El espacio de la escritura, en cambio, siempre es eludido en el contenido de la carta pastoril: se sabe que los amantes habitan en la misma aldea. Los personajes, entonces, deben eludir la prohibición paterna que aísla a la pastora⁴⁹²; es en esta situación que la carta debe llegar por medio de un interlocutor, implícito en el escrito en la despedida de Galatea: “No digo más, sino que Maurisa es fiel y yo, desdichada” (Cervantes, p. 625). En otras condiciones, más frecuentes, se informa que la carta es entregada personalmente, durante las horas de pastoreo, con lo que se agrega una función más a este documento, una función casi legal: la de ser testimonio de la veracidad de los sentimientos de los amantes, por lo que casi siempre sale a la luz una vez que el emisor ha ido contra las promesas contraídas con el destinatario, que las utiliza como pruebas de la inconstancia del otro.

⁴⁹² Cuando los personajes enfrentan verdaderas situaciones de ausencia, frecuentemente porque deben mudarse de aldea, dejan de recurrir a la carta. Sólo en el caso de Anfriso, se presenta una situación de ausencia real, por destierro, esta ausencia trata de repararse mediante la carta.

Pero volviendo al enigma inicial, las cualidades de la carta que se enuncian en primer término: “pulida”, “aseada y bien compuesta”, son las últimas que se tratarán aquí precisamente por ser las más importantes. Desde sus orígenes, se reconocían dos estilos epistolares: el prosaico y el métrico. Al estilo prosaico corresponden las cartas que suele incluir Montemayor, al poético las misivas de Gil Polo; mientras que Cervantes y Lope incorporan ambos estilos. A grandes rasgos y con ciertas variaciones, ambos tipos de cartas responden a los principales planteamientos del *ars dictaminis* o *ars dictandis* que ya se proponía desde la Edad Media; casi todos los *dictator* coinciden en extender las partes del discurso retórico al epistolar, añadiendo las especificaciones exclusivas de la carta, particularmente la amorosa: *salutatio*, *benevolentiae captatio*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*⁴⁹³.

La *salutatio* consta de *intitulatio*, nombres del remitente y el destinatario (“De Diana a Sireno”, “De Fileno a Ismenia”, “Galatea a Elicio”, “de Anfriso a Belisarda”, etcétera); este tipo de fórmulas eran comunes en el encabezado de la carta⁴⁹⁴ y *salutatio* propiamente dicha, que solía incluir tópicos de afecto, agradecimiento⁴⁹⁵, como “Sireno mío”, o sólo el apelativo “Pastora”, o el filial “amigo Silvio”⁴⁹⁶. A la *salutatio* sigue el

493 J. Murphy, “*Ars dictaminis*: el arte epistolar”, en *La retórica e la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pp. 228-231.

494 Este tipo de fórmulas vino a sustituir el encabezado de la carta medieval, pues, según aconsejaban las preceptivas, el nombre de quien ostentaba el cargo más alto iba al inicio, antes que el del cargo menor: “Ab papa ad imperatorem, Ab imperatore ad papam, Ab episcopo ad papam” (*ibid.*, pp. 202-204).

495 Carol A. Copenhagen, “Salutations in Fifteenth-century Spanish vernacular letters”, *La Corónica*, 12 (1984), 254-264.

496 A lo largo de este apartado, utilizo para ejemplificar sólo algunas cartas que considero representativas: la primera “Carta de Diana a Sireno”, de Montemayor (l. I, pp. 17-18), por ser la primera del género, la “Carta de Fileno a Ismenia” (l. II, pp. 162-167) por su particularidad de ser una misiva “falsificada” en la que el firmante no es el destinatario; las cartas de “Galatea a Elicio” y de “Elicio a Galatea” (l. V, pp. 624-626) porque representan el detonante para la historia de los personajes “centrales” de la novela, con consecuencias que representarían la segunda parte de esta novela. Finalmente, la “Carta de Anfriso a Belisarda” (l. II, pp. 190-193) y la “Carta de Belisarda a

exordio o, de acuerdo con la preceptiva epistolar, la *benevolentiae captatio*, es decir, el planteamiento de la intención de la carta, con un evidente propósito de atraer la atención del destinatario: “cuán mal sufriría tus palabras quien no pensase que amor te las hacía decir”, es el exordio de la primera carta de Diana; la misma intención de reproche se evidencia en la carta de Ismenia y Selvagia: “si a los que nos quieren tenemos obligación de quererlos, no hay cosa en la vida a quien más deba que a ti, pero si las que son causa que seamos olvidadas deben se aborrecidas, a tu discreción lo dejo” (Montemayor, l. I, p. 50); y en verso, mediante la *benevolentiae captatio*, el amante se libera de la culpa que implica solicitar el favor de la amada: “el amor fue parte / que por su pena decirte, / tenga culpa en escribirte / quien no la tiene en amarte” (Gil Polo, l. II, p. 163); y Galatea plantea la urgencia de su llamado: “En la apresurada determinación de mi padre está la que yo he tomado de escribirte, y en la fuerza que me hace la que a mí misma me he hecho hasta llegar a este punto” (Cervantes, l. , p. 624). En todos los casos, la *captatio* busca preparar al destinatario para lo que seguirá después: la *narratio*.

La *narratio*, en el espacio particular de la carta, se refiere al señalamiento de hechos⁴⁹⁷: será breve, lúcida, y plausible, como se establece en la *Retórica a Herenio*, pero con la peculiaridad de que precisa demostración por medio de distintos argumentos. De acuerdo con la preceptiva, pero también por la urgencia que cada carta exige por lo apremiante del hecho en los sentimientos de los amantes, la narración será

Anfriso (l. II, p. 206), por representar momentos opuestos en la trayectoria amorosa de los personajes centrales.

⁴⁹⁷ Según el *Rationeis dictandi* de autor anónimo, reseñado por Murphy en *La retórica en la Edad Media*, en el caso del discurso epistolar, la *narratio* corresponde “al informe ordenado de la materia en discusión, o mejor aun, una presentación tal que los materiales parezcan presentes por sí mismos” (ed. cit., p. 229).

particularmente breve: “Dícesme que no te quiero cuanto debo”, es el hecho de la carta de Diana a Sireno; ella deberá refutar tal afirmación: “No sé en qué lo ves ni entiendo cómo te pueda querer más” y sus argumentos están encaminados en ese sentido. En el caso de Fileno a Ismenia, la *narratio* está distribuida en distintas estrofas, para reconstruir los intentos que ha realizado para ganarla: “Mil veces cuenta te di / del tormento que me das”, “Vite estar, pastora, un día/ cabe el Duero caudaloso”, “vine a ser de amores loco, / y a ser muerto de dolor”; y sus argumentos radican en la ingratitud del rechazo. La *narratio* epistolar de Galatea se encuentra en la angustia del hecho presente con proyección a futuro: “El que me dan por esposo y el que me ha de dar sepultura viene pasado mañana” (Cervantes, l. VI, p. 625); y se encuentra después de los argumentos que justifican su angustia e insinúan su recién descubierto amor por Elicio. Para Belisarda, el relato es una aclaración por no haber dado a entender sus intenciones: “si yo hubiera acabado conmigo poder decírtelas, sin duda que tú estuvieras más enamorado y yo más contenta” (Lope, l. III, p. 206), y argumenta sugiriendo una entrevista para confirmar la palabra comprometida.

Con tales planteamientos, no es extraño que el siguiente punto de la carta sea la *petitio*, petición consecuente con la *narratio* y el núcleo del discurso: “Suplícote todo cuanto puedo que no te metas entre celos y sospechas”, rogará Diana a Sireno; Fileno, en cambio, dedica buena parte de su carta en verso para exponer, nuevamente, su solicitud amorosa:

Si dices que ando perdido,
siendo enamorado y viejo,
deja de darme consejo,
que yo remedio te pido.

Galatea advierte, además: “poco tiempo te queda para aconsejarte, aunque a mí me quedará hartos para arrepentirme”. Belisarda, consciente del peligro que corre Anfriso, también recurre a esa combinación de *petitio* y advertencia: “y entretanto no quiero que te maten, que ya sé que sales a las fiestas”. También Ismenia hace su solicitud a Selvagia al final de su carta: “Suplícote cuanto puedo que baste este desengaño para que Alanio sea de ti olvidado y esta pastora restituida en lo que pudieres, que no podrás poco, si amor te da lugar a hacer lo que te suplico” (Montemayor, L. I, p. 50).

Y aunque —como en este último caso— la *petitio* podría ser la mejor conclusión, la preceptiva contempla un cierre mucho más suave para la carta: después de la solicitud de Diana a Sireno de evitar celos y sospechas, la pastora agrega: “que ya sabes cuán pocos escapan de sus manos con la vida, la cual te dé Dios con el contento que yo deseo” (p. 18). Fileno remata su furia por no poder obtener a Ismenia con una *conclusio* sobre la vejez de las mujeres: “toma tal venganza / de vosotras el Amor, / que entonces os da dolor, / cuando os falta esperanza”. La premura de la carta de Galatea parece apresurar también el cierre: “No digo más, sino que Maurisa es fiel y yo, desdichada”, un mensaje en clave para que Elicio también acuda a la amiga que ha llevado la carta. Finalmente, Belisarda reafirma su amor por Anfriso como *conclusio*: “Si la camisa que te envía Leonisa no te agradare, será porque yo tengo mal gusto, que he sido quien la hizo; aunque en esto yo sé que miento, pues le tuve de tí” (Lope, L. III, p. 206). En todos los

casos, como se observa, la *conclusio* presenta continuidad temática y tópica con respecto a los restantes elementos de la carta.

Ahora bien, el estilo poético epistolar tiene ciertas reglas particulares. En primer lugar, los modelos métricos: las convenciones de la época han convenido en dos modelos básicos: la redondilla, metro usado en las cartas de Fileno a Ismenia, y de Anfriso a Belisarda y el terceto endecasílabo, empleado en la misiva de Marcelio a Alcida⁴⁹⁸, forma iniciada por Petrarca y continuada por Torres Naharro y Garcilaso en el mundo hispánico. En este tipo de carta, conviene no olvidar que es, además, un discurso poético, con mayor utilización de recursos retóricos capaces de embellecer el mensaje, por lo que es necesario hacer también un análisis de sus figuras más destacadas.

En discurso continuamente marcado por los cambios de Fortuna que inciden en la correspondencia amorosa, el cual va dirigido al mismo destinatario que ha evidenciado su desamor, la pregunta retórica se convierte en una de las figuras más exploradas del epistolario pastoril, como lo mostrará Mireno a Silveria:

¿Eras tú la que jurabas
que se acabasen tus días
sí a Mirenos no querías
sobre todo cuanto amabas?
¿Eres tú Silveria, quien

⁴⁹⁸ Mientras que la redondilla (cuatro versos octosílabos de rima ABBA) es muy común en el teatro y en las coplas populares, el terceto endecasílabo es el más apto para tratar asuntos extensos, por ello es propio de la epístola, porque su cadena de tercetos de rima ABA CDC EFE, ofrece la posibilidad de un discurso ilimitado. Así, Juan de la Cueva y Fernando de Herrera encuentran al terceto endecasílabo muy “acomodado” a la elegía y al género epistolar (Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Revista de Filología Española, Madrid, 1970, p. 238).

hizo de mí tal caudal
 que, siendo todo tu mal,
 me tenías por tu bien? (Cervantes, p. 335)

O bien, Marcelio empleará otra pregunta retórica para dar a conocer el efecto que ejerció sobre él la presencia de Alcida:

¿Cuál hombre duro vido la manera
 con que mirando echáis rayos ardientes,
 que no enmudezca allí y callando muera? [...]
 ¿Qué en l'alma un nuevo amor luego no sienta,
 tal que la causa de él le atierre tanto
 que solamente hablar no le consienta? (Gil Polo, l. 1, p. 116)

Precisamente por esa síntesis de gozo y sufrimiento, pasado y presente, amor y abandono, el uso de las figuras de contraste⁴⁹⁹ aparece continuamente:

La pena me es deleite, el llanto juego
 descanso el suspirar, gloria la muerte
 las llagas serenidad, reposo el fuego. (p. 118)

El lenguaje retórico distingue este modo de carta pastoril de tipo cortesano como un discurso poético, “pulido” que caracteriza al individuo que la envía y la altura de su intención: “si ella fuera tan bien hecha como fue venturosa, no trocara mi habilidad por la de Homero”, dirá Marcelio al volver a su relato.

⁴⁹⁹ La antítesis resulta un recurso útil para obtener suspenso en el receptor, como lo muestra Galatea al cerrar su carta con dos parejas de términos antitéticos: “El que *me dan por esposo* y el que me ha de dar *sepultura* viene pasado mañana; *poco tiempo te queda* para aconsejarte, aunque *a mí me quedará barto* para arrepentirme.” Evidentemente, “en extraña confusión pusieron a Elicio las razones de la carta de Galatea” (Cervantes, l. VI, p. 625).

Como recurso narrativo, la carta tiene la función de generar transformaciones en el estado de los personajes implicados en el discurso en términos de emisor y receptor. Además de la información que las cartas proporcionan sobre sus autores, caracterizan al personaje como un ser reflexivo y letrado, capaz de reconocer información implícita en las palabras que lee, en condiciones de vigilancia constante, condiciones que proporcionan datos sobre los mecanismos de la época para transmitir sus comunicaciones. A cambio de esta información privada, el personaje cuenta con otros medios, públicos, para comunicarse, en los cuales hace alarde de su dominio del discurso: el diálogo argumentativo.

5.4. DISPUTAS O DEBATES

En tanto que el diálogo, intercambio de mensajes entre los personajes y estilo directo, comunica los enunciados sin mediación de un narrador —la forma de estilo indirecto—, tiene en la caracterización del personaje del pastor una función fundamental. Mediante el diálogo, los pastores comunican determinaciones, informan sobre su vida pasada, transmiten noticias, solicitan auxilio, confiesan sufrimientos, incorporan personajes nuevos en el grupo al invitarlos a acompañarse en su avance hacia su objetivo y dan lugar, así, a las transformaciones que configuran el avance del relato. Cabe recordar, además, que los géneros narrativos que anteceden a la novela pastoril están estrechamente ligados al diálogo:

la novela sentimental, el grupo de la Celestina; sin olvidar los precursores líricos del personaje, la égloga desde Virgilio hasta Garcilaso, pasando por las prosas y versos de Sannazaro, que se estructuraban, con frecuencia, a partir de tal intercambio de mensajes. Sin embargo, en el marco de la novela y la caracterización del personaje del pastor, esta forma de discurso encuentra sus realizaciones más estilizadas en sus formas literarias tradicionales: incorpora el diálogo novelístico con sus distintas vertientes —la que constituye la novela sentimental, construida, según la tradición que inicia con las *Heroidas* de Ovidio, a partir de cartas que funcionan como diálogos, y la que se encuentra en la novela celestinesca y su peculiar relación con la literatura dramática—; conserva, de manera mínima, aspectos del debate medieval (*Elena y María, Diálogo entre el Amor y un viejo*) o *disputatio*⁵⁰⁰ de corte académico en el que los dialogantes defienden posturas contrarias, aunque los pastores no se ocupan de asuntos tan concretos como los del debate medieval⁵⁰¹; se suma a la corriente de diálogos renacentistas que incluyen también distintas modalidades como la égloga —que, como se recordará, incluía el canto *amoabeo* de la tradición clásica retomada por Garcilaso en la literatura hispánica—, los “diálogos filocráticos”, es decir, los ya expuestos diálogos sobre el amor compuestos a partir del diálogo platónico (Ficino, León Hebreo, Castiglione) los cuales, en la novela pastoril, perderán su valor particularmente filosófico y simbólico para

500 La *disputatio* era un ejercicio escolar frecuente desde el siglo XIII; el maestro planteaba una cuestión y fungía de juez; dos estudiantes defendían posiciones opuestas, aportaban sus propios argumentos, empleaban autoridades divergentes y llegaban a representar los papeles de las partes. Con el tiempo, los debates proliferan en todas las literaturas europeas. A partir del siglo XIV, la forma del debate penetra en los más diversos tipos de escritos (Mercedes Roffé, *La cuestión del género en 'Grisel y Mirabella' de Juan de Flores*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1996, pp. 31-47).

501 El debate medieval trataba asuntos de amor con particular interés en las ventajas del amante, como en el caso de *Elena y María*, o la conveniencia del amor en *Diálogo entre el amor y un viejo*; o bien, asuntos morales relacionados con el bien y el mal, en la personificación del alma y el cuerpo, también se incluye aquí el debate entre el agua y el vino (Véase Enzo Franchini, *Los debates literarios en la Edad Media*, Eds. del Laberinto, Madrid, 2001).

convertirse en exposiciones de la casuística amorosa de los personajes, y el también mencionado diálogo erasmista de corte moralizante, que tuvo en Antonio de Torquemada (en sus *Coloquios satíricos*) algunas de las reflexiones a propósito del pastor más representativas⁵⁰².

Montemayor incorpora, para el género que inaugura, modalidades diversas del diálogo que serán reutilizadas en las siguientes novelas discutidas aquí, aunque en menor medida. El autor de *Los siete libros de la Diana*, entonces, conforma las distintas posibilidades de diálogos “retóricos”, es decir, aquellos que tienen un sentido argumentativo e intención persuasiva⁵⁰³. Estos diálogos pueden ser agrupados en por lo menos cinco categorías. La primera de ellas está compuesta por las églogas que simulan un diálogo y cuya argumentación se supedita a la expresión poética y manifestación lírica, se utilizan en una situación de compañerismo o de competencia y su intención radica en demostrar la “discreción” de los poetas, entendida como un logro estético, se trata del tipo de diálogo más recurrente y casi siempre corresponde a los pastores que comparten una situación de desamor: Silvano y Sireno en la obra de Montemayor, Tauriso y Berardo o Sireno y Arsileo en la de Gil Polo, Erastro y Elicio en Cervantes, y

502 Estos géneros de diálogo tienen implícito un sentido de disputa, así, por ejemplo, en la égloga III de Virgilio ya se habla de “porfía” y de “contienda”; otros diálogos, como el filosófico, representan el punto de vista de los participantes de tal hecho discursivo, expresados en largas disquisiciones como las de los diálogos platónicos, formato seguido por los romanos Cicerón y Séneca.

503 Esta condición de algunos de los diálogos de la novela pastoril está, evidentemente, marcada por la influencia de la retórica, cuyo ejercicio no decayó en el trayecto hacia el Renacimiento sino que, por el contrario, se convirtió en uno de los recursos obligatorios de la narración. Como se ha hecho anteriormente, la pauta de análisis en este punto radica en los rétores más influyentes de la época, como Platón o Cicerón. La condición necesaria para que determinado pasaje de la novela pueda ser considerado retórico es la presencia de una cuestión que “nace de la contraposición entre dos tesis”. Ese conflicto entre dos tesis determina “el estado de causa”, del cual “surge la discusión que llamamos *cuestión*”

Galafrón y Leriano en Lope, los tres autores coinciden en situar así a los pastores que nunca serán correspondidos; aunque otra situación común es la de reunir al desamado pastor con su amada y viceversa: Tauriso y Diana, ella y Marcelio, Damón y Tirsi, Lucindo y Montano.

Otra posibilidad frecuente de diálogo —del todo argumentativa y persuasiva— se encuentra en lo que Juan Montero llama “diálogo filográfico” para referirse al diálogo heredero de León Hebreo, a quien imita Montemayor en la parte final del libro 1. De aquí se desprende otro tipo de diálogo menos sujeto a una tradición tan específica: el debate sobre el amor, con posiciones a favor y en contra de este sentimiento. Montemayor desarrolla este tipo de debate entre las ninfas y los pastores; Gil Polo lo plantea entre Diana y Alcida y Sireno y Arsileo; Cervantes sitúa a Elicio como “pastor desamorado”, lo que permite dos debates, uno con Elicio y otro con Tirsi. Es el tipo de debate que Lope de Vega suprime en su novela, ya que el ámbito arcádico carece de lugar para aquellos pastores que no consideran al amor como la más elevada pasión del individuo, por supuesto, hasta el final de la obra en que Anfriso, por voluntad propia, renuncia al amor. Montemayor, sin embargo, incorpora otro género que no fue continuado por sus predecesores: la mediación de amores, en la que el autor de la *Diana* coloca a Felismena en una posición de juez que debe resolver las desavenencias de una pareja de pastores; aunque posteriormente los personajes de la novela funcionan como jueces en las exposiciones de otros, esta situación de mediación *in praesentia* no volverá a repetirse.

Otro diálogo frecuente, aunque sólo aparece en Montemayor y Cervantes pero cuyas consecuencias son tema del resto de los autores, es el debate a propósito del matrimonio forzado por los padres. Sireno y Selvagia debatirán sobre el asunto y, libros más adelante, los mismos Sireno y Diana; y Mireno y Elicio, en la *Galatea*, discurrirán sobre el tema como un indicio del conflicto que enfrentarán los protagonistas⁵⁰⁴.

La cuarta modalidad de diálogo retórico es la disputa sobre diversos temas, con asuntos diversos, como la disputa entre Delia y Andronio, padres de Felismena, a propósito de la elección de Paris por la manzana mitológica, y la disputa entre Silvano, Selvagia y Sireno sobre las mujeres —el tema se tratará en la segunda parte de la *Diana* en un poema extenso cantado por Florisia—. Lope también incorporará este género dialógico con temas como las lágrimas entre Danteo, Gaseno, Benalcio, Rústico y Tirsi, algunos de estos pastores serán nombrados “doctos” al exponer sus puntos de vista sobre la poesía: Benalcio y Gaseno a quienes se agregarán Celio y Frondoso.

La situación continua de rivalidades y cambios de fortuna en amores que priva en un relato en que el amor es el tema central, favorece otros géneros del diálogo argumentativo: el intercambio de argumentos o velados reproches, a fin de demostrar quién es más merecedor del amado, como el que protagonizan Selvagia e Ismenia por Alanio, en Montemayor y, en la obra de Lope, Belisarda y Anarda por Anfriso; o

⁵⁰⁴ Gabriella Rosucci trata el tema de la tradición neoplatónica que influyó a Cervantes: “con el uso del diálogo y la dialéctica, por ejemplo, Cervantes adopta la postura platónica para dar las diversas interpretaciones o angulaciones de un problema. Elicio y Erastro, Lenio y Tirsi. El dualismo que está en la base de toda la doctrina platónica sí como el *ars oppositorum* o la dialéctica *sensu/ratio* encuentra aquí un terreno favorable, otra vez, a nivel de yuxtaposiciones de prosa y verso, de personajes y de contrastes entre religión y paganismo, sólo para citar algunos”. La cita es del artículo “Corrientes platónicas en *La Galatea*” en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Napoli, 4-9 aprile 1994)* Società Editrice Intercontinentale-Gallo, Napoli, 1995, 212-222.

también, la disputa para demostrar la infidelidad inicial, quién olvidó primero, en el caso de Belisarda y Anfriso. Por último, es posible presenciar otro género, que en la novela es llamado “porfía”: la solicitud insistente de un pastor a su amada para ser correspondido, con una respuesta siempre negativa, pues suele tratarse de una pastora desamorada; esto ocurre en Gil Polo, entre personajes incidentales cuya solución se posterga para un momento futuro: Melisia y Narciso, también entre Olimpio y Belisarda en la de Lope.

Estos discursos deberán contar con una serie de recursos argumentativos que destacan el ingenio de la obra, la búsqueda de sus autores por allegarse la simpatía del receptor, quien, seguramente, tomará partido por su personaje favorito en una lectura colectiva. La clasificación de los argumentos no es otra cosa que la invención (*inventio*) de la Retórica (junto con la *dispositio*, *elucutio*, *memoria* y *actio*), tomada de Cicerón: por *complexio* o dilema, por *enumeratio*, por *simplicem conclusionem*, mostrar por probabilidad (lo creíble, lo juzgado probable, lo comparable y la relación signica). Toda argumentación debe ser tratada por inducción (se logra el asentimiento del interlocutor y luego aplica el asentimiento a cosas dudosas que pretende que el otro acepte, por semejanza con aquellas) o por deducción (razonamiento silogístico que parte de la cosa misma para llegar a una conclusión probable, a partir de premisas, pruebas y conclusiones)⁵⁰⁵. Una vez que se exponen los argumentos, la contraparte emplea la refutación, que es “esa parte del discurso en la que los argumentos son usados para destruir, desaprobado o debilitar la confirmación o prueba en el discurso de nuestro oponente. Utiliza las mismas fuentes de invención que la confirmación porque cualquier proposición puede

505 Cicerón, *De inv.*, 44-77. Cito por la edición de Salvador Núñez (Gredos, Madrid, 1997).

ser atacada por los mismos métodos de razonamiento mediante los cuales puede sostenerse”⁵⁰⁶.

Sin duda, los debates sobre el amor presentan la mayor cantidad de recursos argumentativos, mucho más complejos por su abundancia de figuras literarias, razón por la cual se emplearán los diálogos y debates sobre este tema para mostrar los alcances de la argumentación en la caracterización del personaje del pastor. El debate inicia en *Los siete libros* con un breve intercambio de argumentos entre pastores y ninfas expuesto en liras, versificación culta de origen italiano, en combinación con el debate trovadoresco en estrofas alternas: las ninfas se muestran contrarias al amor y los pastores se declaran servidores de esa pasión. Unas y otros establecen la causa a juzgar: Amor y Fortuna “ponen” las aficiones y los “trabajos y sinrazones” más alto que la luna (L. IV, p. 172); para los pastores, en cambio, “los que sufren más son los mejores”. El primer argumento de las ninfas es que el “mal de amor” es “contrario a la razón”, por lo que no creen el decir de los pastores, a lo que ellos responden que los trabajos de amor son dignos de honra (p. 173). Las ninfas, entonces, refutan a sus contrincantes tomando la pauta de tales trabajos, el punto débil que puede ser negado: el que está enamorado sabe que los sufrimientos, “el crudo amor”, no son propios de un “ánimo esforzado”, sino del que goza con los tormentos; ante tal objeción, los pastores concluyen que es un sufrimiento que hace mejores a quienes lo padecen.

Felicia aquí funcionará como juez con la conclusión que, de hecho, es premisa de la novela pastoril: “como el amor sea virtud y la virtud siempre haga asiento en el mejor lugar, está claro que las personas de suerte serán muy mejor enamoradas que aquellas a

506 *De inv.* I, 42, 79.

quien ésta falta” (p. 176). Este valor de juez continuará en el siguiente diálogo sobre el amor, el que sostiene con Sireno; la causa es “afirman los que algo entienden que el verdadero amor nace de la razón; y si esto es así, ¿cuál es la causa por que no hay cosa más desenfrenada en el mundo ni que menos se deje gobernar por ella?” (p. 208). La respuesta de Felicia inicia con el tópico de la “falsa modestia”: “Así como esa pregunta es más que de pastor, así era necesario que fuese más que mujer la que a ella respondiese” (*loc. cit.*), e inicia con un argumento de analogía que será frecuentemente tratado: el amor y la razón es *similar* a un hijo y su padre: “no me parece que porque el amor tenga por madre a la razón se ha de pensar que él se limite ni gobierne por ella, antes has de prosuponer que, después que la razón del conocimiento lo ha engendrado, las menos veces quiere que le gobierne” (*loc. cit.*). El siguiente argumento corresponde a una “imagen comparable”, la de Cupido⁵⁰⁷, para concluir con un dilema (si *a* entonces *b*): “si el amor que el amador tiene a su dama, aunque inflamado en desenfrenada afición, nace de la razón y del verdadero conocimiento y juicio, que por solas virtudes la juzgue digna de ser amada, [...] no es ilícito ni deshonesto” (p. 210)⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ “Píntanlo desnudo, porque el buen amor ni puede disimularse con la razón ni encubrirse con la prudencia. Píntanle con alas, porque velocísimamente entra en el ánimo del amante, y cuanto más perfecto es con tanto mayor velocidad y enajenamiento de sí mismo va a buscar la persona amada. [...] Píntanlo asimismo flechando su arca, porque tira derecho al corazón como a su propio blanco, y también porque la llaga de amor es como la que hace la saeta, estrecha en la entrada y profunda en lo intrínseco del que ama. Es esta llaga difícil de ver, mala de curar y muy tardía en sanar” (L. IV, pp. 208-209).

⁵⁰⁸ En otro nivel de personajes, y en un diálogo mucho más breve, la ninfa Polidora y Silvano sostienen un debate parecido: Silvano plantea la cuestión que “siendo el amor tan intolerable”, el espíritu no espere “apartarse dél ni lo procure, mas antes tenga por enemigo a quien se lo aconseja” la ninfa vuelve al planteamiento de los sufrimientos del amante; a lo que él responde esgrimiendo un argumento de autoridad: “hablas en mal que no tienes experimentado”, es decir, él se considera mejor autorizado para juzgar el asunto.

Estas reflexiones iniciales, alusiones a los autores más reconocidos y empleo de tópicos se encuentran en la base de los debates en las siguientes novelas. Se reforzará el aspecto de la confrontación y los alcances de las disputas: se centrará en los personajes pastoriles y tendrán una función narrativa. De ahí la conveniencia de iniciar el relato de la *Diana enamorada*⁵⁰⁹ con el encuentro y la disputa entre Diana y Alcida, extremos de la oposición entre el amor frente al estoicismo, ambos resultado de una serie de sufrimientos. A través del canto de Diana, Alcida deduce que la pastora sufre de amor, contra el cual ha encontrado remedio y se asume con autoridad para validar sus argumentos: “He sido muchos años cautiva, y ahora me veo libre; anduve ciega y ahora atino al camino de la libertad” (L. I, p. 94). La insistencia en la antítesis ya sugiere un tono de debate. Diana, en cambio, se enorgullece de que el amor tomó las llaves de su corazón “y cerró las puertas al remedio” (p. 95). Comenzará entonces una cadena de refutaciones a partir del principio ciceroniano de que “cualquier argumentación se refuta si no aceptamos una o varias de las premisas”⁵¹⁰.

Por ejemplo, Alcida aconseja “no cierres los ojos a la verdad, ni los oídos a mis palabras”, Diana examina el último término y lo emplea para mostrar la inutilidad de los consejos: “*palabras* serán las que se gastarán en remediar el amor, cuyas obras no tiene remedio con *palabras*”, recurso retórico de *reflexio* utilizado cuando “uno de los interlocutores toma en sentido distinto, parcial y enfático, la palabra empleada por el primer interlocutor”⁵¹¹. Diana advierte que aceptaría consuelo, “con que no sea quitar el

509 Después de un preámbulo que pone en antecedentes al lector sobre las circunstancias que ligan al personaje de Gil Polo con la obra de Montemayor, y una canción a propósito de la tristeza del amor no correspondido. No hay, por tanto, forma o contenido narrativos.

510 *De inv.* I, 42, 79.

511 Lausberg, *op. cit.*, § 663.

amor de mi corazón, porque no saldrá sin llevar consigo a pedazos mis entrañas”. Alcida desaprueba tal afirmación, haciendo notar su punto débil: la experiencia muestra su falsedad: “lo que ahora quieres, en otro tiempo lo has aborrecido”⁵¹². Diana acude entonces a la autoridad del “poderoso Cupido”, es decir, la “imagen comparable” a la que suma el tópico virgiliano *omnia vincit Amor*: “el poder del Amor vence la más segura defensa, y traspasa el más fuerte impedimento”; pero Alcida va contra esa divinidad, juzgándola una invención humana para justificar las consecuencias de los afectos (p. 99), e invierte la significación de su imagen⁵¹³: “pintáronlo muchacho porque los hombres en él no se fíen; ciego, porque no le sigan; armado, porque lo teman; con llamas, porque no se le lleguen; y con alas, para que por vano lo conozcan.” (pp. 100-102). La llegada de Delio suspende el debate “No más, pastora que tiempo habrá después para escuchar lo restante y para responder *a tus flojos y aparentes argumentos*” (p. 103). El curso de los acontecimientos impide tal continuación y el debate queda sin solución aparente.

Éste es un debate novedoso, principalmente por su buena disposición hacia las oponentes⁵¹⁴: Diana y Alcida mantienen un debate lúcido y sostenido que contiene datos

512 Recuérdese que, siguiendo el argumento de Montemayor, Gil Polo anota que Felicia liberó a Sireno del amor, y Amor “hirió de nuevo el corazón de la descuidada Diana *despertando en ella los olvidados amores para que de un libro estuviere cautiva*” (p. 90, las cursivas son mías).

513 Tal como lo sugiere Cicerón: “cuando se introduce algo comparable, como esto se basa esencialmente en la similitud, para refutarlo convendrá afirmar que el término de comparación no presenta analogía alguna con aquello que se compara. Podremos hacerlo si mostramos sus diferencias en lo que se refiere a la clase, naturaleza, significado, importancia, tiempo, lugar, persona u opinión” (*De inv.*, I, 44, 82)

514 Francisco López Estrada observa que el diálogo pastoril “más que diálogo es monólogo del protagonista. En suma, apuntan los procedimientos propios de los inminentes libros de pastores [...] la *Diana* de Montemayor inicia su marcha triunfal como un éxito de público, sobre todo femenino” (“El diálogo pastoril en los Siglos de Oro”, en *Anales de Literatura Española*, 6 (1988), p. 356).

de lectura: no hay juez que medie entre las partes u ofrezca una conclusión definitiva, las oponentes son mujeres con dominio de su punto de vista y el debate no se concluye; es posible que el autor cuente con que el lector funja de juez, que busca una identificación entre personajes y lectores (consciente de un probable predominio de lectoras), y que tales receptores serán capaces de continuar el debate o concluirlo.

Cuando la voz de un hombre se acerca —Delio, el marido de Diana—, la novela enfrenta su primer vuelco. El autor plantea un enigma al revelar una desavenencia entre Alcida que huye y el pastor que se acerca; las acciones compasivas de su protagonista son el preámbulo para que lector y personaje descubran las causas del comportamiento de Alcida. Los datos previos requieren una explicación; Alcida está renuente a ofrecerla y huye antes de cualquier pregunta, así que tal explicación incita a su resolución en la continuidad de la lectura.

El debate se estiliza aún más al constituir un acontecimiento digno de ser presenciado en público: Lenio y Tirsi. Lenio defiende la causa contraria al amor, e inicia con un exordio que incluye tópico de la falsa modestia aludiendo a la formación de su contrincante “en famosas academias” y sus “bien sabidos estudios”, frente a “la fuerza del natural ingenio, adornado con algún tanto de experiencia” (L. IV, p. 416) que, a cambio, él posee, junto con el valor de enfrentar la empresa de debatir “con el nombrado Tirsi” (p. 417). Inmediatamente, invoca a la razón y ruega le dé fuerza a sus “palabras y argumentos”. Su primer argumento es de autoridad: “Es, pues, amor, según he oído decir a mis mayores, un deseo de belleza” (*loc. cit.*) aludiendo a los autores consabidos, León Hebreo y Bembo, para incorporar el primer razonamiento,

compuesto de tres partes⁵¹⁵: “si se me concede que el amor es deseo de belleza, forzosamente se me ha de conceder que, cual fuere la belleza que se amare, tal será el amor con que se ama”⁵¹⁶, esta es la premisa mayor, de la que emana toda la deducción. Sigue la premisa menor: “la belleza es en dos maneras, corpórea e incorpórea” (*loc. cit.*); y, de igual manera, se aprecia con dos tipos de ojos: los corporales nunca verán la belleza incorpórea que mejora al individuo, sino la otra, la que destruye. Así que “no está en mano del hombre gozar cumplidamente cosa que esté fuera de él y no sea toda suya, [...] Y así se concluye que, donde no hay amor, hay dolor” (p. 420), de lo que se desprende que el hombre sólo está destinado al deseo, responsable de todo tipo de conflictos, ilustrados mediante ejemplos. Sigue el tratamiento de la imagen del dios con los rasgos de los anteriores —la desnudez y la ceguera, niño provisto de alas y saetas—, con el mismo propósito de Alcida, señalar que tal imagen da a entender “que en siendo uno enamorado se vuelve niño simple y antojadizo, que es ciego en las pretensiones, ligero en los pensamientos, cruel en las obras, desnudo y pobre de riquezas del entendimiento” (p. 427), para volver a los ejemplos probatorios y terminar con un canto en la tradición de las definiciones del amor.

Cervantes suele preferir el juicio al debate, es decir, no organiza los argumentos de los contrincantes en un ir y venir, sino que situará a los dos personajes de manera individual para que uno y otro expongan por extenso su propia causa —como lo hará

515 La deducción corresponde al silogismo, razonamiento que parte de la cosa misma para llegar a una conclusión probable, premisas y conclusión (Cicerón, *De Inv.*)

516 “Conceder” tiene un valor fundamental en la argumentación por inducción, es decir que, con cosas no dudosas, logra el asentimiento del interlocutor, y luego aplica al asentimiento a cosas dudosas que pretende que el otro acepta: si el interlocutor concede, la argumentación ha de concluirse (Cicerón, *De Inv.*). La misma pauta será premisa para Marcela en el *Quijote* al defenderse de quienes la culpan por el suicidio de Grisóstomo.

Marcela en el Quijote, al irrumpir en el entierro de Grisóstomo, después de que los amigos del pastor han culpado a la belleza y dureza de Marcela de su muerte, para hacerse cargo de su defensa—. De tal forma que, una vez terminado el discurso de Lenio, corresponde a Tirsi exponer su réplica, a partir de los recursos de la *refutatio* ciceroniana: no aceptar una o varias de las afirmaciones, negar la conclusión que se extrae de ellas, mostrar lo erróneo del razonamiento u oponer a una argumentación sólida otra igual o más sólida aún⁵¹⁷. Tirsi, en efecto, niega la afirmación central de Lenio: “aunque la definición que del amor hiciste sea la más general que se suele dar, todavía no lo es tanto que no se pueda contradecir, porque amor y deseo son dos cosas diferentes: que no todo lo que se ama se desea, ni todo lo que se desea se ama” (L. IV, p. 435), se trata de una alusión a la misma autoridad esgrimida por Lenio —los *Diálogos de amor* de León Hebreo—. Tirsi convertirá la definición del amor propuesta por su contrincante en la ya común analogía padre-hijo: “Verdad es que amor es padre del deseo” (p. 435); pero el argumento estaría incompleto si no toma en cuenta los tres tipos de amor: honesto, útil y deleitable. El honesto está conducido al matrimonio, “por la divina mano”. Tirsi muestra, a continuación, la injusticia de los vituperios de su contrincante, al decretar que “si en nosotros faltase, el mundo y nosotros acabaría” (p. 441) y refuta las acusaciones de que “el amor es causa de ruina de imperios, destrucción de ciudades, de muertes de amigos, de sacrílegos hechos”, es decir, desapueba una afirmación porque lo que ocurre en ciertas circunstancias o a cierta gente se le adjudica valor de verdad universal⁵¹⁸, ya que no hay cosa loable “por buena que sea, que el uso

517 Cicerón, *De inv.*, I, 79.

518 “Una afirmación que se supone digna de crédito puede ser debilitada si su falsedad resulta evidente [...] o si la aserción es también plausible [...] o bien se generaliza algo que sólo es verdad

de ella no pueda en mal ser convertida” (p. 441), y aporta ejemplos similares como el de la filosofía la medicina o la elocuencia. Concede, asimismo, que el amor es fuente de pesares, pero advierte que, a cambio, son recompensa para el amante “muchedumbre de placeres y contentos”, “gloria que quite el sentimiento de todo dolor” (p. 446). Cervantes reconstruye el diálogo de Diana y Alcida sobre Cupido; pero si, para la primera, la imagen contenía sólo signos positivos y para la segunda, los mismo signos en un sentido negativo, Tirsi toma la imagen de Cupido para desmontar sus signos y atribuirles un valor positivo, opuesto al planteado por Lenio: si le pintan niño “no quiere significar otra cosa sino que el amante ha de ser niño en no tener condición doblada, sino pura y sencilla; ha de ser ciego a todo cualquier otro objeto que se le ofreciere, sino es a aquel a quien ya supo mirar y entregarse” (p. 447). El diálogo y el debate filográfico es, en efecto, una discusión en torno al sistema de signos que conforman la imagen de Cupido; estos signos son tratados como indicios en términos ciceronianos, en tanto que “un indicio podrá ser invalidado con los mismos medios que lo confirman [...] en la refutación se mostrará que estos puntos son poco relevantes, o que favorecen nuestro planteamiento antes que el de nuestros adversarios o que son absolutamente falsos, o que pueden inducir igualmente a otras sospechas”⁵¹⁹. Por último, Tirsi declara que prefiere omitir la enorme cantidad de ejemplos contrarios a los de Lenio pero sí remata su discurso con una canción centrada la misma temática de la de su contrincante, la definición del amor, pero en un sentido positivo.

en determinadas circunstancias e individuos” (Cicerón, *De inv.* 1, 80).

519 Cicerón, *De inv.* 1, 81.

El pastor, heredero de una habilidad discursiva poco común, encajó con tino en el ámbito cortesano de la segunda mitad del siglo xvii, y llegó a tales extremos de refinamiento que su disolución del acervo literario partió de la imposibilidad para empatar tal refinamiento del personaje de ficción con el sujeto pastoril real. Su brillantez, sin embargo, quedó mejor preservada en el episodio pastoril del *Quijote* con el debate entre Marcela y Vivaldo, su acusador en la muerte de Grisóstomo. Esto confirma el hecho de que el análisis de los elementos que conforman la caracterización del personaje permite también precisar aspectos como las razones de caducidad del mismo.

5.5. ENIGMAS

Otra ocasión para evidenciar el ingenio del personaje se encuentra en una actividad más lúdica que las anteriores: los enigmas, juegos de preguntas o adivinanzas. Los enigmas cuentan con una tradición reconocible ya en la mitología griega y algunos testimonios aristotélicos. El *Tesoro* de Covarrubias incluye el término como entrada y en contexto a propósito de otros términos y Fernán González de Eslava, hacia 1575, ya dedica un volumen al tema, la *Ensalada de las adivinanzas* —aparentemente, por la asociación que existe entre el término “adivinar” y el de “presagiar”, no es común el uso de “adivanzas” en Correas y en la novela pastoril⁵²⁰—; y su uso culto inicia en las

⁵²⁰ Véase el artículo de Antonio Alatorre, “Naturaleza de los «enigmas»”, en su ed. a Sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 39-53.

academias italianas del Renacimiento y se incorporarían en la comedia española para el siglo XVII. La aparición de los juegos de enigmas en la novela pastoril nace con el motivo de la celebración, que en la novela de Montemayor no es común, como sí lo es en la continuación de Gil Polo. Aunque Sannazaro incluye algunas preguntas enigmáticas en su *Arcadia*, éstas no se resuelven⁵²¹, según lo declara uno de los pastores dialogantes, Montano el juez, porque “la sabiduría pastoril no se dilata más”, lo que puede entenderse como la imposibilidad del ingenio pastoril de extenderse más allá de un cierto límite; ésta es la tendencia que sigue, seguramente, Montemayor, pero de ninguna manera Gil Polo.

Por sí solo, el enigma es una figura retórica cercana a la alegoría que consiste en el ofrecimiento de un mensaje en clave, o en la descripción de un objeto en términos que hagan difícil su reconocimiento, el cual, al ser descubierto, denota la sutileza del ingenio, rasgo determinante de la caracterización del personaje. Es uno de los recursos más arraigados en la construcción de mensajes poéticos por su intencionalidad de oscurecer el lenguaje. Pero en la novela pastoril, al presentar una serie de enigmas en un juego para continuar un deleite festivo, el recurso se muestra destinado a subrayar el ingenio de las pastoras, personajes privilegiados de la novela de Gil Polo y la de Cervantes⁵²². Diana, la enamorada, comienza su inserción en el juego con el tópico de la

521 “Elenco. Dime, ¿qué fiera tiene tal mente humana, que se arrodilla a la luz de la luna, y para limpiarse baja la fuente? / Ofelia. Dime, ¿cuál es el pájaro que junta la leña en su muerte, y luego se inflama, y vive en el mundo sin pareja alguna?” (*Arcadia*, Egl. IX, ed. cit., p. 159).

522 La novela pastoril española se asocia al ámbito cortesano (sobre todo, a cortes presididas por mujeres) y a un grupo de lectores formado por una mayoría femenina, como se infiere a partir de las dedicatorias de algunas de estas novelas; también se conservan testimonios de lectoras de novelas pastoriles entre mujeres de estamentos inferiores, que datan de antes de 1585, y han sido obtenidas de las notarías del Archivo Provincial de Valladolid (Véase Pedro M. Cátedra y Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2004, pp. 158, 320 y 343). Michele Ricciardelli tiene esta impresión de la *Diana enamorada*:

falsa modestia implícita en una pregunta retórica —negada por Selvagia y Marcelio—: “¿Cómo hacía yo [...] de entender tan dificultoso y moral enigma, si las preguntas en que las pastoras nos ejercitamos, aunque fuesen muy llanas y fáciles, nunca las supe adivinar?” (L. v, p. 279).

Silvano inicia la prueba con una “pregunta” —como llama Gil Polo al enigma— con estructura de soneto, que corresponde a las reglas de la alegoría cuya respuesta es la flauta. Las reglas del soneto distribuyen las partes del enigma en una descripción del instrumento como una doncella “tan flaca como un palo al sol secado”, “de ojos muchos rodeado” y “con lengua que jamás pudo movella” (L. v, p. 280); descripción seguida de cuartero y terceto dedicados a la narración en la que un pastor “vino a besarla”, tapándole la boca y, como conclusión, “él queda enmudecido y ella hablando” (L. v. p. 281). La pregunta, declara Diana, ya había sido formulada por Silvio, aunque además su respuesta era evidente; por lo que Selvagia advierte que buscará un “más oscuro lenguaje” (L. v. p. 282), y elige un verso más sintético, quintillas, en la que la cola del caballo es oscurecida al presentarla como un vegetal, un soto “con sangre regado”, del cual un manojo arrancado por “una sabia y cuerda gente” lo deja “sin dolores lamentando” (*loc. cit.*).

Después del éxito renovado de Diana para resolver este enigma, Belisa interviene con una pregunta en sextillas, cuya primera estrofa incluye, por primera vez, un enunciado interrogativo acerca de qué “ave ligera” “está siempre en un lugar / y anda siempre caminando”, capaz de penetrar en cualquier lugar, a través del mar y las nubes.

“la misoginia de la *Diana* de Montemayor se convierte, en la novela de Polo, en defensa de la mujer” (“La novela pastoril española”, art. cit., p. 3).

Como en el enigma anterior, la primera estrofa es una traslación hacia un objeto de diferente naturaleza, para concluir la alegoría en la segunda estrofa con una imagen dedicada a detallar el procedimiento por el cual se vincula a la imagen metafórica anterior:

Así verla no podemos,
y quien la está descubriendo,
sabio queda en sola un hora;
mas tal vez la conocemos,
las paredes solas viendo,
de la casa donde mora. (l. v. p. 282)

La alegoría, así, establece la cercanía entre esta ave y el pensamiento —la respuesta al enigma⁵²³—, que “no es visto de nadie, sino conocido y conjeturado”, aunque es posible reconocerlo en el gesto y el cuerpo del dueño del pensamiento.

Al llegar el turno de Ismenia, ella plantea su pregunta, también en quintillas, a partir de, principalmente, antítesis que oscurecen aún más el lenguaje metafórico, acerca de cuál es el maestro que es “criado” de su dueño —un juego de palabras que combina la

523 El ave es una de las imágenes alegóricas más socorridas en la construcción del enigma. Llegado el turno de Clenarda, expone, en una copla de tradición medieval, una pregunta poco relacionada con el mundo pastoril de Diana, referida a la galera: utiliza de nuevo el valor metafórico del ave que levanta un vuelo “con alas sin plumas” de sólo “tres codos en alto”, aunque mide más de treinta pies. Pero en esta ocasión, dicha ave tiene un valor negativo:

Del áspera muerte, vecina allegada
con piedras que arroja, nos hiere y maltrata;
amiga es de gente cativa y malvada,
y a muertes y robos, contino vezada,
esconde en las agua la gente que mata. (l. v, pp. 286-287)

Este enigma se ha conservado en recopilaciones actuales: “Sin alas vuela hasta el cielo / y es la casua del saber”, “Adivina adivinador / ¿Cuál es el ave que vuela mejor”, “¿Cuál es el ave de tanto volar / que vuela en un punto más allá del cielo, / la tierra y abismos traspasa de un vuelo...?” (Rosa Farfán y M. Calderón, *La adivinanza*, Ed. Cajica, Puebla, 1993).

sinonimia de “criado” como “sirviente” y como “creado”—, este maestro “está como loco atado” es diestro sin habilidad y letrado sin doctrina (L. v, p. 284). El mismo modelo antitético se emplea en los indicios de la siguiente estrofa: “sin oírlo lo entendía”, “no me hablaba / y mil cosas me decía” (*loc. cit.*). Una vez más, Diana conoce la respuesta por la memoria, pero aquí refiere haber llegado a una reflexión similar mientras leía el libro de “un médico de la ciudad de León”, lo que evidencia que no sólo se aprecia el ingenio de la pastora, sino otros procedimientos cognitivos. Sólo ante la pregunta de Alcida, Diana reconoce que acertó “de ventura”, ante el reconocimiento del ingenio: “vencida quedo yo —dijo Alcida— de tu respuesta [...] pues confesando no saber entenderla, sutilmente la declaraste” (L. v, p. 286).

Cervantes adopta los juegos de enigmas en *La Galatea*, también en el último libro de la novela y a partir del motivo del ocio pastoril, ya sin el auspicio de la sabia Felicia, sino de Aurelio, quien propone abiertamente la motivación —“ya que entregarnos al dulce sueño no habemos querido, que este tiempo que le hurtamos no dejemos de aprovecharle en cosa que más de nuestro gusto sea” (L. vi, p. 605)— y finalidad del juego, “mostrar la agudeza de su ingenio proponiendo alguna pregunta o enigma” (*loc. cit.*). A diferencia de la *Diana enamorada*, en la *Galatea* el juego corre a cargo de personajes masculinos, comenzando con el mismo Aurelio. Las combinaciones favoritas de Cervantes para sus enigmas son la copla real, ajustada al esquema ababacddc; también la copla castellana en dos estrofas, redondillas y octavillas. Si bien se trata de combinaciones exclusivamente octosilábicas, las variaciones a un verso tan

breve subrayan el valor tradicional y culto del enigma y agrega más cualidades al discurso, y por lo tanto a la caracterización ingeniosa del pastor.

Profusamente desglosada —en tres coplas reales—, la pregunta de Aurelio muestra interés en señalar los atributos del vino, respuesta a su pregunta, más que en oscurecer el lenguaje. La intención de la metáfora de Aurelio es evidenciar el poder del vino, por medio de parejas antitéticas, uno de los recursos más exitosos para oscurecer aún más el lenguaje metafórico: “quita y pone la salud”, “es más fuerte en la vejez / que en la alegre juventud”, o bien “y a la más rara elocuencia suele tornar torpe y muda” (L. VI, p. 606). Como hace notar el anciano Arsindo, a quien corresponde dar respuesta a la pregunta, existe la posibilidad de que el enigma se refiera al amor; sin embargo, observa que su avanzada edad, la de Aurelio y de Arsindo “nos fuerza a andar más enamorados de lo que significa tu pregunta que no de la gallarda pastora que se nos pueda ofrecer” (L. VI, p. 607). El enigma, entonces, también incluye un valor de advertencia encaminado a la moderación; de tal manera que este enigma, como acto discursivo, mantiene la armonía entre el individuo que lo propone —pues tanto Aurelio como Arsindo son figuras de autoridad por su edad y cargo—, el vocabulario, el tipo de verso y el asunto.

El tono y asunto de los enigmas se van volviendo más humildes en las siguientes participaciones, hasta llegar a la de Elicio (L. VI, p. 609-610), la cual representa una exposición completa acerca del enigma como construcción discursiva, con datos tomados de fuentes reconocidas. Así, el enigma señala sus propias estrategias:

Es muy oscura y es clara
 tiene mil contrariedades,
 encúbrenos las verdades,
 y al cabo nos la declara.

En efecto, el lenguaje oscuro del enigma termina por arrojar una revelación sobre el objeto oculto, y uno de los recursos más utilizados en el enigma pastoril se basa en la contrariedad, manifestada en antítesis y paradojas —recursos que aseguran su pervivencia en el enigma barroco de Sor Juana—. Una vez expuesta la construcción, el enigma refiere el proceso de invención: “Nace a veces de donaire; / otras, de altas fantasías,” con que alude a lo que Covarrubias llama “alvedrío del que la propone” o al recuerdo del enigma de la Esfinge, mencionado por el autor del *Tesoro*. Esta primera estrofa también señala su capacidad de entretenimiento “y suele engendrar porfías / aunque trate cosas de aire”; y la siguiente, incluye un reconocimiento de la tradición folklórica a que pertenece el enigma:

Sabe su nombre cualquiera,
 hasta los niños pequeños;
 son muchas y tienen dueños
 de diferente manera.

La respuesta, por la que Timbrio “casi comenzó a correrse de ver que más que otro alguno se tardaba” (L. VI, p. 610), se encuentra en la misma construcción poética: “pero sea o no sea nada, / decidme qué es cosa y cosa”, e incluye un reconocimiento de su origen popular, ya registrado en el *Tesoro* en su entrada a “cosa”: “En la proposición de los enigmas se suele preguntar “¿Qué es cosicosa? (por ¿qué es cosa y cosa?), como si dixerá: “¿Qué significa esta cosa propuesta?”.

A diferencia de Gil Polo, quien dispuso a Diana para reconocer en el enigma incluso objetos nunca vistos por ella, Cervantes muestra a las pastoras imposibilitadas para dar respuesta a la pregunta de Timbrio:

¿Quién es [el] que, a su pesar,
mete sus pies por los ojos,
y, sin causarles enojos,
les hace luego cantar?
El sacarlos es de gusto,
aunque, a veces, quien los saca,
no sólo su mal no aplaca,
mas cobra mayor disgusto. (L. VI, p. 611)

La respuesta, un “hombre con grillos” (“pues cuando saca los pies de aquellos ojos que él dice, o es para ser libre, o para llevarle al suplicio”), es imposible de responder por las pastoras, pues, atentas al decoro, nunca han visto “aprisionado alguno”, como declara Galatea y confirman Nísida y Blanca. El juego queda interrumpido justo cuando Galatea termina su pregunta⁵²⁴, por la llegada de un grupo de pastores, entre ellas

⁵²⁴ Tres hijos que de una madre
nacieron con ser perfecto,
y de un hermano era nieto

Teolinda y su hermana, con el que inicia un nuevo episodio de la trama. Evidentemente, el autor determinó dejar sin respuesta este enigma para excitar la curiosidad del lector, quien deberá hallarla por sí solo.

Lope también dará continuidad a esta actividad discursiva, aunque en menor medida (siguiendo los pasos, probablemente, de Sannazaro), con un solo enigma, una copla castellana en voz de Danteo; de estilo mucho más solemne que los anteriores, pero construida con los mismos procedimientos de la metáfora y la antítesis ya desarrollados por sus antecesores, cuya respuesta también se oculta pues es “entendida de todos esta enigma, fácil de saber y difícil de sufrir”, con lo que el autor reafirma el valor del ingenio como rasgo determinante del personaje del pastor:

¿Cuál es la cosa más fea,
y del mundo más hermosa,
más dañosa y provechosa,
por buena y mala que sea?
Saber amar y aborrecer,
es inútil e importante;
es humilde y arrogante
y dando ser, quita el ser.
Importa al mundo y no importa;
ríe y llora, ruega y manda,
y tiene una espada blanda
que dentro en la vaina corta.
Es fácil y pertinaz,

el uno, y el otro padre.
Y estos tres tan sin clemencia
a su madre ma[]trataban,
que mil puñadas la daban,
mostrando en ello su ciencia. (L. VI, p. 612)

armas quiebra, leyes quita;
 hay guerra y paz donde habita,
 y si falta, sobra paz. (L. III, p. 264)

La gravedad del enigma planteado por el personaje muestra que, para quien lo plantea, no representa una materia apta para el juego. A cambio, Lope prefiere, como diversión de los ratos ociosos, el oráculo, el juego de preguntas de la cual el jugador elige una, echa enseguida los dados, y el número de puntos indica un signo, que trae la respuesta. No se requiere, entonces, el ingenio en este juego

El enigma fue materia tratada en varios estudios de Retórica del Siglo de Oro, como los de Nebrija, el Brocense y Correas. Fueron materia de estudio y elogio en la *Agudeza y arte de ingenio*. Se trata entonces de un género folklórico pero también culto, razón por la cual se convirtió en un recurso efectivo en la construcción del personaje del pastor, protagonista supuestamente humilde de un relato destinado al público culto⁵²⁵. Si bien el juego sirve para mostrar el ingenio, el hecho de que Diana conozca la respuesta a los enigmas porque ya los había escuchado del mismo pastor que los propone revela también su memoria, una de las partes de la retórica más apreciadas en la época por ser un atributo de la naturaleza que debe ser cultivado por el orador. La inserción de la pregunta y la respuesta, en dos de los tres casos, parece tener una intención que sobrepasaría la función textual y narrativa, es decir, probablemente sean juegos dirigidos al receptor para amenizar sus propias reuniones, probablemente surgidas al

⁵²⁵ En *El villano en su rincón*, el personaje de la aldeana Lisarda plantea otra versión del enigma incluido en la *Galatea*: “¿Qué es cosicosa, / que llaman en Corte enima, / un bajo que un alto estima...?”

calor de la lectura de la novela⁵²⁶, pues, como señalan los editores de la *Galatea*, “son entretenimientos cortesés extendidos entre la clase hidalga, y ocasión para probar el ingenio de los personajes (y de los lectores)”⁵²⁷.

En un tipo de novela como es la pastoril, en la que el personaje es, principalmente, el discurso que pronuncia, la caracterización debe contar con un análisis, tan exhaustivo como sea posible, de las actividades discursivas —no así, probablemente, otras novelas en las que la caracterización corresponde, sobre todo, al narrador—; en esto coincide con el género dramático y con novelas dialógicas como *La Celestina*. Incluso los autores que pertenecen a otra “oleada” de novelas pastoriles, como Cervantes y Lope—en el sentido de que ellos no se plantearon dar continuidad a las *Dianas*—, debieron recurrir a las actividades discursivas de sus predecesores para recrear el modelo del pastor.

El análisis de las actividades discursivas, el modo de hablar del personaje (su uso de la lengua, el tono de su voz, su interacción dialógica con otros personajes) alude al resto de aspectos planteados en esta investigación. El discurso implica el anclaje a la tradición con la que pretende vincularse. Deberá ser consecuente con la imagen descrita por el narrador y otros personajes. Representa la suma de marcadores ideológicos por los cuales manifiesta aficiones y cualidades propias de un grupo socioeconómico, y sostiene su reputación pública. De ahí que el rasgo principal por el cual el personaje es parodiado desde su primera aparición literaria, sea su discurso (y no tanto el espacio

⁵²⁶ Un siglo después, hacia 1693, Sor Juana dedica sus *Enigmas* a “la Casa del Plazer”, una especie de academia que tenía lugar en un convento de Lisboa. El libro incluye una censura de “donna Feliciano de Milão, religiosa no convento de Odivelas”, a quien los *Enigmas* le parecen “dignos de ocuparem o tempo, despertando a curiosidade, porque não dexa de utilizar felizmente as horas tudo aquilo que laboriosamente apura os discursos” (*Enigmas*, ed. cit., p. 95).

⁵²⁷ Introducción a la ed. cit. de *La Galatea*, p. 28.

bucólico): burlado por sus pretensiones cultistas, parodiado por sus aspiraciones ideales, escarnecido por sus vuelos literarios, el pastor tendrá en su principal rasgo característico, el discurso, el rasgo determinante, reconocible en cualquier alusión en otra obra.

CONCLUSIONES

Con el capítulo anterior, cierra (por lo menos momentáneamente) la presente investigación que, como casi siempre ocurre, permitió vislumbrar algunas respuestas a las inquietudes iniciales y generó cuestionamientos nuevos. Según se anunció en el planteamiento del título, el trabajo se centró en una caracterización del personaje del pastor en la novela a la que sirvió de eje hacia la segunda mitad del siglo XVI, con la premisa de que esta caracterización no era posible sin el análisis de la tradición que precede al personaje. Para enmarcar el problema del personaje en la novela pastoril, las novelas elegidas para realizar la investigación, la *Los siete libros de la Diana* de Montemayor, la *Diana enamorada* de Gil Polo, la *Galatea* de Cervantes y la *Arcadia* de Lope, proporcionaron un material representativo por los años que abarcan, los modos de diálogo con la tradición y por sus interrelaciones mutuas. El personaje, elemento central del análisis, fue interrogado como ente de ficción, formulado y recreado a lo largo de una corriente literaria culta y urbanizada; asimismo, el pastor fue observado como un conjunto de tópicos que permitían su reconocimiento y determinaban las posibilidades de variación; también, fue analizado como conjunto de símbolos culturales capaces de proporcionar significados en función del momento económico, social e ideológico; finalmente, fue objeto del análisis discursivo que lo constituye como un ente capaz de generar respuestas entre sus lectores por diversos medios. En estos diferentes enfoques se encuentra, probablemente, la originalidad de este trabajo con respecto a otros.

Los planteamientos centrales de la investigación fueron, en primer lugar, la importancia del pastor novelesco en la conformación del género al que dio nombre, el cual debió contar con una construcción centrada, como nunca antes, en la realización de funciones enfocadas hacia un final narrativo, es decir, la distinción entre un personaje pastoril gobernado por las relaciones de causa y consecuencia frente a un personaje previo, supuesto como un tópico literario parte de un ambiente bucólico. En segundo lugar, se formuló la propuesta de que la caracterización del personaje era una construcción basada en la tradición literaria, a fin de permitir el reconocimiento por parte de una comunidad lectora dentro de un sistema de convenciones en tensión con una necesidad de innovación que determinaba la construcción de la incipiente novela moderna, sostenida por un sistema ideológico que se justificaba en sus productos culturales. En tercero, rigió esta discusión la convicción de que el personaje es, ante todo, discurso, capaz de recrear la existencia de individuos reales susceptibles de provocar aceptación o rechazo, identificación del lector frente a las situaciones que enfrenta el personaje. En función de estos planteamientos es que se desarrolló el capitulario y su posterior desarrollo.

Cabe ofrecer aquí al lector una breve recapitulación del contenido del trabajo. El primer capítulo partió de la reflexión acerca de la noción de personaje literario, las categorías que afectan al personaje como tipo —en tanto personaje estático—, modelo —en cuanto a una suma de características estables e ideal de comportamiento— y temático —capaz de traer consigo un tipo de relato y otros temas como el amor y sus peripecias—. De ahí, se determinó su importancia para señalar el tipo de género novelístico al que da nombre y las condiciones que debe cumplir el personaje para que determinados textos se incluyan en el

género a estudiar. Finalmente, se enumeraron los rasgos de caracterización que intervienen en la conformación del personaje en general y del pastor en particular. El segundo capítulo, orientado a demostrar que la tradición forma parte de los elementos que componen la caracterización del personaje, se explora sus antecedentes desde la Antigüedad hasta los años previos a la primera edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor. Se pusieron en evidencia los rasgos que se iban agregando al personaje hasta intensificar su carga narrativa y definir, casi por completo, la caracterización de la que se sirvieron los autores de la novela pastoril. Se determinó así, que la tradición es una construcción que involucra a autores y público receptor en procesos de imitación, innovación y prestigio literario. Establecida la base “diacrónica” de la caracterización, fue posible delimitar los rasgos modélicos del pastor, ya inserto del todo en la novela pastoril. Este fue el propósito del tercer capítulo: delinear la imagen fija del personaje en función de sus características físicas y psicológicas, aficiones y aptitudes, la incidencia del nombre propio en la personalidad, más otros rasgos que determinan su rango específico como un personaje que enfrenta motivaciones como el amor o la muerte, que lo impulsan a la realización de acciones, enfrentamiento de obstáculos y toma de decisiones. Se mostró aquí el desarrollo de los tópicos caracterizadores en diferentes momentos de la tensión entre imitación e innovación, lograda por la época, el estilo y los intereses de los autores. Sin embargo, la tendencia de la investigación, que mostraba la ingerencia de aspectos como el prestigio y el decoro, condujo a la aparición de los aspectos políticos y económicos que evidenciaron los modos en que se transformaban los intereses literarios de acuerdo con los condicionamientos del gusto cortesano. Se determinó así la imposibilidad de comprender al personaje del pastor al margen del contexto ideológico y social al cual sirvió de referente.

Los aspectos como el valor didáctico, las aspiraciones de vida y las idealizaciones sobre el amor quedaron en evidencia junto con los complejos métodos para adaptar la caracterización al contexto social en casos tan estilizados como la novela pastoril. El quinto capítulo sostiene otra de las hipótesis fundamentales de este trabajo: si el personaje literario es, en primera instancia, discurso, las actividades discursivas con las cuales se construyen los diálogos de los personajes —incluso aquellos plasmados en cartas— representan la base de la caracterización del personaje. Así lo evidencia el arraigo del discurso pastoril en la retórica, herramienta para recrear comunicaciones que reflejen el tono, rango y personalidad de los personajes. La clara intención de imprimir en el discurso pastoril un estilo elevado responde también a la necesidad de mostrar la superioridad ideológica del grupo social que lo patrocina, el cual seguramente practicaba actividades similares a las manifestadas en los textos. Este discurso llegó a tales niveles de refinamiento que fue imposible sostener al personaje, lo que se sumó a las razones de su caducidad.

La investigación así realizada al personaje puede ser aplicada a otros personajes del ámbito narrativo y dramático: un personaje es un ente de ficción, un conjunto de enunciados que, por momentos, convencen al lector de su existencia, lo inducen a creer que su comportamiento es idéntico al del individuo real, sin tomar en cuenta que se trata de una convención literaria, de un elemento en el desarrollo de una trama, de un mecanismo textual susceptible de ser organizado a partir de un sistema ideológico cultural determinado por las condiciones de escritura específicos. La construcción de personajes modélicos y temáticos como es el caso del pastor, no dista de otros personajes como el seductor durante el siglo XVIII o el detective en el siglo XX. Un análisis que explore las pautas diacrónicas y

sincrónicas, textuales y contextuales, permitirá comprender mejor los métodos que la literatura ha consolidado en la construcción de textos capaces de generar una respuesta entre sus receptores.

Este tipo de investigación, en suma abre posibilidades para un mayor desarrollo sobre la teoría del personaje, un ámbito poco estudiado en los estudios de la ficción narrativa. Calificar, como se ha hecho, a Diana o a Celestina como feministas, no revela sino una interpretación al margen del proceso de escritura con todo lo que éste conlleva. Los experimentos para abolir al personaje no son sino angustiosas reacciones a la dificultad que implica el personaje desde su universo de facetas. El acercamiento a esta figura no implica sólo al personaje narrativo, sino también al dramático y probablemente al lírico, pero también debería tener implicaciones en otras artes, pues es indudable que la pintura, la escultura y hasta la música incluyen, con frecuencia, la inserción de personajes.

Finalmente, esta investigación ha sido motivada por la aspiración de renovar el interés académico por la novela pastoril, si bien es cierto que la edición de las novelas pastoriles aquí analizadas ha sido regular, no puede decirse lo mismo de otros títulos. El caso de un género de textos que se caracteriza por una aceptación inusitada seguida de un olvido aparentemente definitivo ofrece problemas de particular importancia para la literatura. Determinar las razones de caducidad de una forma literaria es tan revelador, o más, que el estudio de una forma vigente, ya que ofrece los datos de su época de una forma estática, al margen de aquellas obras que han acumulado reescrituras, comentarios e interpretaciones. La labor de reedición de novelas pastoriles está en marcha; sin embargo, se ha retrasado con respecto a la

de otros géneros como la de caballerías o la sentimental; ello conduce a nuevas reflexiones sobre el proceso de recepción actual del género.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio “Naturaleza de los «enigmas»”, Sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 39-53.
- ALLEN, K. P., *Cervantes and the pastoral mode*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1977.
- AMEZCUA, José, *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1987.
- ANDERSON-IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1999.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, ed. C. Segre y Ma. de las Nieves Muñiz, Cátedra, Madrid, 2002 [Letras Universales, 334].
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- ARRIBAS REBOLLO, Julián, “El uso del epíteto en la novela pastoril española”, *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, t. I, pp. 185-192.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Istmo, Madrid, 1974.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2001.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1998.

- BALBUENA, Bernardo de, *Siglo de oro en las selvas de Erífyle*, ed. José Carlos González Boixo, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1989 [Clásicos Mexicanos, 2].
- BARANDA, Consolación, “Novedad y tradición en los orígenes de la prosa pastoril española”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), 357-371.
- BARTHES, Roland, “Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe”, en *Lingüística y literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, s/f., pp. 149-173.
- BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, trad. Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- BAUZÁ, Hugo Francisco, *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1993.
- BAYO, Marcial José, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Gredos, Madrid, 1959.
- BERRIO, Pilar, “El viaje imaginario en la novela pastoril española”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992*, Universidad de Zaragoza-Banco Zaragozano, Zaragoza, 1994, pp. 315-325, t. II.
- BLÜHER, Karl A. *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, trad. Juan Conde, Gredos, Madrid, 1983.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Las ninfas de Fiéssole*, trad. María Hernández Esteban, Gredos, Madrid, 1997.

- , *La elegía de doña Fiameta*, trad. Pilar Gómez Bedate, Planeta, Barcelona, 1989.
- CABAÑAS, Pablo, “Eurídice y Orfeo en la novela pastoril”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, 1953, t. iv, pp. 331-358.
- CALPURNIO SÍCULO, Tito, *Églogas*, vers. Salvador Díaz Cántora, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- CASALDUERO, Joaquín, *Estudios de literatura española*, Gredos, Madrid, 1973 [Estudios y ensayos, 60].
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, est. prel de M. Menéndez y Pelayo, Revista de Filología Española, Madrid, 1942.
- CÁTEDRA, Pedro M. y Anastasio Rojas, *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2004.
- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López, Cátedra, Madrid, 1999 [Letras Hispánicas, 389].
- , *Novelas ejemplares III*, ed de Juan B. Avallé Arce, Castalia, Madrid, 1987.
- , *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, 2001 [Biblioteca Clásica Castalia, 100].
- CHEVALIER, Maxime, *L’Arioste en Espagne (1530-1650) Recherches sur l’influence du “Roland furieux”*, Institut d’Études Ibériques et Ibéro-américains de l’Université de Bordeaux, Bordeaux, 1966.
- CICERÓN, *La invención retórica*, ed. y trad. Salvador Núñez, Gredos, Madrid, 1997.

- COLOMER, José Luis, "Pautas del coleccionismo artístico", en I. Arellano y M. Vitse (coords.), *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 123-158.
- COPENHAGEN, Carol A., "Salutations in Fifteenth-century Spanish vernacular letters", en *La Corónica*, 12 (1984), 254-264.
- CORRAL, Gabriel de, *La Cintia de Aranjuez*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto "Nicolás Antonio", Madrid, 1945.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Castalia, Madrid, 1995.
- CRAVENS, Sydney P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Castalia, Madrid, 1976.
- CRISTÓBAL, Vicente, "Las Églogas de Virgilio como modelo de un género", en Begoña López Bueno (dir.), *La égloga. Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Grupo P.A.S.O.-Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 23-56.
- , "Mitología clásica y novela pastoril", en Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2002, pp. 109-122.
- CROCE, Benedetto, *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, trad. José Sánchez Rojas, Mundo Latino-Calpe, Madrid, 1920.

- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. A. Alatorre y M. Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- DAMIANI, Bruno M., “The rhetoric of death in *La Galatea*”, en J. B. Avallé Arce (ed.), “*La Galatea*” de Cervantes cuatrocientos años después (*Cervantes y lo pastoril*), Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, Newark, 1985, pp. 53-70.
- DELICADO, FRANCISCO, *Retrato de la lozana andaluza*, ed. de Bruno M. Damiani, Castalia, Madrid, 2001.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Revista de Filología española, Madrid, 1970.
- DOLÇ, Miguel, “Presencia de Virgilio en España”, en R. Chevallier (ed.), *Présence de Virgile. Actes du Colloque des 9,11 et 12 Décembre 1976 (Paris E.N.S., Tours)*, Les Belles Lettres, Paris, 1978, pp. 541-557.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVI. El estamento nobiliario*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad de Granada, Granada, 1992.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. E. Pezón, Siglo XXI, México, 1998.
- ENCINA, Juan del, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1998.
- , *Cancionero*, edición facsímil de la Real Academia Española, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01260963876700436328813/thm0000.htm>

ESPINEL ADORNO, Jacinto, *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, ed. de Manuel Pérez de Guzmán, Marqués de Jerez de los Caballeros, Sevilla, 1894.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 2001.

FARFÁN, Rosa y Mario Calderón, *La adivinanza*, Ed. Cajica, Puebla, 1993.

FAULHABER, Charles B., "The *Summa dictaminis* of Guido Faba.", en J.J. Murphy (ed.), *Medieval eloquence. Studies in the theory and practice of Medieval rhetoric*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1978, pp. 85-111.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La sociedad Española en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1989.

-----, ed., *Corpus documental de Carlos V*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1975.

FERRER, Teresa, "Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II", en José Martínez Millán y V. Pinto Crespo (eds.), *Actas del congreso Felipe II (1527-1598). Europa y la monarquía católica*, Parteluz, Madrid, 1998, pp. 133-143.

FICINO, Marsilio, *Comentario al banquete de Platón*, trad. Adolfo Ruíz Díaz, Universidad Nacional de Cuyo-Revista de Literaturas Modernas, Anejo I, Mendoza, 1968.

FRANCHINI, Enzo, *Los debates literarios en la Edad Media*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001.

FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Tipología de Archivos, Madrid, 1929.

- GONZALO SANTOS, Tomás, “De la *Diana* de Montemayor a la novela pastoril francesa: el canon europeo”, en M. Ángeles Ciprés, A. Guzmán, M. Raders, y M. Roland (eds.) *Mil Seiscientos Dieciséis. Anuario 2006*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2006, Madrid, 109-118.
- GUEVARA, Fray Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, trad. David Romano, Tecnos-Alianza, Madrid, 2002.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*, trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Gredos, Madrid, 2000.
- HOMERO, *Iliada*, trad. Antonio López Eire, Cátedra, Madrid, 1999.
- , *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Gredos, Madrid, 2000.
- IVENTOSCH, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Soler, Valencia, 1975.
- JIMÉNEZ RUIZ, José, *Fronteras del romance sentimental*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002.
- KENNEDY, William J., *Jacopo Sannazaro and the uses of de pastoral*, University Press of New England, Hanover and London, 1983.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 1998.
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, 2 vols., vers. esp. de J. Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1967.
- LEÓN, Fray Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Castalia, Madrid, 1997.

LONGO, *Dafnis y Cloe*, trad. Máximo Briosó Sánchez, int. Jorge Bergua Cavero, Gredos, Madrid, 2002.

LOPE DE VEGA, *Arcadia*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 2001 [Biblioteca Clásica Castalia, 32].

-----, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1987 [Clásicos Castalia, 102].

-----, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Cátedra, Madrid, 2002.

-----, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *La "Galatea" de Cervantes. Estudio crítico*, Universidad de La Laguna, La Laguna de Tenerife, 1948.

-----, "Estudio y texto de la narración *pastoril: Ausencia y soledad de Amor*" del *Inventario de Villegas*», *Boletín de la Real Academia Española*, 29 (1949), 99-133.

-----, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Gredos, Madrid, 1974.

-----, "Erasmus y los libros de pastores españoles", en Manuel Revuelta y C. Morón (eds.), *El erasmismo en España. Ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1986, pp. 457-478.

-----, *Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 1987.

-----, "El diálogo pastoril en los Siglos de Oro", *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, pp. 335-356.

- (ed.), *El Abencerraje (Novela y romancero)*, Cátedra, Madrid, 2000.
- MATZAT, Wolfgang, “Amor y subjetividad en *La Diana* de Montemayor”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Iberoamericana-Vervuet, Frankfurt, 2001*, pp. 892-898.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela. Introducción, tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Bailly y Billiere e Hijos, Madrid, 1905.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, ed. Francisco López Estrada, Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
- , *El Cancionero del poeta George de Montemayor*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, IX, Madrid, 1932.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Historia de un poema (la IV égloga de Virgilio)*, Premià, México, 1984.
- MORÁBITO BAROCAS, Fabio, *El lenguaje económico del bucolismo en tres novelas pastoriles del Renacimiento*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- MURPHY, James J., “*Ars dictaminis*: el arte epistolar”, en *La retórica e la Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2001.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Los amores de Clareo y Florisea*, en *Novelistas anteriores a Cervantes* (ordenada e ilustrada por D. Buenaventura Carlos Aribau), M. Rivadeneyra, Madrid, 1850, pp. 431-470.

- ORDUNA, Lilia F., “El personaje de Felismena en «*Los siete libros de la Diana*»”, en Eugenio de Bustos Tovar (ed.) *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1971), t. II pp. 347-354, v. II [Disponible en la página del Centro Virtual Cervantes (26 de abril, 2005) http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_ivb.htm].
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Cátedra, Madrid, 2003 [Letras Universales, 228].
- , *Tristes*, tr. José González Vázquez, Gredos, Madrid, 2001.
- PARKER, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, trad. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1986.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- POLIBIO, *Historias, Libros I-IV*, trad. y notas de Manuel Balasch Recort, Gredos, Madrid, 2000.
- POLIZIANO, Ángel, *Estancias, Orfeo y otros escritos*, ed. Félix Fernández Murga, Cátedra, Madrid, 1984.
- POLO, Gaspar Gil, *Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada, Castalia, Madrid, 1987 [Clásicos Castalia, 162].
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución oratoria*, trad. Ignacio Rodríguez y P. Sandier, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1999.
- RAMÍREZ TORRES, Rafael (vers. y comp.), *Bucólicos y líricos griegos*, Jus, México, 1970.
- RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish pastoral romances*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1912.

- RIBEIRO, Bernardim, *Menina y moza*, trad. Juan M. Carrasco, ed. Antonio Gallego M., Madrid, Cátedra, 1992.
- RICCIARDELLI, Michele, “La novela pastoril española en relación con la *Arcadia* de Sannazaro”, *Hispanofila*, 28, 1966, pp. 1-7.
- ROFFÉ, Mercedes, *La cuestión del género en ‘Gisel y Mirabella’ de Juan de Flores*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1996.
- ROSUCCI, Gabriella, “Corrientes platónicas y neoplatónicas en *La Galatea*”, en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoli, 4-9 aprile 1994)* Nápoli, Società Editrice Intercontinentale-Gallo, 1995, 212-222.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969.
- SANNAZARO, Jacobo, *Arcadia*, ed. Julio Martínez Mesanza, Editora Nacional, Madrid, 1982.
- , *Arcadia*, ed. de Francesco Tateo, Cátedra, Madrid, 1993 [Letras Universales, 193].
- SILES ARTÉS, José, *El arte de la novela pastoril*, Albatros, Valencia, 1972.
- SILVA, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004.
- , *Florisel de Niquea: tercera parte*, ed. Javier Martín Lalanda, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1999.
- , *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra, 1988.

- TORQUEMADA, Antonio de, *Coloquios satíricos*, en *Obras completas I*, ed. Manuel Arroyo Stephens, Fundación Castro-Turner, Madrid, 1994.
- , *Don Olivante de Laura*, en *Obras completas II*, ed. Isabel Muguruza, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997.
- TRABADO CABADO, José Manuel, *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de la "Galatea"*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2000.
- TRUEBA, Jamile, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Tamesis, Madrid, 1996.
- VEGA, Garcilaso, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Castalia, Madrid, 2001.
- VIOLI, Patrizia, "Cartas", en Teun A. Van Dijk (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, trad. Diego Hernández García, Visor, Madrid, 1999, pp. 181-203.
- VIRGILIO, *Bucólicas. Geórgicas*, trad. Tomás de la Ascensión Recio García, Gredos, Madrid, 2000.
- , *Bucólicas*, ed. bilingüe de Vicente Cristóbal, Cátedra, Madrid, 2000.
- VIVES, Juan Luis, *Del arte de hablar*, trad. José M. Rodríguez, Universidad de Granada, Granada, 2000.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian, "El amor cortés", en "Espacio Académico de Cemanáhuac", III:35 (junio, 1997), pp. 1-4 (disponible en Internet: <http://docencia.izt.uam.mx/walde/AMORCORTES.html>).

YNDURAIN, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1962.

ZINK, Michel, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, Bordas, Paris, 1972.

-----, “Un nuevo arte de amar”, en *El arte de amar en la Edad Media*, trad, de Agustín López y M. Tabuyo, Medievalia-José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1997, pp. 5-50.