

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313 761-4700 800 521-0600

Order Number 9417507

**El pastor-poeta: Fernando de Herrera y la tradición lírica
pastoril en el primer siglo áureo**

Schnabel, Doris Raquel, Ph.D.

City University of New York, 1994

Copyright ©1994 by Schnabel, Doris Raquel. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

**EL PASTOR-POETA: FERNANDO DE HERRERA Y LA TRADICION LIRICA
PASTORIL EN EL PRIMER SIGLO AUREO**

by

Doris Raquel Schnabel

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and
Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New
York**

1994

© 1994

Doris Raquel Schnabel

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

November 24/1973
Date

[Signature]
Chair of Examining Committee

November 24/1973
Date

[Signature]
Executive Officer

[Signature]
Professor Isaías Lerner

[Signature]
Professor Ottavio Di Camillo

[Signature]
Professor José Olivio Jiménez

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

A mis Virgilio
y a mis hijos, Eric y Marco

Nota introductoria

Hast any philosophy in thee, shepherd?

Shakespeare. As You Like It III.2

¿Quién te hizo filósofo elocuente,
siendo pastor d'ovejas y de cabras?

Garcilaso. Egloga II.396-97

La tradición literaria denominada "pastoril" ha sido a través de los siglos objeto de numerosos acercamientos crítico-literarios. Con raras excepciones (entre las que destacan los señeros trabajos de Rosenmeyer, Desport, Heatt y Alpers), los estudiosos ajustan los textos en cuestión a parámetros que reflejan la filiación epistemológica e ideológica del lector crítico y las teorías al uso. Sucede con la pastoril lo mismo que con la picaresca: los enfoques ilustran la dificultad de fijar orgánicamente un modelo discursivo ubicándolo dentro del diálogo histórico-literario que le corresponde.

Como acertadamente ha señalado Paul Alpers, hay tantas "versiones" de lo pastoril como hay críticos. Los "románticos"--Poggioli, Colie, Segal, Panofsky, entre otros--presentan una visión idealizada, identificando lo pastoril como idílico, reflejo de una nostalgia por un mundo inocente (el mito de la Edad de Oro) y de una oposición entre Arte y Naturaleza (Kermode). Los "realistas"--Leo Marx, R. Williams, Empson--enfatan la antítesis corte-aldea (otium-negotium) y ven lo pastoril como una reacción hostil y pesimista ante la vida y el desarrollo urbano-capitalistas. Es decir, ambos campos

proponen en realidad una visión (pero desde perspectivas aparentemente contradictorias): la pastoril como literatura de evasión, la cual a su vez propugna la reacción artificiosa del autor que adopta la convención.

Otro problema que surge ante el intento de definir lo "pastoril" es la confusión genérica y tipológica. La inclusión, bajo la rúbrica de "pastoril", de textos que sólo tienen en común al pastor como protagonista y a la naturaleza (vergel, campo, "oasis") como lugar de "refugio", ha dado lugar a un sinfín de enfoques que han convertido a la pastoril en un verdadero cajón de sastre. En éste caben desde Virgilio, Garcilaso, Spenser, Wordsworth, hasta Juan Ramón Jiménez, Robert Frost, la "literatura proletaria" (Empson) y formas discursivas tan diversas como la pastorela medieval, las cantigas de serrana, el romance pastoril, la novela pastoril, la elegía, el soneto, el drama y la égloga.

Aunque la continuidad de la tradición en los diversos géneros y épocas literarias es un hecho innegable, para poder llegar a una definición de esa modalidad literaria es necesario refinar los instrumentos críticos sin ignorar los referentes histórico-literarios y la calidad proteica de esa misma tradición. Sólo así se podrá obtener una visión coherente, evitando a la vez lecturas anacrónicas que echen a un lado la "ficción central" (Alpers) alrededor de la cual se estructura el discurso pastoril.

La mayor parte de los acercamientos a la pastoril arriba mencionados proviene de los Estados Unidos y de Inglaterra. La crítica académica en España ha mostrado poco interés por la tradición pastoril, limitando su enfoque a la pastoril renacentista y, dentro de

ésta, a las tres églogas de Garcilaso. Existen además ensayos aislados sobre la producción pastoril de algunos poetas del siglo XVI y dos libros fundamentales sobre la novela pastoril española (Avalle-Arce y López Estrada).

No se ha producido todavía un estudio de conjunto acerca de la tradición lírica pastoril durante los siglos áureos, a pesar de la importancia que aquélla tuvo en el desarrollo de una conciencia respecto a la relación histórico-literaria con el pasado clásico y con los predecesores italianos. Cuando se menciona la lírica pastoril renacentista se confunden las diversas tradiciones--bíblica/folklórica, cortesana y clásica--sin tener en cuenta que, pese a la contaminación de elementos y motivos de las tres tradiciones en la obra de algunos autores, el pastor-poeta, protagonista de los textos líricos, constituye un homenaje implícito a la tradición clásica (en la que hay que incluir a Garcilaso, ya que sus églogas otorgaron jerarquización al discurso pastoril dentro de la lírica española).

En este trabajo se intentará acotar el campo de investigación a la égloga clásica, que fue la forma poética original de la tradición y sigue siendo la más desatendida por la crítica. Partiendo de los supuestos crítico-teóricos de Fernando de Herrera en sus Anotaciones a la obra de Garcilaso, y tomando las églogas del sevillano como modelo, propongo un acercamiento a la producción lírica pastoril del primer siglo áureo, definiéndola no como literatura de evasión, sino como un diálogo poético con los clásicos que consiste, por un lado, en un intento de forjar un nuevo género y, por otro, en un afán de superación de los modelos.

En el primer capítulo se revisarán, brevemente, la trayectoria histórica de la égloga y algunos pronunciamientos teóricos renacentistas al respecto. Se hará hincapié en la dificultad que originaba cualquier intento de acercamiento genérico-tipológico ante esa modalidad anti-canónica que es la égloga. Se intentará también un desglosamiento de los señalamientos preceptivos de Herrera respecto a la égloga, según se pueden percibir en las Anotaciones.

Las églogas de Herrera son el tema del segundo capítulo. Se comentarán dentro de los parámetros teóricos establecidos por el poeta en sus Anotaciones y dentro del marco de la tradición pastoril. Para este apartado ha sido indispensable el sólido estudio de María Teresa Ruestes Sisó: Las églogas de Fernando de Herrera. Temas y fuentes (1989). La autora señala el camino para la investigación y análisis futuros de esa forma discursiva dentro del proyecto poético herreriano.

El tercer capítulo se centrará sobre la transposición temática y estilística del paradigma según se puede ver en los textos pastoriles de Hernando de Acuña. Se comentarán además los ciclos de sonetos pastoriles del poeta, estableciendo los claros puntos de contacto que existen entre el soneto pastoril y la égloga.

Una lista parcial de autores de églogas en el siglo XVI se encontrará al comienzo del cuarto capítulo. Luego se comentarán textos de algunos de estos poetas, señalando los rasgos de originalidad que acompañan, en algunas ocasiones, a esas recreaciones estilizadas de la égloga clásica.

Por otra parte, y para concluir estas líneas introductorias, quiero no sólo agradecer, sino ofrecer este trabajo a todas las

personas que me han animado a realizarlo. Ante todo, a mi Maestro, Isaías Lerner, a quien tanto deben estas páginas, por su generosidad, por sus sabios consejos, por su estímulo y por su comprensión. Al profesor Ottavio Di Camillo, por su inestimable ayuda y por sus orientaciones bibliográficas. Al profesor José Olivio Jiménez, mi querido amigo, va mi especial agradecimiento por su compañía cálida y leal y por compartir, sin regateos, la alegría de la poesía y de la vida. A Dionisio Cañas y demás amigos y amigas, mil gracias por su paciencia y cariño. A mi "sobrino", José Fernández de Albornoz, por su ayuda en la preparación final del manuscrito. A mi familia, en especial a Ekke y a mis hijos, Eric y Marco, por su apoyo constante y desinteresado a lo largo de mis años de estudio. Y finalmente, al año 1991, en que incipit vita nova.

Índice general

Capítulo I: La teoría de la égloga	1
1. La égloga y el pastor	2
2. La égloga clásica desde Teócrito hasta Sannazaro	10
3. La teoría renacentista de la égloga	24
4. Herrera y su teoría de la égloga	39
A. Egloga primera	45
B. Egloga segunda	53
C. Egloga tercera	58
Capítulo II: Las églogas de Herrera	64
1. Historia de las églogas: el "drama textual" herreriano	66
A. El corpus de las églogas	75
B. Las fechas de las Eglogas	78
2. El universo poético de las églogas de Herrera	82
A. Imitación de modelos	84
B. Fuentes	90
3. Estructura y organización de las églogas de Herrera	92
A. "Salicio"	95
B. "Amarilis"	97
C. "Venatoria"	101
D. "Leucotea"	102
E. "Olimpio y Tirsi"	110
F. "Galatea" o "Elegía 8"	115
4. El amor en las églogas de Herrera	122
5. La naturaleza	142
6. Locus sonoro	167
7. Énfasis en la forma	179
8. Herrera, Garcilaso y los clásicos	191
Capítulo III: El pastor cortesano: Hernando de Acuña	203
1. Notas biográficas	205
2. Historia del texto	211
A. Las traducciones	213
B. La poesía cancioneril y cortesana	218
3. El Cancionero	218
4. Silvano/Damón: el pastor cortesano	227
A. "Con nuevo resplandor Febo salía"	229
B. El soneto pastoril y la égloga	254
C. Ciclo Silvano/Silvia	259
D. El "Canto de Silvano"	265
E. Puentes entre los dos ciclos	273
F. Ciclo Damón/Galatea	279
5. Acuña y el "dulce estilo"	286
Capítulo IV: La égloga en el siglo XVI en España	295

1. El grupo del Basto y Núñez de Reinoso	300
A. "Muerte de Lágrimas"	302
B. Elegía fúnebre	307
C. "Egloga de los dos pastores Baltheo y Argasto"	311
2. Modulaciones del tema del amor.....	316
A. La ausencia o el desdén	317
B. El suicidio	320
C. El amor antiplatónico en Aldana y Figueroa	325
D. Los "casos" de amor en Montemayor	336
3. "Cosas y obras de los pastores"	343
4. La naturaleza y su función especular	349
5. Estructura y organización compositiva	360
Conclusiones	379
Bibliografía	383

Capítulo I: La teoría de la égloga

Ludere quae vellem calamo permisit agresti.

Virgilio Bucólica I.10

he de cantar, sus quejas imitando;

Garcilaso Egloga I.3

Para entender la estrategia discursiva de Fernando de Herrera, autor de seis églogas, y su valorización del género pastoril en las Anotaciones, es necesario relacionar su quehacer literario con la tradición de la égloga clásica. Aunque Herrera, gran lector y conocedor de Virgilio y de la poesía pastoril italiana, reconoce la ejemplaridad de las églogas de Garcilaso, intenta superar el esfuerzo de su predecesor toledano, acercando aun más su propio ejercicio pastoril al paradigma clásico.

El estudio de la recomposición empírica y la codificación teórica de este paradigma sugiere la posibilidad de establecer un hilo conductor que permita una lectura conceptual--no descriptiva--de las églogas de Herrera y de sus coetáneos. Para ello es necesario revisar la trayectoria histórica de la égloga y de los pronunciamientos teóricos renacentistas al respecto. Por último, y antes de comenzar el estudio de las églogas herrerianas, será necesario, a nuestro parecer, la descodificación de los comentarios de nuestro poeta a las églogas de Garcilaso.

1. La égloga y el pastor

El escaso interés por la égloga como modalidad literaria se debe, en parte, a la imprecisión teórica de los intentos de definir el género, y a la tendencia romántica de explicarlo en función del paisaje (ámbito pastoril), que se ha denominado por falta de rigor crítico

locus amoenus.¹ Estos acercamientos conducen, por un lado a una lectura iconográfica de la pastoril como un género dentro del cual cabe todo tipo de texto que incluya un pastor reclinado (o su equivalente), un árbol que ofrezca sombra y un espacio idílico que supuestamente exprese una respuesta evasiva contra el fenómeno social urbano/cortesano. Por otro lado, para algunos críticos, el género pertenece a la historia y terminó a fines del siglo XVIII.² Esta concepción literaria deja a un lado la especificidad cultural de la convención y la estrategia discursiva que acompaña la utilización de la máscara poética del pastor.

Afortunadamente, los últimos estudios que se han hecho del género intentan remediar las limitaciones de estos enfoques

¹ Véase los artículos de Alpers (1972 y 1982). El estudioso del género critica ese equívoco en el acercamiento al discurso pastoril y en especial a la égloga. Un ejemplo de este acercamiento lo ofrece R. Lapesa en sus comentarios acerca de la Arcadia de Sannazaro: "De la actualidad italiana, el autor que más influyó sobre Garcilaso fue Sannazaro. La Arcadia le reveló el mundo, elemental y exquisito a la vez, del bucolismo, y acabó de habituarle a la contemplación estética de la naturaleza. No hay en la pastoral del napolitano caracteres ni acción: sus personajes, psicológicamente indiferenciados, no hacen otra cosa que cantar y amar. Pero estos seres de simplicidad anímica tan grande están en íntimo contacto con las fuerzas naturales, y parecen tan hijos de ellas como los silvanos o las ninfas que vuelven a poblar los campos. . . . las mentes renacentistas, imbuidas de naturalismo platónico, encontraban en la Arcadia la presentación artística de la belleza natural en sus arquetipos." (1985: 94).

² Así, en la mayoría de las historias de la literatura española (cf. Alborg, Díaz Plaja, entre otros) el interés por el género pastoril se limita a un acercamiento descriptivo de la novela pastoril, al estudio individual de las églogas de Garcilaso, y a una mención de la lírica pastoril de algunos poetas áureos. Otros críticos, entre ellos Carrara y Gerhardt, consignan el fin de la tradición en el siglo XVIII.

puramente descriptivos.³ Por consiguiente, y como veremos a continuación, la égloga comienza a recobrar su importancia como la modalidad textual de la que procede el género pastoril y la más popular dentro de la trayectoria histórica del género.

Precisamente en la égloga, el género pastoril se presenta como un espacio abierto en y por el cual el poeta puede reflexionar sobre su quehacer y su relación con los otros integrantes de su mundo literario y social. Las características tópicas que se han utilizado para describir al género--el paisaje idílico, el mundo del ocio, la relación arte-naturaleza--son, como señala Alpers, partes que pertenecen a una "ficción central":

. . . we can see that all its features belong to a central fiction and that these different features can be emphasized and developed in various ways as this central fiction itself is developed and transformed . . . (1982: 448-9)

La ficción central o el "representative anecdote" es la vida del pastor, empleada como metáfora de la vida humana.⁴

³ Cf. Alpers, Rosenmeyer, Hieatt, Patterson.

⁴ Este concepto, utilizado por K. Burke como base explicativa de todo discurso teórico en A Grammar of Motives, se convierte en eje del intento definitorio de Alpers en su artículo "What is Pastoral?"(1982). Dice Alpers al respecto: "To say that shepherds' lives is the representative anecdote of pastoral means that pastoral works are representations of shepherds, who are felt to be representative of some other or of all other men"(456). Más adelante asevera: "On the other hand, to take shepherds and their lives as central to the mode accounts for the range of interests - social, ethical, erotic, and poetic - that pastoral has historically expressed"(459). De hecho, para el teórico los planteamientos acerca del género se pueden describir también como "representative anecdotes": "Rapin's Golden Age and Fontenelle's innocent love, in the seventeenth century; childhood and

Por otro lado, y partiendo de premisas teóricas diametralmente opuestas, M. Bajtín señala el tratamiento metafórico de motivos (las partes de la ficción central, según Alpers) que marcan al "cronotopo idílico". Este tratamiento evidencia diferencias de grado que dependen de la presencia de relaciones reales o metafóricas entre los motivos, del énfasis en los aspectos narrativos, o del tipo de sublimación. El teórico soviético define este modelo idílico, de gran importancia en el desarrollo de la novela, como un espacio conservador, cuyo propósito es el restablecimiento del complejo antiguo. El tiempo en este cronotopo está integrado al de la naturaleza y es cíclico, repetitivo:

This finds expression predominantly in the special relationship that time has to space in the idyll: an organic fastening down, a grafting of life and its events to a place, to a familiar territory with all its nooks and crannies, its familiar mountains, valleys, fields, rivers and forests, and one's own home. (225)

En este cronotopo, Bajtín distingue tres tipos: el amoroso "(whose basic form is pastoral)", el del laboreo agrícola y el familiar. Las características de este modelo idílico son: unidad de lugar (el espacio

maturity in Schiller's Naive and Sentimental Poetry; and, in our own time, Poggioli's pastorals of innocence and happiness and Empson's social encounter of courtier and rustic" (1982: 444). Podríamos añadir a estos, el cronotopo idílico de Bajtín quien plantea una explicación del idilio--en la tipología establecida por el teórico soviético, la pastoril es la forma del idilio amoroso--como restauración del "tiempo folklórico". M. Bakhtin, The Dialogic Imagination, 224-236. Mi lectura de la égloga y su función expresiva durante los siglos áureos también constituye un "representative anecdote" de acuerdo con la hipótesis de Alpers.

idílico es un microuniverso autosuficiente), sublimación de la cotidianidad (a pesar de la presencia de la naturaleza, el amor, la procreación y la muerte), y el uso de un lenguaje común para acontecimientos naturales y sociales. En el idilio pastoril todos estos elementos están presentes, pero, según Bajtín, se atenúan "in their weakest expression":

The utterly conventional simplicity of life in the bosom of nature is opposed to social conventions, complexity and the disjunctions of everyday private life; life here is abstracted into a love that is completely sublimated. Beneath the conventional, metaphorical, stylized aspects of such a love one can still dimly perceive the immanent unity of time and the ancient matrices. (226)

Si se aceptan las hipótesis tan sugestivas de Alpers y de Bajtín, se podría con cierto rigor establecer una poética de la pastoril que permita conjugar la capacidad transformativa y el dinamismo genérico que caracterizan la égloga con la interpretación histórica que se ha hecho del personaje pastor.

Cabe plantearse por qué se da una tradición literaria plurigenérica de tipo pastoril desde Teócrito. Quizá el "pastoreo" literario forme parte de una corriente idealizadora más amplia. En un determinado grado de desarrollo cultural y social esa idealización de la labor cotidiana puede ser expresión de la distancia existente entre la vida del intelectual y la vida prosaica del laboreo agrícola.

La conciencia de esta distancia y la visión de la literatura pastoril como una expresión artística de una sociedad urbana y compleja están presentes en los textos claves del género. Shakespeare en A s

You Like It "makes explicit--las palabras son de Alpers--what has always been clear about pastoral - that it is a sophisticated form, that is of the country but by and for the court and city" (Alpers 1982: 457). Por su parte, Coleman destaca, en su comentario acerca de las églogas de Virgilio, el uso que hace el poeta de esa corriente idealizadora:

If the longing for a lost organic culture is, as some modern theorists have claimed, implicit in the pastoral concept, it was Vergil who developed and exploited this potentiality, to make the genre a vehicle for positive moral criticism of the urban society of his own day. (32)

Así el pastor se convierte en metáfora que expresa la añoranza de un ámbito colectivo auto-suficiente pero, a su vez, representa la interpretación del autor de la realidad vital (interpretación no sólo ético-crítica como apunta Coleman, sino en ocasiones satírica, didáctica, y especialmente, íntima), utilizando el canto pastoril como vehículo expresivo.

Debemos recalcar la presencia de la figura del pastor, a veces en sentido metafórico, a veces como personaje, en los inicios de las literaturas europeas. De hecho, esa presencia ha sido tan constante, que se ha relacionado con el supuesto origen mítico-religioso del canto poético.⁵

Las fábulas etiológicas elaboradas por los escoliastas de Teócrito privilegiaban la lírica pastoril como la "Urpoesie", posición adoptada

⁵ Cf. Halperin (81-85); Coleman (Introducción); y especialmente Jacqueline Duchemin, La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastorales de la poésie, Paris, 1960.

luego por algunos comentaristas del género, entre ellos, como veremos, Herrera. Se vincula este "más antiguo género de poesía" (H-422) ⁶ con la figura del mítico pastor Daphnis, con los himnos dedicados a Artemis y con los cantos folklóricos de los pastores sicilianos.

Pero el nombre del pastor no sólo se asociaba con el creador de la poesía, sino también con el líder guerrero. En Homero, Ilíada, L I. 2-243, Agamenón es aclamado como "pastor de pueblos". Hesíodo, en su versión de la leyenda de Anfitríon (Escudo 37-42), al hablar del belicoso "incitador de ejércitos", lo llama también "pastor de pueblos" (178). ⁷ Y precisamente en Hesíodo, Teogonía, Proemio 22-3, el pastor ficcional se convierte en cantor de los dioses cuando las musas "enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón" (70). ⁸

Con la tradición bíblica y evangélica se añade otra dimensión a la figura del pastor: el Dios-pastor, maestro de su rebaño, tema que proviene del Salmo 78.52-3, de las palabras de Cristo en Lucas 10.1-7, y se desarrolla ampliamente en Juan 10.1-16.

⁶ H-422 refiere al número del comentario de Herrera--no a la página --según la clasificación enumerativa de Gallego Morell en su edición de las Anotaciones. Para facilitar el cotejo cito siempre por la edición de Gallego Morell y no por la edición facsímil. Véase la bibliografía.

⁷ Véase también en la Biblia y en los Evangelios; cf. Jer. 1.49:19, S. Mateo 9:36, etc.

⁸ Para Coleman la presencia del pastor-poeta en Hesíodo representa un tópico tradicional que fue invertido por el pastor arcádico de Virgilio, el cual "in his ideal landscape is ex officio a poet"(8).

Personaje mítico, símbolo político, religioso y ético, el pastor se convirtió en una figura de intenso arraigo en las letras clásicas y judeo-cristianas. Líder y maestro, el pastor literario propugna los valores éticos de la vida sencilla, en contraste con la imperfección y corrupción de la vida política y urbana. Las palabras de Boccaccio en la Vida de Dante, resumen esta versión simbólica del pastor:

Sono, al mio giudicio, di pastori due maniere: corporali e spirituali. Li corporali similmente sono di due qualità, l'una delle quali sono queglii che, per le selve e per gli prati, le pecore, gli buoi e gli altri armenti pascendo menano, l'altra sono gl'imperadori, i re, i padri delle famiglie, i quali con giustizia e in pace hanno a conservare i popoli loro commessi, e a trovare onde vengano a' tempi opportuni i cibi a' sudditi e a' figliuoli. Li spirituali pastori similmente dire si possono di due maniere: delle quali è l'una quella di coloro che pascono l'anime de viventi di cibo spirituale, cioè della parola di Dio, e questi sono i prelati, i predicatori, e i sacerdoti. . . l'altra è quella di coloro, li quali in alcuna scienza ammaestrati prima, poi ammaestrano altrui leggendo o componendo.⁹

Ahora bien, el pastor que nos interesa es el personaje/sujeto poético de la égloga clásica. El pastor-poeta que sirve de instrumento al poeta-pastor, es decir, al poeta que adopta la máscara pastoril en su lírica para ofrecer un canto liberador y reconciliador. Es en la égloga donde se demuestra:

⁹ Cito por Cooper 222.

that the pastoral is not merely, or even primarily, a matter of projecting worlds, real or imaginary, golden or savage. At the center of pastoral is the shepherd-singer. The great pastoral poets are directly concerned with the extent to which song that gives present pleasures can confront and, if not transform and celebrate, then accept and reconcile man to the stresses and realities of his situation. (Alpers 1972: 353)

Esta figura otorga coherencia estética a las églogas desde Teócrito hasta el presente.

2. La égloga clásica desde Teócrito hasta Sannazaro

El código bucólico clásico fue establecido por Teócrito ya que los primeros ejemplos de lirismo pastoril como expresión de una visión estética elaborada sistemáticamente los encontramos en los Idilios del poeta siracusano (310-250 a.C.). Composiciones poéticas no muy extensas--la más larga cuenta con 111 versos--escritas en hexámetros dactílicos (forma métrica propia de la épica y de los himnos religiosos), los idilios presentan un mundo artificioso mezclado con un escenario rústico poblado de pastores, ovejas y cabañas.¹⁰ Teócrito retomó tópicos de la tradición épica, esquemas

¹⁰ Halperin establece una diferenciación entre la bucólica de Teócrito (afirmando su estrecha relación con la épica homérica) y la imitación de Virgilio, que marca, en realidad, el comienzo de la tradición pastoril, y señala la necesidad de no confundir lo bucólico con lo pastoril. "Pastoral, in its verbal manifestation, constitutes a major and autonomous division of literature, broad in its contours if rather vague in its boundaries, whereas bucolic grew out of preexisting literary forms and, in order to be distinguished from them, had to possess a coherent, clearly defined identity" (75). Este

formales de los géneros epigramáticos y dramáticos, y los remodeló, ubicando los sujetos poéticos en un espacio a veces bucólico, a veces urbano. El poeta presenta vignettes que celebran la cosecha, duelos de canto, supersticiones y encantamientos, ecos de mitos antiguos, loas al mecenas, protestas amorosas, etc. En fin, una variedad temática que, de acuerdo con algunos críticos, no permite denominar al conjunto como poesía pastoril propiamente dicha, lo cual advierte en su estudio diacrónico de la poesía pastoril, Enrico Carrara:

La scarsità stessa dei componimenti pastorali di Teocrito ci mostra che essi furono per lui un elegante e ingegnoso giuoco d'arte, benchè si possa ammettere che non tutti ci siano giunti, com'è certo che la più parte di quelli che vanno sotto il titolo Idilli non sono punto pastorali. (5)

Más adelante, respondiendo a los acercamientos que expresan definiciones imprecisas, separa cuidadosamente el género de las situaciones temáticas que pueden aparecer en los textos más diversos:

esfuerzo crítico de Halperin por separar lo simplemente temático de lo estrictamente genérico, valioso en sí mismo, tropieza con la dificultad de la sinonimia de su nomenclatura. Refleja, a su vez, una lectura moderna de los textos en cuestión: en efecto, en los señalamientos preceptivos y en los comentarios de los autores renacentistas, como veremos más adelante, se usaban los vocablos bucólica, égloga y pastoril sin establecer diferenciación alguna. Por otro lado, Rosenmeyer en The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric adopta otra posición, y eleva a Teócrito como modelo teórico para toda la lírica posterior. Pese a su rigor, Rosenmeyer subestima la constante presencia de elementos alegóricos en la tradición, elementos que aparecen por primera vez en las églogas virgilianas.

Ma nei tempi di cui scorriamo, non è da confondersi la poesia
che possa aver per ispirazione la campagna, con la pastorale;
(37)

No obstante, aunque no se puedan clasificar todos los Idilios como poesía pastoril (para Segal los Idilios bucólicos son solamente siete - p.177), los textos de Teócrito ofrecen el paradigma inaugural del género pastoril.

Ya en la literatura latina, las diez Bucólicas¹¹ de Virgilio, escritas entre 43 y 39 a.C., son imitación y transformación de los idilios de Teócrito. Virgilio consagra la figura del pastor, primer elemento constitutivo de la convención pastoril, como tipo literario. Emplea temas y formas similares a las de Teócrito, pero con toques de estilización, uso alegórico, comentario alusivo a hechos políticos contemporáneos y reflexiones metapoéticas. Al igual que en Teócrito, los problemas cotidianos son el meollo de las églogas I y IX; la última con valor autobiográfico si se interpreta el desahucio de Menalcas como alusivo al sufrido por el mismo Virgilio. Hay otros ecos temáticos que recuerdan los idilios: las quejas amorosas en las églogas II y VIII; los duelos de canto en las III y V; y el lamento elegíaco por la muerte de Dafnis en la V. Sin embargo, el tono de la colección virgiliana es distinto. El patriotismo cívico en alabanza de amigos y de la nación y la reflexión metapoética prevalecen en las diez églogas. La transformación del modelo fundacional y las figuras, tropos, leitmotifs, estructura y espacio dramático-narrativo de las

¹¹ El término bucólico fue usado por Teócrito como vocablo descriptivo, no genérico (Halperin, Introducción IX).

églogas de Virgilio se convierten en los elementos claves de la subsecuente codificación de la pastoril que se llevó a cabo a lo largo del renacimiento europeo.¹²

La "pastoralización"¹³ literaria renacentista debe seguramente su origen a la exaltación de los clásicos greco-latinos que comenzó con la época medieval. La tradición pastoril clásica fue modificándose a través de la popularidad de la égloga neolatina que representó un intento de recrear y renovar las Bucólicas virgilianas.¹⁴ Basándose en la lectura de las glosas y comentarios que acompañaban a la obra de Virgilio, los poetas medievales retomaron la égloga como

12 La preferencia por el modelo pastoril virgiliano sobre los modelos griegos (Teócrito, Mosco y Bión) se debía probablemente al hecho de que la obra de Teócrito no se tradujo al latín hasta 1531 y el griego no tenía la difusión cultural que tenía el latín, lengua usada en la liturgia, teología y educación cristianas (Halperin 2). López Estrada asevera que "... hay que contar con la actividad de los humanistas 'profesionales', que sí llegaron a conocer a Teócrito"(59). La primera traducción al español fue hecha en 1796 por Joseph Antonio Conde (López Estrada, Orbita previa 60) .

13 Véase Rosemarie Colie 10-15. Utilizo el sustantivo "pastoralización" basándome en el verbo 'to pastoralize' que aparece en Colie (15).

14 William Leonard Grant nos da una idea de la importancia de la égloga en lengua latina al afirmar que entre 1300-1700 "over two hundred Neo-Latinists wrote anywhere from one to twenty eclogues apiece -" (62). Ni Grant ni Cooper consignan la existencia de esa modalidad neo-latina en España. Sin embargo, es difícil creer que no se haya cultivado, precisamente si tenemos en cuenta la popularidad de la égloga neo-latina en el resto de Europa. Quizá los textos no se hayan conservado o estén todavía por descubrir. Para López Estrada la ausencia se debe a factores culturales e históricos (Orbita previa 106).

instrumento alegórico que permitía la crítica social, eclesiástica o no. Como señala Helen Cooper, no se puede establecer la existencia de una sola tradición pastoril medieval debido al constante reaparecer de la égloga como ejercicio poético "with each new revival of classical learning" en el siglo nueve, en el doce, y de nuevo en el catorce y finales del quince. Sin embargo, la pastoril de Virgilio se mantiene constante como modelo a través de los siglos (8).¹⁵

Los textos virgilianos mantuvieron una amplia difusión durante toda la Edad Media. Los ataques de los Padres de la Iglesia contra los escritores paganos no impedían la lectura de los clásicos, y la patrística relacionaba principios teológicos cristianos con pasajes de las obras de Virgilio.¹⁶ En las escuelas--lugar donde se preservaron

¹⁵ Para un estudio de la tradición pastoril latina medieval véase Cooper 8-100. También el libro de W. L. Grant. Este señala: "The tradition of pastoral, virtually extinct with Nemesianus in the late third century, was not to be wholly revived until the first stirrings of classical Humanism in the Italian fourteenth century, the period often called Pre-Humanist" (77). Cooper adopta otra posición al recalcar la periódica aparición de la égloga a lo largo de la época medieval, en especial su gran aceptación durante el reinado carolingio. Entre las églogas mencionadas por la investigadora se encuentran "en la época carolingia la Ecloga de Modoin (siglo IX), el Conflictus Veris et Hiemis y la Ecloga Theoduli (siglo IX o X)". Estas dos últimas son ejemplos de églogas de "debate" y confirman la estrecha relación entre la contienda de canto virgiliana y la tradición del "conflictus", poema -debate escolástico. En el siglo XII se destacan las églogas de Martio Valerio. Sin embargo, importa advertir que este renacimiento del interés por la égloga en autores medievales no dejó huella alguna en el desarrollo posterior del género pastoril (Cooper 10, 13, 19 y 34 respectivamente).

¹⁶ Véase Domenico Comparetti, Vergil in the Middle Ages: "Augustine, Jerome, Lactantius, Minucius Felix and others among the Fathers and ecclesiastical writers are in the habit of quoting lines of

las obras de la literatura greco-latina--Virgilio era visto como la autoridad de la gramática y como máximo exponente de la tradición clásica (Comparetti 79). Si añadimos a esto la lectura mesiánica de la Bucólica IV como poema visionario en el cual Virgilio predice el nacimiento de Cristo, no es difícil entender el interés en las obras del escritor pagano.¹⁷ Las Bucólicas, con su capacidad peculiar de velar el trasfondo histórico,¹⁸ se convirtieron en modelos de imitación, utilizando las formas clásicas para un contenido cristiano. La cristianización de motivos virgilianos acentuó la tendencia alegorizante y con la introducción de la metáfora del Buen Pastor se estableció la relación entre el pastor-personaje clásico y el pastor bíblico, que luego tuvo tanta envergadura en la pastoril renacentista.

Otro factor que contribuyó a la transposición crítica y temática del código bucólico clásico fue el desarrollo independiente de una

Vergil in which they recognise principles of philosophy or theology which bear a certain resemblance to Christian doctrines, . . ."(99).

¹⁷ Según Comparetti la interpretación mesiánica de esta égloga, cuyo tema es la historia del hombre desde la Edad de Hierro hasta la Edad de Oro, comenzó en el siglo IV. La profecía también se ha considerado como una adaptación del mito de las edades de Hesíodo. Para un estudio del símbolo del niño visionario, véase el artículo de Eleanor Winson Leach, "Eclogue 4: Symbolism and Sources" en Arethusa 4 (1971: 167-184) .

¹⁸ La lectura de las églogas virgilianas como alegorías histórico-políticas aparece ya en los Comentarios de Servio en el siglo IV (Cooper 127). La tendencia alegorizante que marcó al código bucólico desde la reelaboración virgiliana de Teócrito requería un destinatario que pudiera descodificar las alusiones textuales. A esto se debe la presencia de innumerables exégesis de los textos virgilianos a través de los siglos.

tradición pastoril vernácula.¹⁹ Con la aparición de la "pastorela" provenzal en el siglo XII se introducen convenciones, tópicos y estructuras que van a continuar a lo largo del Renacimiento, contaminando, a veces, los patrones de la égloga clásica.

Las primeras pastorelas aparecieron, según destaca A. Biella, como "elemento di autoironia in seno del mondo cortese" (267). Escritas en forma dialogada, las pastorelas describían el encuentro de un caballero con una pastora y su intención de seducirla. La acción era interrumpida por la llegada de una tercera persona o por el desdén de la serrana. En esta confrontación entre dos mundos se oponían deliberadamente por primera vez los polos corte/aldea. El "débat" de amor se convirtió luego en el siglo XIII en una diversión-- "banale alterco fra amanti" lo llama Biella--con características de farsa, cuyo fin era la comicidad.

Esta recreación de un mundo pastoril, muy alejada del modelo ofrecido por la tradición greco-latina, encerraba, sin embargo, la posibilidad de su uso como instrumento crítico. Algunos de estos textos en vernáculo se utilizaron como plataforma polémica y crítica.²⁰ La variedad de la tradición vernácula medieval atestigua su popularidad:

. . . writer after writer in the Middle Ages takes up the same essential subject, the shepherd, and treats him in essentially

¹⁹ Para una breve exposición de las polémicas en torno a los orígenes de la "pastourelle", véase Gerhardt 31-35 y Biella 1965: 236-267. Para la pastorela en general, remito a López Estrada Cap. V y Cooper Cap. II.

²⁰ Para Biella ésta es una de las características del género (266-7) .

the same ways, consciously working in a literary tradition that cuts across all the usual generic classifications of mediaeval literature and culture into religious or secular, drama or lyric, romance, carol, homily, royal entry and so on. (Cooper 48) ²¹

Esta variedad también se extiende a través de fronteras geográficas, ya que la pastorela provenzal se manifiesta y combina con otras formas populares y folklóricas puramente nacionales en los distintos países europeos. Así la pastorela, junto a los cantos de cruzada y poemas de "alba", fue introducida en España por los trovadores que visitaban Cataluña. Otras formas como las cantigas de serranas y las de amigo llegaron vía la literatura provenzal a la lírica galaico-portuguesa. Al "débat" los gallegos añadieron el tema del villano en las llamadas "villanescas", y además la "requesta de amores" con tema idéntico al de la pastorela. ²² El género se popularizó en España, según M. Gerhardt, en el siglo XV (40).

²¹ Es necesario recordar la presencia del pastor en el teatro medieval, tanto en el religioso como en el teatro vernáculo secular. El Officium Pastorum consistía en representaciones de las escenas de la Natividad e incluía, como bien indica el nombre, al pastor como personaje. En el teatro vernáculo el pastor a veces aparece como un bobo inocentón que da la nota de comicidad a la representación; otras, como modelo de una vida sencilla. Esto parece indicar la existencia de géneros pastoriles satíricos. En la corte florentina, desde la época de Lorenzo de Médici, se cultivaba una poesía pastoril de tono burlón. Para esta tradición, véase M. Fubini, Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento (Florencia: 1947), 63-125.

²² Para este tema me he valido de los estudios de Menéndez y Pelayo en su Antología de poetas líricos castellanos I. Obras completas. Vol. 17. Santander: 1944, 104-240.

El pastor en estas modalidades líricas se contraponía al mercader, al caballero, al monje, al aventurero, y se convierte, como tan acertadamente apunta H. Cooper, en "the vernacular equivalent of the classical otium; and it is the first step towards making the shepherd a symbol of the contemplative life" (62).

La poesía vernácula apenas dejó huellas en Italia y fue estrictamente imitativa. Sin embargo, fue en Italia donde reaparece con nuevo impulso la vuelta a la tradición clásica con las dos églogas-epístolas de Dante, que marcan la utilización del género para poesía de circunstancias.²³ Este renacer culminó con las églogas neo-latinas de Petrarca, escritas entre 1346-1352.

Sus doce églogas reflejan la visión petrarquista sobre la función del género. Para él "la esencia de lo pastoril era la alegoría" (Cooper 37). El didactismo alegorizante de Petrarca destaca aún más la distancia que media entre su concepción de la égloga y la de Virgilio. Su lectura interpretativa (en las églogas y en sus notas al primer folio

23 El intercambio epistolar entre Dante y Giovanni del Virgilio fue en 1319. Véase Carrara 69-81 y 84-87 para una exposición sobre este tema y sobre la correspondencia entre Boccaccio y Cecco de Mileto. También Guido Martellotti, "Dalla tenzone al carme bucolico" (1964: 325-336) y "La riscoperta dello stile bucolico (De Dante a Boccaccio)" (1966: 335-346), para la importancia de estas epístolas en la renovación del interés por la égloga y la "recuperación" del paradigma bucólico clásico con la lírica pastoril de Boccaccio. La primera égloga italiana en la lengua vernácula forma parte del Ameto de Boccaccio, escrito en 1341 (Gerhardt 69-70). La narrativa del italiano constituye "une oeuvre de transition entre la bucolique latine et néolatine d'une part, et la pastorale postérieure de l'autre " (69).

de las Bucólicas) iba más allá de la alegorización que había ofrecido Servio en sus Comentarios (Patterson 24).

Por otro lado, la variedad temática refleja la continuidad de la tradición. El discurso pastoril, desde sus orígenes helenistas, permitía el tratamiento de temas públicos y privados. En Petrarca, cinco églogas tienen tema político (por ejemplo, la égloga XII refiere a la guerra entre Francia e Inglaterra); dos de ellas, la IV y la X, son reflexiones literarias, a saber: alabanza de la poesía italiana y catálogo de autores, respectivamente. Otras tratan de los atractivos de la vida monástica (égloga I), los efectos de la plaga (égloga IX), la muerte de Laura (égloga XI), etc. Pero su didactismo y discurso críptico las alejan del modelo clásico greco-latino. Son, en realidad, alegorías de impronta medieval, enmarcadas en un escenario pastoril.

La égloga clásica neo-latina en su versión petrarquista había sido imitada durante el siglo XIV por seguidores de Petrarca (entre ellos, el "Anónimo Veneto", G. de Bonis, Coluccio Salutati), pero como señala Cooper: "The Petrarchan eclogue is the end of a development: it could be imitated - unfortunately it was - but not taken further" (46).

En el siglo XV comenzó en Italia la recuperación de Virgilio como poeta idílico y de las Bucólicas como textos auto-referenciales que incluyen, a su vez, una reflexión de la relación entre el intelectual y el poder (Patterson, Cap. III).²⁴ La "epidemia bucólica", como llama

²⁴ Es importante notar que en el Renacimiento se hicieron 275 ediciones de las obras completas de Virgilio y 75 de las Bucólicas (Patterson 61). En los grandes centros culturales y políticos italianos, especialmente en la 'escuela de Médici' se produce un interés por la égloga como ejercicio poético de juventud. Respecto a la importancia de la égloga florentina, Gerhardt afirma: "Les poètes groupés autour de Laurent de Médicis furent les premiers qui d'une bucolique latine

a esta boga Maria Corti (287), marcó el quehacer literario de los grandes centros culturales italianos y de ahí se extendió por toda Europa. Así la égloga, junto al soneto, se convirtió en una de las expresiones líricas más importantes e influyentes en el Renacimiento europeo. Partiendo del modelo virgiliano y de sus posibilidades narrativas y dramáticas, los poetas bucólicos aprovecharon también los materiales estilísticos de otras tradiciones líricas y pastoriles. La falta de normativa permitió el desarrollo de la forma originaria y facilitó la aplicación de la rúbrica "égloga" a textos narrativos, dramáticos y líricos, muchos de estos sin más relación con los orígenes greco-latinos que la máscara pastoril.

La égloga clásica asimiló las diversas tradiciones (vernácula y cristiana) cambiando así el tratamiento de la temática pastoril. Alejados del didactismo alegorizante que distinguía las églogas neolatinas, los poetas renacentistas utilizaron la égloga como instrumento para reflexionar sobre sus problemas amorosos, cortesano-políticos y sus aspiraciones estéticas. La égloga era a veces panegírico, a veces idilio sentimental, a veces comentario en clave acerca de las andanzas de personajes en la corte. El mundo arcádico se mudó a la corte y ello obligó a una transformación del modelo.

El texto representativo de esta transformación es la Arcadia de Sannazaro, publicada en el 1504, que ofrece una mezcla de lo idílico con lo elegíaco y una combinación de prosa y verso modelada en el

inspirée de Virgile osèrent passer à la traduction poétique de Virgile en langue vulgaire, et même à l'églogue italienne originale" (71). Para la explosión pastoril en la lírica italiana véase Carrara 144-296 y, especialmente el capítulo VI, 383-430. También Gerhardt 67-94.

Ameto de Boccaccio (Gerhardt 100). Sannazaro, cuyo interés en la pastoril no se limitó a su época de juventud, recoge elementos de la tradición clásica que iba desde Teócrito hasta los contemporáneos italianos.²⁵

Respecto a la importancia de la Arcadia Gerhardt afirma:

Résumant les tentatives dispersées de ses prédécesseurs toscans et les plus heureux traits de la bucolique néolatine, elle réalisait toutes les possibilités latentes du genre, et s'imposa comme l'accomplissement même de la pastorale. La mode littéraire qu'elle a, plus qu'aucune autre oeuvre, contribué à créer, et dont elle a fixé les traits essentiels, se prolonge pendant tout le XVI^e siècle italien et, après une éclipse temporaire, reprend avec nouvelle vigueur à la fin du XVII^e siècle. (108)

Sannazaro reelabora y refunde, ofreciendo así una versión de la pastoril que aprovecha los elementos narrativos de la égloga. La Arcadia es una obra quasi-antológica, con pluralidad de formas, metros, temas y fuentes. El resultado de esta estrategia discursiva es la hiperliteraturización de la pastoril. Existe en el texto una conciencia del ejercicio artístico, una reflexión acerca del género y sus

²⁵ Corti traza la trayectoria de la redacción y revisión de la Arcadia. Sannazaro escribió primeramente églogas sueltas y luego las incorporó a la narrativa en prosa (283). En 1526 se dio la transposición del motivo pastoril (del pastor al pescador) en églogas latinas denominadas Piscatoriae, cuyo tema y tratamiento fueron imitados por los poetas pastoriles europeos del siglo XVI. Tateo insiste además en el tono pastoral de la épica religiosa de Sannazaro, De partu Virginis: "... l'epica religiosa . . . che è fundamentalmente 'pastorale'.. . ." (1984: 115).

posibilidades expresivas. El prólogo y el epílogo ejemplifican esta voluntad de escoger el ámbito pastoril como vehículo idóneo para el canto poético. Así vemos, por ejemplo, el marco narrativo de esta anécdota pastoril según lo destaca Sannazaro en el prólogo:

Dunque in ciò fidandomi, potrò ben io fra queste deserte
piagge, agli ascoltanti alberi, et a quei pochi pastori che vi
saranno, raccontare le rozze ecloghe, da naturale vena uscite;
così di ornamento ignude esprimendole, come sotto le
dilettevoli ombre, al mormorio de' liquidissimi fonti, da'
pastori di Arcadia le udii cantare; a le quali non una volta ma
mille i montani Idii da dolcezza vinti prestarono intente
orecchie, e le tenere Ninfe, dimenticate di perseguire i vaghi
animali, lasciarono le farette e gli archi appiè degli alti pini di
Menalo e di Liceo. (3)

La primera persona narrativa, en la soledad de queste deserte piagge, acompañado por una naturaleza empática y por unos pochi pastori como él, se dispone a ser portavoz del canto pastoril--le rozze ecloghe--. Nótese la insistencia en la sencillez del canto: rozze, da naturale vena uscite, di ornamento ignude; énfasis que alude a la clasificación estilística del género. El sujeto ha sido receptor-testigo de ese canto y expresa su nostalgia por un pasado arcádico, mítico y armónico, cuando la naturaleza y las divinidades estaban atentas a los lamentos de los pastores.

El sentido de pertenecer a una comunidad exclusiva y aislada permea las églogas, los monólogos y los diálogos que conforman el relato. Tateo, en su ensayo "Giardino principesco e paradiso biblico", lo explica de la siguiente manera: "Il tessuto bucolico è infatti il

tramite per il quale il Sannazaro rielabora i temi lirici del rimedio ai mali d'amore e della solitudine del letterato" (116) .²⁶ Cabe añadir que la variedad temática es mucho más amplia. Así, en las églogas II, VI y X se ataca la corrupción cortesana; en la prosa VII los temas son la situación política del reino de Nápoles y el desengaño amoroso del protagonista; en la X se reflexiona sobre el exilio y la muerte del mundo pastoril hasta llegar al siguiente lamento: "Dafni, Mopso e Menalca, oimè, son morti" (X.109).

Aunque en Sannazaro el modelo seguía siendo Virgilio, un gran número de imitadores europeos del autor de la Arcadia se alejaron del modelo clásico para presentar una visión pastoril mediatizada. La lectura alegorizante fue sustituida por la arcádica cortesana. El amor se convirtió en centro temático del ámbito pastoril y el enfoque se tiñó de tonalidades petrarquistas, del Petrarca de las Rime, no el de las églogas neo-latinas (Cooper 105). Por consiguiente, se le añade otro matiz a la tradición, tanto en la lírica como en los libros de pastores. El cortesano adopta la máscara del pastor y el espacio pastoril se transforma en un espacio solipsista, refugio para la meditación amorosa. Los lamentos de los pastores de Sannazaro señalaron el camino para el florecimiento y culminación de la égloga renacentista en lengua vernácula.

Como hemos explicado brevemente, la égloga en la Italia del siglo XVI estaba muy lejos de su paradigma clásico y neo-latino. Los

²⁶ En Chierici e feudatari del Mezzogiorno (115-143). Véase bibliografía. Para el erudito el texto expresa el deseo de utilizar la poesía como 'consolación' y su significado estaba estrechamente ligado a un mundo cortesano y humanístico.

poetas bucólicos--cortesanos en su gran mayoría--siguiendo el rumbo marcado por la pastoril de Sannazaro, utilizan el escenario pastoril casi exclusivamente para desplegar una meditación íntima sobre el proceso amoroso. La voz y el lenguaje del pastor-poeta virgiliano, que en su canto expresaba y reflexionaba sobre los problemas de diversa índole (desde los histórico-políticos hasta los amorosos) que afectaban a la comunidad simbólica de 'pastores', desaparecen para dar paso a la voz de un pastor cuyo discurso lírico refleja el amaneramiento y artificio de la corte. Este nuevo bucolismo--que surgió al amparo de la inestabilidad genérica de la égloga--representaba un reto a la inmovilidad de las reglas preceptivas. La crítica incipiente de la sociedad urbana desaparece de la égloga y, en su lugar, se impone el panegírico.

3. La teoría renacentista de la égloga

La pastoril se transformó, pues, en un espacio literario abierto que permitía una experimentación genérica que iba más allá de los preceptos aristotélicos entendidos ahora como canon. Es necesario recordar que desde un principio la égloga había sido relegada a la más "baja" posición en el registro tripartito de la separación de estilos. La Rhetorica ad Herennium estableció una distinción entre tres tipos de discursos: *attenuatus*, *mediocris* y *gravis*, pero Servio fue el que relacionó esta división con la obra y los estilos virgilianos (Cooper 127).²⁷ En las preceptivas se ignoraba la égloga y cuando

²⁷ Los comentarios de Servio (siglo IV) se imprimieron en 1471 y aparecieron junto a varias ediciones de Virgilio (Virgil, with an English translation by H. Rushton Fairclough. Vol I. XV. Cambridge:

se la mencionaba se ubicaba, dentro de la rueda virgiliana propuesta por Juan de Garlande, bajo el código estilístico: estilo: humilis; ocupación: pastor otiosus; nombres de personajes: Tityrus, Moeliboeus; animal: ovis; instrumento de trabajo: baculus; tiempo: pascua; árbol: fagus.²⁸

A pesar del prestigio literario que tenía la égloga como modalidad lírica--dado el renombre de las figuras que habían adoptado la máscara del pastor en su quehacer literario--los autores de preceptiva se enfrentaban ante un problema al tener que clasificar la égloga: no había sido conocida por Platón ni Aristóteles. Por lo tanto, en la época medieval todo intento clasificatorio de la égloga fuera del código tripartito virgiliano estaba marcado necesariamente por la posición individual del preceptista/lector-crítico y por sus presupuestos estético-poéticos. En la primera mención de la pastoril

Harvard UP, 1967). Cooper (127) señala la relación de stylus tenuis (stylus humilis) con las primeras dos líneas de la Egloga I de Virgilio:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi,
silvestrem tenui musam meditaris avena.

28 Véase Paoletti 25; Faral 87. Es importante recordar que la reflexión acerca de estos elementos estilísticos se encontraba ya en Virgilio mismo. En las Geórgicas IV. 563-566:

Illo Virgilium me tempore dulcis alebat
Parthenope, studiis florentem ignobilis oti,
Carmina qui lusi pastorum, audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.

Más tarde los seguidores de Virgilio, como modelo para la poesía pastoril, tomaron este señalamiento virgiliano de la bucólica como ejercicio juvenil y lo convirtieron en tópico. Al respecto véase Curtius (231) y López Estrada (Orbita 104). Hay que recordar también que los tratadistas medievales de retórica establecían una relación analógica del registro tripartito con una jerarquización genérica, social y estilística (Curtius 231).

en la preceptiva clásica, Quintiliano incluye los idilios de Teócrito entre los géneros épicos, debido a su versificación--tanto la épica como los idilios de Teócrito utilizaban hexámetros--(Congleton 13). Diómedes (siglo IX), por otro lado, conforma la clasificación genérica según criterios enunciativos, siguiendo la tradición aristotélica. Las églogas de Virgilio aparecen ubicadas entre dos géneros: la Egloga I y la IX son dramáticas ya que no incluyen intervención del poeta, y las ocho restantes son genus commune como la épica, ya que en ellas hablan el poeta y los personajes (Curtius 441).²⁹

En el Renacimiento tampoco se dio una teoría sistemática sobre el género pastoril. A pesar del corpus amplísimo y de la popularidad del género, los pronunciamientos teóricos se limitaban a repetir los criterios de los preceptistas medievales. Así, Vida, en De Arte Poetica (1527), ubica la pastoril en el escalón más bajo de los estilos e insiste en su validez como ejercicio de juventud; para Trissino, en su Poética de 1529, la égloga es inferior a la comedia; Minturno en De Poeta (1559) menciona la pastoril dentro de los géneros épicos: heroici, epici, bucolici (Rosenmeyer 5). También los comentarios relativos a la égloga eran escasos. A veces se coagulan en un texto teórico orgánico, a veces en prólogos. El primer escrito dedicado exclusivamente a la pastoril no apareció hasta el 1657, con la publicación del Discours du poème bucolique de G. Colletet.³⁰

²⁹ Servio clasificó las églogas virgilianas de acuerdo con las teorías genéricas de Diómedes (Curtius 441). Para Halperin las Bucólicas de Teócrito son, de hecho, una "inversión" del modelo épico. Se escribieron en hexámetros para otorgar prestigio al tema (219).

³⁰ Según Alpers el ensayo de más importancia es la Dissertatio de Carmine Pastoralis (1659) de René Rapin (Alpers 1982: 442). Para un

Los primeros asomos de reflexión sobre el género se dieron en Poetices libri septem (1561) de Julio César Escalígero, quizá la codificación teórica más importante del siglo XVI. Esta tuvo gran repercusión en las poéticas españolas, en especial en las Anotaciones de Herrera. De hecho, como veremos más adelante, Fernando de Herrera, al hacer su exégesis de las églogas de Garcilaso, utilizó y refundió los conceptos del italiano acerca de la pastoril.

Escalígero (Libro I, Cap. 4) afirma la antigüedad del género, señalando sus orígenes míticos:

Vetustissimum igitur Poematis genus ex antiquissimo vivendi more ductum esse par est. Tria vero saeculorum genera:

Pastoris, Venatoris, Aratoris. (14) ³¹

y destaca el tema amoroso como el más antiguo:

Horum materia multiplex, vetustissima tamen videtur

Amatoria fuisse: idque multis de causis. (14)

En el Libro III, Cap. XCVIII acepta otros temas, afirmando la variedad temática tan característica de la pastoril:

Pastoralia continent, uti suo loco dictum est, Bucolica, Arationes,

Messes, Foenificia, Lignatoria, Viatoria, Capraria, Ovilia,

Holitoria: quibus magnus vir Sanazarus ex Theocrito etiam

addidit Piscatoria: nos etiam villica. Quorum omnium

argumenta inter se sunt varia.

resumen diacrónico de los acercamientos teóricos que sirvieron de base al desarrollo de la crítica pastoril neoclásica en Inglaterra, véase el libro de Congleton.

³¹ Cito por Scaliger, Giulio Cesare. Poetices libri septem. Editio Quarta.

y más adelante insiste:

Ergo Altercationes, Gaudia, Gratulationes, Amores, Preces,
Conquestiones, Cantus amatorii, Monodiae, Vota, Eventorum
recitationes, Pompae rusticae, Laudationes, Oaristyes, Proci, &
puellae disputationes. (344-45)

Al comparar los dos textos fundacionales: "Comparatur cum Theocrito Virgilius" (Libro V, Cap. 5, 577-86) enfatiza la función didáctica y la necesidad de respetar el decoro, concepto que correspondía a la clasificación estilística del género.

La égloga era difícil de encajar en un acercamiento genérico-tipológico. Poesía lírica pero con elementos narrativos y dramáticos desde sus comienzos clásicos, fue asimilando tópicos, estilos y temas de otras formas poéticas. Si añadimos a esto la fragmentación temática que es tan característica de la égloga clásica, y su posible lectura como texto contestatario gracias a la tendencia alegorizante, podemos entender la confusión que producía todo intento de delimitar esta modalidad anti-canónica.³²

Esta incomodidad preceptiva frente a la égloga y su capacidad proteica originó en Italia a fines del siglo XVI una polémica, que, además de su relevancia en el desarrollo del teatro, es de gran importancia para fijar la visión renacentista sobre el género pastoril. La causa de la polémica fue la tragicomedia de Giambattista Guarini:

³² Halperin denomina esta capacidad de la égloga: "the expansionist tendency of pastoral" (35). Sobre la fragmentación Rosenmeyer concluye que "in pastoral the accent is on separation and dispersal, not on unity. In Theocritus and Virgil the net effect of the structure, however, complex, runs counter to Aristotle's recommendations" (47).

Il Pastor Fido, escrita entre 1580-5 y publicada en 1590.³³ En 1586 Giason Denores atacó la obra de Guarini insistiendo en la función didáctica de los géneros tradicionales y en la falta de utilidad moral y política de la pastoril. Denores no aceptaba el elemento pastoril, ni la mezcla de lo trágico y lo cómico en el Pastor Fido. Las razones de su rechazo de los elementos pastoriles, según precisa Weinberg:

are largely political. It gives a representation of country life; how can it then teach anything to those who live in cities ? None of the problems, none of the virtues and vices of organized societies is imitated in it. Having no moral utility, it cannot conform to that conception of the arts which is shared by both Plato and Aristotle. (675)

Además, la modalidad pastoril representaba una violación de las leyes del decoro y de la verosimilitud. Denores ve la literatura pastoril, pues, como una forma literaria anti-canónica, al margen de los preceptos clásicos y de los fines estéticos de la poesía.

En su apología, Guarini defendió la existencia posible de una creación artística sin utilidad moral o ejemplaridad. Afirmaba la estrechez teórica de los principios aristotélicos cuya visión era retrospectiva ante un canon de obras ya establecidas (Weinberg 682). En cuanto a la verosimilitud, Guarini recalca la actitud del receptor:

For the pastoral poet, the solution lies in the choice of subjects which the poet himself regards as impossible (i. e., in nature)

³³ Para esta controversia y sus implicaciones en el desarrollo de la teoría de los géneros, véase Weinberg 1074-1105.

but which the audience accepts as legendary or traditional. The language of the pastoral is that very one which Aristotle recommends: proper insofar as it approaches common usage, but far enough away from everyday speech to be noble and elegant. Finally, just as the tragedies which Aristotle himself discussed were high states of the development of that form, so pastoral poetry may be regarded as the highest stage of perfection of a genre which began, simply, with the eclogue. (Weinberg 683-4)

Al hablar de la égloga, Guarini señaló el placer/deleite que ésta causaba en el receptor y la sencillez de los personajes carentes de los vicios ciudadanos.³⁴ Firme creyente en la evolución de los modos poéticos y en su capacidad transformativa, Guarini insistía en elevar el género a un nivel que iba más allá de la rigidez a la que había sido sometido en la codificación estilística. Al final de su defensa sostiene:

that the pastoral is worthy of great subjects, and that it can have both most grave and most noble persons, and manners, and style, and speeches, and maxims.³⁵

De esta controversia entre un "antiguo" Denores y un "moderno" Guarini podemos deducir las dos reacciones estéticas que resumen la actitud ante la transformación renacentista de la égloga:

³⁴ Hay que recordar el interés en satisfacer el gusto del lector/público. Cf. Lope Arte Nuevo. Otro dato interesante: María Corti ha señalado la presencia reiterada de los vocablos placer/deleite en Sannazaro.

³⁵ Citado por Weinberg 1082-83.

1. el ataque a la poesía pastoril debido a la ausencia de móviles morales/útiles, frente a la defensa de la poesía y su valor como vehículo de placer.

2. el problema del decoro.

El modelo virgiliano encerraba la paradoja central--como la denomina Cooper (127)--de la lírica pastoril. El problema era cómo conjugar el estilo humilis que correspondía al personaje pastor en la tríada de estilos, con la recreación artificiosa y estilizada de un lenguaje poético de alta calidad artística, según lo exigía el paradigma virgiliano. Los poetas bucólicos, aunque conscientes de la contradicción--las alusiones a un "bajo estilo"³⁶ son innumerables en los textos pastoriles--, la ignoraban, afirmando así, una vez más, la supremacía del ejercicio poético sobre consideraciones preceptivas. La teoría horaciana del decoro, que adecuaba el estilo a la extracción social del personaje y del destinatario, enfatizaba aún más la problemática teórica del género.

Esta contradicción estilística afirma la fuerza y continuidad de la tradición pastoril clásica. El discurso pastoril "implies both art and nature: art, in the delight in formal poetry of Virgil and Sannazaro and every shepherd poet; nature, in its relation to the countryside and the simple life" (Cooper 126). Virgilio--con su "paulo maiora canamus" en la Egloga 4--había señalado ya la posibilidad metafórica

³⁶ Este sintagma y sus variantes se convirtieron en tópico pastoril (como veremos por ejemplo en la poesía de Acuña). Se puede relacionar a su vez con la convención literaria de la "modestia". Véase Curtius, "affected modesty" (83) .

de utilizar el lenguaje tópico y el espacio convencionalizado del género para el tratamiento de temas de alta envergadura.

La presencia del modelo clásico--la poesía pastoril de Virgilio--por un lado permitía la asimilación y transformación genéricas y, por otro, exigía una codificación estilística determinada por la hermeneútica medieval. Los intentos de someter las églogas a una clasificación taxonómica estaban de antemano condenados al fracaso debido al papel desestabilizador que ocupaba la égloga dentro de los géneros canónicos. Por su proteísmo genérico y por su variedad temática y estilística, la égloga ejemplificaba un género anti-canónico que atentaba contra los criterios dogmáticos de los preceptistas.

Estos conflictos teóricos entre doctrinas fieles a los pronunciamientos clásicos y los autores "modernos" no se plantearon hasta mucho después en España.³⁷ "La poética de la égloga en España," señala Aurora Egido, "no sólo es tardía sino pobre" (1985: 45). Podemos añadir que en Italia también fue pobre, ya que la codificación estilística afirmada por los teóricos italianos correspondía a una simple clasificación retórica. El tratamiento de Escalígero y las observaciones de Guarini (ambos en el siglo XVI) demuestran por

³⁷ La primera mención del género se da en el Prohemio del marqués de Santillana. Al hablar de la utilidad de ese "fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura" que es la poesía, afirma: "E de unos en otros grados aun a los pastores en cierta manera sirven; e son aquellos dictados, a que los poetas bucólicos llamaron" (Prohemio 76 y 78, respectivamente. Cito por la Antología de humanistas españoles.) Corominas data la primera documentación de los vocablos égloga y bucólico en la obra del marqués, autor de serranillas, modalidad que pertenece al género pastoril popular vernáculo.

primera vez un interés que trasciende la mera codificación. Los pronunciamientos más significativos en España son, en latín, los prólogos de Vives a las Geórgicas y Bucólicas; en castellano, los prólogos de Encina a su translación de las églogas de Virgilio; y, finalmente, las reflexiones de Herrera basadas en los acercamientos teóricos de algunos preceptistas/pensadores seminales (Donato, Escalígero y Minturno, entre otros).

Entre las exégesis más importantes de la obra de Virgilio se encuentra la Interpretación alegórica de las Bucólicas, del humanista Juan Luis Vives.³⁸ Vives actualiza la lectura alegorizante de los poemas virgilianos. Su acercamiento encierra semejanzas con la hermeneútica petrarquista, en su afán por superar la interpretación histórico-alegórica de Servio. En el prólogo Vives ofrece una defensa de la validez de la poesía como ejercicio intelectual, basándose en la autoridad ejemplar de los clásicos:

Ego vero quum Aristotele habea tantae rei authorem, non
dubidabo severitati meorum studiorum remissiones has animi
periucundas admiscere, et aliquid in festiviores Musas
commentari: sicut nuper in Vergilium, in cuius Bucolica sensa
annotavi sublimiora, quam existimet vulgus Grammaticorum.³⁹

³⁸ Para un análisis de la importancia de la interpretación de Vives, véase Patterson 85-92.

³⁹ Cito por IO. LODOVICI VIVIS IN BUCOLICA VERGILII interpretatio, potissimum Allegorica, nunc primum in lucem edita. BASILEAE. Roberti VVinter. MDXXXIX. La traducción es de Lorenzo Riber en Juan Luis Vives, Obras completas, Vol. 1.

Mas yo, creyendo con fe ciega en la autoridad de Aristóteles, autor de tal información, no tendré reparo ninguno en templar la severidad de mis estudios con esos asuetos agradables y en comentar las musas festivas, como lo acabo de hacer con Virgilio, en cuyas Bucólicas sorprendí sentidos muchos más elevados de lo que sospecha la generalidad de los gramáticos. (921-22)

Justifica también su interés por las églogas de Virgilio ya que encierran un significado que va más allá de los que representan estos juguetes pastoriles--"pastoralis carminis luso"--:

Ne que enim si nihil subesset magis reconditum, quam quod verba prae se ferunt, opus ille fuisset triennali expolitione, mutuant praesertim pleraque omnia a Theocrito Siculo. Addequod maximiis Romanorum ingeniis illa elaborabat: Cor. Gallo, Asinio Pollioni, Varo, Tucae, ipsi quoque principe Augusto, qui leviculis rebus et pastoriciis sine altiore aliquae sententia, haud facile fuissent capti . . .

Porque si debajo de ellas no se esconde algún sentido más recóndito que el que las palabras ofrecen a primera vista, Virgilio no necesitara tres años para su último pulimento, especialmente porque casi todo lo pidió prestado a Teócrito de Sicilia. Agrego a esto que su autor las componía para los mayores ingenios romanos, Cornelio Galo, Asinio Polión, Varo, Tuca, el mismo emperador Augusto, los cuales, con tan liviana materia pastoril, si no entrañaran sentencias más altas, difícilmente se aficionaran a esas obras rústicas . . . (922)

Al prologar su traducción de las Geórgicas, Vives insiste en la presencia de la alegoría en las obras bucólicas de Virgilio y alaba la poesía del clásico por su utilidad didáctica y por el placer estético que ofrece.

La interpretación de Vives y la translación de Encina tienen de común una visión alegórico-cristiana de las pastoriles virgilianas. En cambio, se apartan en el hecho de que para Encina la estrategia discursiva es el panegírico, ya que se apropia del texto clásico para cantar las glorias del imperio español.

La interpretación de las Bucólicas hecha en 1492 por Encina es una obra de tono laudatorio, dedicada a los monarcas Fernando e Isabel. Comparte con Virgilio la alusión a problemas políticos y la presentación de asuntos personales bajo el disfraz pastoril. Pide a los monarcas que le perdonen por escribir en un género difamado por otros, pero considerado por él como adecuado debido a la autoridad ejemplar de la tradición clásica y bíblica:

No tengays por mal manánimos príncipes en dedicaros obras de pastores pues que no ay nombre más conveniente al estado real: del qual nuestro Redentor, que es el verdadero rey de los reyes, se precia mucho, según parece en muchos lugares de la sagrada escritura. Y las alabanças de la vida pastoril: no sólo Virgilio y otros poetas. . . (Obras completas. I: 221)

Cuando describe el orden en que se escribieron las obras de Virgilio, Encina ofrece un claro ejemplo de la secuencia de la tríada de estilos y de su ajuste a una jerarquización social según la retórica medieval:

. . . adonde habla de los pastores siguiendo como dize el Donato la orden de los mortales: cuyo exercicio primeramente fue

guardar ganados manteniéndose de frutas silvestres; y después siguióse la agricultura; y andando el tiempo nacieron las batallas . . . (1.219)

Soluciona el problema del decoro y defiende la polimetría, invocando la autoridad del modelo virgiliano:

Mas por no engendrar fastidio a los lectores desta mi obra, acordé de la trobar en diversos géneros de metro, y en estilo rústico, por consonar con el poeta que introduce personas pastoriles, aunque debaxo de aquella corteza y rústica simplicidad, puso sentencias muy altas y alegóricos sentidos, y en esta obra se mostró no menos gracioso que doto en la Geórgica, y grave en la Eneyda. (1.227-28)

y advierte: ". . . no deve ser despreciada mi obra por ser escrita en estilo pastoril" (1.230).

La apología de Encina implica una defensa del género pastoril frente a un ámbito literario que menosprecia el estilo "ínfimo" de la égloga. La producción pastoril original de Encina--sus églogas dramáticas--no tiene relación con la égloga clásica sino que "dependen en estilo del fondo medieval religioso, del drama litúrgico y de las farsas rústicas con él ligadas" (Bayo 10). Para Mia Gerhardt no se puede establecer una relación con las églogas de Virgilio ya que:

Le fait qu'Encina a laissé une traduction, ou plutôt une paraphrase des Bucoliques, et le fait que, faute d'un terme espagnol pour désigner un genre pastoral et dialogué qui n'existait pas avant lui, il a donné le titre d'Egloga à la plupart de ses pièces, ont donné lieu à cette conception erronée. (131)

Esta explicación parece un poco simplista. Hay que tener en cuenta que la rúbrica "égloga" se aplicaba a textos en prosa, a obras teatrales y a composiciones líricas que tuviesen como tema al pastor. Vimos como Sannazaro en su prólogo denominaba a los relatos de la Arcadia "rozze ecloghe". También Cervantes en el prólogo a su novela pastoril La Galatea, la llama égloga. Y en el prólogo de las Ocho comedias y ocho entremeses, consigna: "Las comedias eran unos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián y ya de bobo y ya de vizcaíno: . . . " ⁴⁰ Por lo demás, Gerhardt señala la existencia de dos tipos de literatura pastoril en España: la pastoril "nacional" de Encina y Gil Vicente, de tono popular y enmarcada por tópicos medievales, nacionales y folklóricos; y la pastoral renacentista italiana que llega con la introducción de los metros italianos (156). Con Garcilaso comienza la tradición de la égloga clásica en España y, a su vez, con los escolios de Herrera a la obra del poeta toledano se inaugura la poética española de lo pastoril.

La innovación de Garcilaso no se limitaba a la métrica, sino que fue también un experimento genérico. Sus tres églogas reafirman la vigencia del modelo virgiliano y el dinamismo genérico de la poesía pastoril. Por su valor ejemplar y su logro artístico, el esfuerzo de Garcilaso fue irrepetible. Como veremos más adelante, la égloga no tuvo en España la popularidad que había tenido y tenía en la Italia renacentista. Aunque hay poetas cuyo corpus podría inscribirse dentro de la tradición pastoril clásica, los otros escribían églogas

40 Véase Cervantes, Obras completas. Comedias y entremeses I.6.

como ejercicios puramente imitativos. Gran parte de las églogas escritas en castellano aparecen intercaladas dentro de los relatos de libros de pastores.⁴¹

Pocos años después de la publicación de sus poesías por Boscán, Garcilaso era considerado ya como autor clásico, a la altura de Virgilio (Gallego Morell 1972: 17). Las exégesis que se hicieron de la poesía del toledano en el siglo XVI confirman ese hecho y sientan las pautas para la "larga tradición"--como la denomina Gallego Morell--hermenéutica que, hasta hoy día, ha acompañado las obras de Garcilaso.

Los Comentarios (1574) del Brocense apenas incluyen reflexión teórica o intentos de codificación. El propósito del primer escoliasta de Garcilaso era consagrar y divulgar esta obra; se dispone a anotar, señalando las fuentes, y a enmendar "muchos lugares que se avían corrompido." Su rastreo de fuentes confirma que la obra del toledano es "de humanista y, en lo esencial, virgiliana" (Bayo 14).⁴² Centra sus parámetros editoriales en la imitación, ya que el buen poeta es aquel que imita el modelo clásico. Así anuncia en su prólogo:

. . . digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos

⁴¹ En este estudio no nos ocuparemos de las églogas intercaladas. Creemos que, al interrumpir la secuencia narrativa de una novela pastoril, éstas no tienen la misma función o estatuto genérico que las églogas que aparecen como poesía lírica por sí solas. La égloga intercalada debe ser estudiada en función de su relación (conflictiva o no) con el discurso narrativo.

⁴² Para la estrecha relación de las églogas de Garcilaso con la pastoril virgiliana, véase Bayo 74-162.

millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y dotrina para saber imitar.

En cuanto a la égloga, además de un señalamiento de las fuentes, sólo podemos discernir el intento de leer el discurso pastoril en clave (B-95 y B-244) , y una definición del canto amebeo:

Flérída. para mí. Aquí comienza un género de Bucólica, que llaman los griegos canto Amebeo, que es responsivo, en el cual se suele guardar esta ley: que el que comienza es libre, y puede mudar propósitos, mas el que responde y sigue, o ha de decir mucho más en la misma materia, o lo contrario, y ansí se hace aquí, imitando el proceder de Virgilio en la tercera y séptima Egloga. (B-249)

Como hemos visto, los acercamientos de Vives, Encina y el Brocense ejemplifican la posición teórica ante la égloga clásica. La égloga se imitaba, se traducía y se interpretaba alegóricamente; pero debido a la ausencia de preceptos normativos se sentía la necesidad de hacer una apología de la poesía pastoril, remitiéndola al paradigma clásico para elevarla y dignificarla. La primera reflexión teórica sobre la égloga, sostenida y respaldada por su aplicación empírica en las églogas de Herrera, aparece en las Anotaciones del Divino (1580) .

4. Herrera y su teoría de la égloga

Los escolios de Herrera a las Eglogas de Garcilaso representan un intento de codificación genérica de la égloga como modalidad

literaria. Si las versiones pastoriles de Garcilaso constituían de por sí una poética implícita del género y de la égloga como instrumento lírico, los pronunciamientos de Herrera tienen carácter preceptivo.⁴³

Al igual que había hecho ya con el soneto, la elegía, la canción, la oda y la estancia, Herrera comienza sus comentarios trazando una breve historia del género (H-422). Ofrece la etimología correcta del vocablo "égloga": "verbo griego, que en el lenguaje romano significa seligo, y en el nuestro escojo, como versos escogidos y bien compuestos." Es necesario señalar que, en una biografía de Virgilio que se escribió en el siglo IX, el vocablo había tomado una acepción que lo alejaba de su significado original (Cooper 26).⁴⁴

Reconoce la antigüedad y la autoridad ejemplar de las églogas: "son el más antiguo género de poesía." El eje temático es el amor: "Y aunque la materia de ellas es varia, parece que es más antigua la amatoria." Después de afirmar la antigüedad del verso hexámetro:

⁴³ No es mi intento lograr una descodificación intertextual de los comentarios herrerianos, sino destacar, según se puede percibir, asistemáticamente de sus textos, su pensamiento poético acerca del discurso pastoril. Sigo la edición de Gallego Morell y su clasificación enumerativa.

⁴⁴ Pero ya en San Isidoro, Ety. l.z. Cooper consigna el hecho de que la etimología égloga: 'discurso de cabras/cabrereros' viene de la Vita Gudiana II.64, en Vitae Vergilianae, ed. J. Brummer, Leipzig, 1912: "Egloga dicitur quasi egaloga, quia ega dicitur capru, logos sermo. Inde egloga dicitur sermo de capris" (Cooper 215). La investigadora atribuye el consecuente uso del género como sátira a una distorsión de esta falsa etimología. Rosenmeyer adjudica la falsa derivación a Petrarca: ". . . can be traced back to Petrarch; there is some uncertainty about Petrarch's source" (8). En Escalígero, fuente de Herrera, aparece la etimología correcta.

"el primero de todos porque ninguna cosa se lee más vieja en algún otro género de verso;" y la posibilidad de emplearlo tanto para la épica como para la bucólica, establece una paridad entre ambas: "porque ambos atribuyeron los antiguos a Apolo, el heroico a Pitio, y el bucólico a Nomio, . . . " ⁴⁵ Este énfasis en el valor arqueológico de la égloga ya estaba en Escalígero.

El comentarista prosigue con un resumen de las diversas teorías sobre los orígenes mítico-religiosos de la poesía pastoril:

Otros piensan que fue autor Mercurio, padre de Dafnis, que también trató el oficio pastoril, aunque es opinión más común que el verso bucólico es consagrado a Diana, y que se juntaron los rústicos en Lacedemonia, . . . y cantaron a Diana aquel género de versos que se llama ahora bucólico. Mas otros dicen que Orestes, . . . celebró en Sicilia este género de poema, juntando los marineros y gente rústica. Y así variaron todos en la patria de esta poesía, y en el dios a quien se dedicó, porque unos la hacen Tesalia, otros Esparta, otros Sicilia; y la consagran unos a Febo, otros a Mercurio, y otros a Diana.

⁴⁵ Cf. Pérez de Moya (1585) Filosofía secreta. l.z., c.19, art.XI: "Y la causa porque los pastores son consagrados a Apolo, dicen ser porque Apolo, siendo de la deidad, guardó los ganados del rey Admeto, y por esto, restituído en su deidad, tuvo por recomendados a los pastores, como él hubiese sido compañero dellos." Apolo fue llamado Pitio después de su victoria sobre la serpiente Pitón (Ov. Met. 1.438). Nomio era el nombre dado a Apolo (Cicerón, Natura Deorum 3:57) cuando se le expulsó del Olimpo y se convirtió en pastor de los rebaños de Admeto. En cuanto al uso del hexámetro, Coleman, Rosenmeyer y otros estudiosos han relacionado el hexámetro dactílico empleado por Teócrito, con la épica, los himnos religiosos griegos y la poesía didáctica.

Esta breve reconstrucción de la historia del género recoge las teorías de los diversos exégetas de la pastoril greco-latina. Ahora bien, Herrera refiere a la autoridad de A. Minturno, quien niega la atribución del culto a Diana, ofreciendo una versión primitivista: ". . . y dice que, porque los hombres de la edad antiquísima eran pastores y veneraban lo mejor que podían sus dioses, se debe creer que les cantaban en sus sacrificios aquel verso que podían cantar los pastores." ⁴⁶ Herrera desecha todas estas explicaciones y propone la teoría siciliana: "Y porque todo lo que escribieron en este género los griegos es en lengua dórica, es razón pensar que fueron dóricos los inventores de esta poesía.." ⁴⁷ Pero, citando como autoridades a Diodoro Sículo y a Eliano, expone extensamente la otra opinión, "llena de las fábulas y vanidades de Grecia," que atribuía el origen a Dafnis, y relata la historia del pastor criado por las Ninfas y su amor por Cloe. En esta refundición Herrera describe el arquetípico escenario pastoril:

Hay en Sicilia unos montes llamados Aerios (los cuales se apellidan hoy Montisoros) a quien la naturaleza del lugar tiene

⁴⁶ La crítica actual refuta las diversas teorías, orientalista, primitivista, sicilianas, reconstrucciones antropológicas, fábulas etiológicas, y otras que enfatizan los orígenes míticos de la poesía pastoril. Rosenmeyer afirma: ". . . the trouble with these tales, is that they stipulate singing as a cult activity; and this explains nothing about early pastoral poetry, which is secular, recited rather than sung, and rarely encomiastic" (34). Véase también Coleman 2.

⁴⁷ Conviene recordar aquí la importancia que tenía en el Renacimiento el tópico de los "inventores" para explicar orígenes. Cf. M. R. Lida de Malkiel, "La métrica de la Biblia", en Homenaje a Archer M. Huntington, 348. También la burla cervantina en el Quijote 2. 22.

siempre deleitosos y fértiles. En ellos hay fuentes con espesos árboles y las aguas de ellas dulcísimas más que todas, y las encinas con fruto más grueso que el que dan en otra parte, y todos están llenos de plantas domésticas y de infinitas vides, y nace en ellos la fruta en grandísima abundancia.

El equívoco y uso indeterminado de los vocablos descriptivos del género: égloga, idilio, bucólico, se encuentra también en Herrera. El poeta prosigue a hablar de la bucólica: "Llamóse bucólico este género de poesía del nombre de los boyeros, . . . " Después de la clarificación etimológica, ofrece una tipología de los pastores que, según Donato, tienen "dignidad" en la poesía pastoril.

Al consignar de nuevo la materia de esta poesía: "las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores", el Divino aclara esta vez la configuración del proceso amoroso en ese género y las características que lo distinguen:

La materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre. Los dones que dan a sus amadas, tienen más estimación por la voluntad, que por el precio; porque envían manzanas doradas o palomas cogidas del nido.

El amor que describe nuestro poeta es un sentimiento equilibrado, lejano de todo exceso pasional.

"Las costumbres representan el siglo dorado;. . . " : Herrera recoge aquí uno de los tópicos idóneos a la pastoril renacentista. Insiste luego en la elegancia y simplicidad de la dicción y en la suavidad de

los sentimientos expresados. Respecto al lenguaje asevera: " . . . las palabras saben al campo y rustiqueza de la aldea; pero no sin gracia, ni con profunda ignorancia y vejez; porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo." ⁴⁸ Más adelante, al hablar de las comparaciones, sugiere que éstas deben ser "traídas de lo cercano, que es de las cosas rústicas, . . . " Esta insistencia en lo rústico tiene que ser relacionada con la clasificación estilística de la pastoril como género propio del "bajo estilo" y no con la tradición vernácula de la pastorela. En ésta, la rusticidad está también matizada; recordemos que es poesía cortesana.

Herrera, crítico mordaz, inmediatamente ofrece ejemplos de autores representativos de ese tipo de poesía que ha descrito: Virgilio y Garcilaso. Opone a éstos al Batista Mantuano y a Encina, a quienes denomina "infacetísimos escritores de églogas."

Continúa con una trayectoria histórica de la poesía pastoril, nombrando a "los más antiguos poetas bucoliógrafos de cuyos escritos se tiene noticia." Nótese el cuidado al tener en cuenta la posibilidad de la existencia de poetas pastoriles anteriores a Mosco, Teócrito y Bión. Para Herrera, la poesía helenística encierra una delimitación temática, ya que "teme el trato ciudadano y solamente se satisface con el campo." Alaba a Virgilio como imitador y enriquecedor de la

⁴⁸ El vocablo rústico significaba originalmente rural (Varrus R. R. 3,1,1.), por opuesto a lo urbano. La evolución semántica le añadió el matiz de rudo, áspero. (Corom.) El vocablo rustiqueza es documentado por Corominas como forma italiana que aparece en Lope y en Autoridades. Sin embargo, la primera documentación, como podemos observar, se debe a Herrera. También se documenta en Ercilla, buen lector de Herrera, Araucana XXXIV.64.4. Virgilio lo había utilizado en la Egloga II.56: "rusticus es, Corydon."

poesía griega, superior a Teócrito. Se opone a quienes ensalzan a Calpurnio y prefiere, "como siente Escalígero," la pastoril de Nemesiano. Pasa por alto la tradición neo-latina: "Desde éstos [los latinos] hasta la edad de Petrarca y Boccaccio no hubo poetas bucólicos." Aclara inmediatamente: "Petrarca, aunque nació en aquel siglo rudo, como casi solo pareciese que sabía en él, mereció algún nombre; mas ni sus églogas ni las de Boccaccio son dignas de memoria." Con esta dura aseveración, Herrera indica su rechazo de la égloga pre-renacentista y de la tendencia alegorizante y didáctico-crítica que marcaba a estos textos italianos.

De los renacentistas nombra sólo a Vida, a B. Rota y a Sannazaro. Reconoce al autor de la Arcadia como al único "digno de ser leído entre todos los que escribieron églogas después de Virgilio," destacando sobre todo las églogas piscatorias.

Recapitulando, podemos afirmar que en esta larga nota introductoria Herrera recoge y refunde los juicios ya trazados por los teóricos clásicos e italianos. Destaca primeramente la antigüedad genérica de la égloga y ofrece una breve historia de la poesía pastoril desde los griegos, añadiendo juicios críticos sobre los modelos anteriores a Garcilaso. Rechaza la tradición neo-latina y ataca a los autores que entienden la égloga como una modalidad didáctica y alegórica. Su acercamiento al contenido de la égloga es preceptivo, enfatizando la unidad temática y el decoro estilístico.

A. Egloga primera

Al comenzar su exégesis de la égloga primera (H-423), Herrera afirma:

En nuestra España, sin alguna comparación, es príncipe G. L., y de sus églogas, esta primera es aventajada de las otras en todas las partes que requiere este género. Y no sé si Italia tiene alguna que pueda venir a paragón con ella, si ya no pone delante la última de la Arcadia.

Garcilaso es el clásico por excelencia, cuya producción pastoril es superior a la de los italianos. Aunque ensalza la última égloga de la novela de Sannazaro, critica la afectación y "el desabrido y molesto número" de los versos del italiano. Clasifica las partes de la égloga de Garcilaso de la manera siguiente: "La cual se compone de odas, elegías y otras partes líricas y coros de tragedias y es felicemente imitada de las de Virgilio, . . . " Este señalamiento destaca la capacidad de la égloga para asimilar otras modalidades poéticas dentro de su codificación tópica y temática. Autor de églogas, Herrera conoce muy bien "las partes que requiere este género." El criterio que utiliza está íntimamente ligado a la expresión interna del contenido poético, a su tonalidad mélica. A saber, la oda es un canto poético (a veces poesía de alabanza); la elegía es el lamento ante la muerte y "después se trasladó a los amores no sin razón, porque hay en ellos quejas casi continas y verdadera muerte, . . . " (H-271) ⁴⁹ "Partes líricas", de la cita un poco más arriba reproducida, debe referir a las diferentes maneras por las que se puede expresar el sentimiento intimista dentro de la égloga. "Coro" parece referirse a comentario general, si

⁴⁹ En el segundo capítulo, al estudiar las églogas de Herrera, comentaremos la estrecha relación genérica que existe entre la égloga y la elegía, tanto la fúnebre como la amorosa.

tenemos en cuenta la evolución semántica del vocablo dentro de la historia del teatro.⁵⁰

Menciona la estructura dual de la égloga primera: "Es de doblado título y se introducen en ella dos pastores, uno celoso, que se queja por ver a otro preferido en su amor; . . . El otro, que llora la muerte de su Ninfa, . . . " Este modo de ver el argumento da lugar a la lectura en clave ya que, para Herrera, Salicio es Garcilaso, Nemoroso no es Boscán, "como piensan algunos", Elisa es Isabel Freire y, por lo tanto, Nemoroso es Antonio de Fonseca. La identificación biográfica de los personajes corresponde a la práctica general (desde Servio), en la hermeneútica del género, de indicar el referente real que se esconde bajo el enmascaramiento pastoril. Al convertirse en un ejercicio literario cortesano y al centrar su temática en la reflexión amorosa, la égloga era vista por el lector/receptor renacentista como un vehículo para aludir discretamente a problemas de índole afectiva.

En "He de cantar. Proposición." (H-424) y en "Tú, que. Invocación." (H-426), Herrera apunta dos elementos retóricos presentes en la égloga que formaban parte indispensable de la estructura elocutiva de la lírica pastoril renacentista. Más tarde (H-432) destaca el origen

⁵⁰ El vocablo coro se utiliza a menudo en la poesía herreriana con el significado de 'grupo reunido para cantar o danzar' (Kossof). Ahora bien, los "coros de tragedias" tiene otro significado. Para el Pinciano el Choro era una división de las partes de la tragedia y el coro trágico era el discurso colectivo de los actores que hablaban o se lamentaban a la vez (Pinciano 2.8, 369) Paulys documenta la evolución de la función del coro trágico desde sus orígenes, cuando se refería a un canto colectivo, hasta convertirse, en el siglo VII, en portavoz del pensamiento subjetivo del poeta dramático. Más tarde los coros se limitaban a ser "Zwischenreden", comentarios intercalados de corta extensión. Véase Paulys 3.2.2374.

virgiliano de la marca temporal distintiva del género. Recordemos los versos de Garcilaso:

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie de una alta haya, en la verdura,
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado, . . .

y las notas de Herrera:

Saliendo. Cronografía o descripción del tiempo, traída de la misma égloga de Virgilio: . . . Y Sannazaro en la prosa 9: . . . (H-432)

Cuando. Describe el hábito del que canta, para mostrarnos mejor sus afectos, que lo pinta casi como presente, a semejanza de Virgilio en el lugar referido después de los dos versos alegados últimamente: . . . (H-433)
(subrayado mío)

Los sintagmas subrayados parecen indicar una diferenciación entre la voz del sujeto enunciador, es decir, el pastor que canta, y la voz del autor que describe y representa al pastor "casi como presente." Estas dos notas revelan un interés por establecer los parámetros poéticos que distinguen el discurso lírico pastoril. Para fijar la relación orgánica entre el espacio y el tiempo pastoril, Herrera remite de nuevo al modelo clásico, señalando la eficacia del tópico como medio expresivo y la inmediatez histórico-temporal de la descripción iconográfica.

El estribillo imperativo de la tradición clásica (presente en Teócrito I, en Mosco III y en Virgilio VII) merece una nota (H-440) en la que lo llama por su denominación retórica: "Es figura epímone, o continuación, cuando el mismo verso o la sentencia se injiere muchas veces." Además de citar el modelo de Virgilio, "Incipe Maenalios mecum mea tibia versus." incluye un antecedente de la poesía cancioneril.

El comentario a la estancia que comienza "El sol tiende los rayos de su lumbré" es de gran importancia para aclarar la acepción de coro en el vocabulario crítico de Herrera. La estancia sigue así:

El sol tiende los rayos de su lumbré
 por montes y por valles, despertando
 las aves y animales y la gente :
 cuál por el aire claro va volando,
 cuál por el verde valle o alta cumbre
 paciendo va segura y libremente,
 cuál con el sol presente
 va de nuevo al oficio
 y al usado ejercicio
 do su natura o menester le inclina :
 siempre está en llanto esta ánima mesquina,
 cuando la sombra el mundo va cubriendo
 o la luz se avecina.

Salid sin duelo, lágrimas corriendo. (1.71-84)

La nota de Herrera:

El sol. Toda la estancia es coro, y figura distribución por toda ella, la cual tiene por nombre merismós en

griego; y se hace cuando deducimos una cosa en partes;
 porque habiendo dicho las aves, animales y la gente,
 repartió las aves por el aire, y los animales por el valle,
 y la gente va a su ejercicio con el día. (H-441)

Una lectura atenta de las estancias precedentes y de las siguientes nos permitiría sugerir que coro significaba para nuestro poeta un aparte dentro de la reflexión intimista del sujeto poético--aparte que marca un comentario descriptivo--. (Otro ejemplo de este uso lo encontramos en la nota H-506 a las tres estancias de la égloga tercera que recomponen el Beatus ille de Horacio). Distribución es una figura estilística, hoy conocida como correlación (Lausberg, par. 675, 741, 746).

Herrera continúa su exégesis apuntando la presencia de figuras estilísticas y retóricas (H-440, 448, 449, etc.), señalando usos gramaticales y cambios semánticos (H-445, 452, etc.), rastreando fuentes y resumiendo sus conocimientos sobre distintos temas sugeridos por su lectura de la égloga. Así, en H-449, discurre extensamente sobre los agüeros y su relación espacio-geográfica, y en H-450 incluye información sobre la fábula ovidiana de la metamorfosis de la corneja.

El epónimo Tí tiro, nombre de uno de los pastores virgilianos y portavoz poético de Virgilio, según los exégetas desde Servio en adelante, da lugar a una nota en la que expone la historia del vocablo (H-460).

A raíz del verso "No soy, pues, bien mirado, tan disforme ni feo;", Herrera anota las fuentes de otro tópico pastoril: la auto-alabanza del personaje-pastor que intenta reconquistar a su amada esquiva (H-

461). Ofrece además el significado de idilio al trazar el verso a su origen helénico: "(significa Idilio figurilla, o imagen pequeña, porque consiste en él cierta forma y representación de dialogismo o acción pastoral). . . " Dialogismo, palabra de moda en el discurso teórico moderno, está utilizada aquí para referir a la figura retórica que presenta a un sujeto que habla consigo mismo como si tuviese un interlocutor (Autoridades). Al citar las fuentes, Herrera aprovecha para afirmar la presencia del tópico en una de sus propias églogas:

- Yo en una égloga venatoria:
 No dudes, ven conmigo, Ninfa mía,
 yo no soy feo, aunque mi altiva frente
 no se muestra a la tuya semejante,
 mas tengo amor y fuerza y osadía;
 y tengo parecer de hombre valiente,
 que al cazador conviene este semblante
 robusto y arrogante.

Cabe destacar que en las Anotaciones sólo hay dos menciones (y las estancias correspondientes) de las propias églogas herrerianas, además de la égloga elegíaca "Salicio" que precede el texto.

El ataque contra Encina continúa (H-483) al explicar en qué consiste la "suavidad". Incluye como ejemplo la traducción de unos versos de la quinta égloga de Virgilio y ofrece la versión de éstos en la traslación de Encina, aseverando: "Juan de la Enzina siguió este mismo lugar en su Egloga quinta, pero tan bárbara y rústicamente, que excedió a toda la ignorancia de su tiempo: . . . "

Es curioso que en la anotación al vocablo pastor (H-493) el sevillano recoge diversas versiones de la leyenda de Endimión, pero sin hacer alusión alguna a la figura del pastor.

Otra de las partes de la tradición pastoril elegíaca, la apoteosis, es mencionada con relación a la muerte de Elisa y a la de Dafnis en la quinta de Virgilio (H-494).

En H-497 incluye su refundición de los versos de Sannazaro en la primera égloga piscatoria:

Aunque esta estanza [la de Garcilaso] tenga imitación de Virgilio, y de estos dos lugares de la Arcadia, parece toda si no traducida, a lo menos contrahecha de la primera Piscatoria de Sannazaro, y por haber vuelto los mismos versos en una Egloga, que intitulé Amarilis, pondré aquí ambos lugares: . . .

Finalmente, al comentar la estancia final de la égloga primera de Garcilaso ("Nunca pusieran fin al triste lloro") alude a la simetría temporal que enmarca la égloga, criticando la duración de los dos lamentos (el de Salicio y el de Nemoroso), a pesar de que esta extensión es propia del género:

Nunca. A la tarde solían cantar los pastores. Mucho es gastar un día en el canto, porque Salicio comenzó al salir el sol, y Nemoroso acaba al poner del sol. (H-498) ⁵¹

⁵¹ Curtius (90-91) señala la presencia del tópico "We must stop because the night is coming on" en la poesía pastoril (Teócrito I, V, XVIII; Virgilio I, II, VI, IX, X; Garcilaso I) y también en Cicerón De oratore III.209. Al mencionar a Garcilaso y la extensión del canto de los dos pastores: Salicio ("begins at sunrise") y Nemoroso ("ends at sunset"), Curtius añade: "Herrera censured this".

B. Egloga segunda

El comentario inicial a la égloga segunda es de tal importancia que debe citarse en su totalidad:

Esta égloga es poema dramático, que también se dice activo, en que no habla el poeta, sino las personas introducidas, . . . Tiene mucha parte de principios medianos, de comedia, de tragedia, fábula, coro y elegía; también hay de todos estilos, frases llanas traídas del vulgo, gentil cabeza, yo podré poco, callar que callarás; y alto más que conviene a bucólica, convocaré el infierno, y variación de versos como en las tragedias. En fin puede decirse de ella:

Quinctia formosa est multis, mihi candida, longa,
recta est; haec ego sic singula confiteor.

Totum illud, formosa, nego.

La clasificación como poema activo reafirma la capacidad dramática del género. Desde sus orígenes helénicos, la égloga en su estructura formal contenía elementos que hoy se consideran parte del discurso dramático-teatral. De ahí la insistencia de algunos críticos modernos en destacar el carácter teatral de esta égloga.⁵² La mayoría de las églogas clásicas se conforma a una de las siguientes categorías formales: estructura monódica o canto de una sola voz; estructura dual o aquella en la que dos pastores cantan sus lamentos, ya sea en forma de duelo o como cantos simétricos, pero separados. Así pues, la "ambigüedad genérica" que señala Rafael Lapesa no es tal.

⁵² Véase Azar, Lapesa, Margot Arce. También Pamela Waley, "Garcilaso's Second Eclogue is a Play" en MLR, 3 (1977), 585-96.

Recordemos que la égloga es plurigenérica. Es necesario ubicar este comentario dentro de la terminología que utilizaban los retóricos y gramáticos medievales, asimilada luego por los teóricos renacentistas. (En Escalígero ya se mencionaba la poesía pastoril como origen tanto del drama como de la poesía.) Las partes señaladas sugieren de nuevo la variedad proteica de la égloga, capaz de asimilar y alternar otras modalidades.

Herrera continúa con una crítica, aunque muy solapada, del registro estilístico. Ofrece ejemplos del tono coloquial y del tono ("alto más que conviene a la bucólica") digno del discurso pastoril. Termina con un señalamiento de la polimetría presente en la égloga.

Aunque este comento de Herrera no incluye un juicio crítico acerca de la variedad genérica y polimétrica de esta égloga, el poeta, en su controversia con el Prete Jacopín, censura la mescolanza presente en el texto garcilasiano:

ái contra ella otra razon bastante a mi parecer, que es la
variacion de los versos (sin la de los estilos) como en las
Tragedias. Lo cual no usaron los Romanos; porque aborre-
cieron la mescla de los versos. . . .Assí corrompio G. L.
la simplicidad Bucolica i sus preceitos, i dio exemplo con
su autoridad a muchos, que lo siguen en España, para
usar desta licencia con demasiado atrevimiento.

(Respuesta 23. 7-17) ⁵³

⁵³ Cito por la edición de Juan Montero. Las Anotaciones suscitaron, a finales del XVI, una polémica entre Prete Jacopín, seudónimo utilizado por un erudito castellano, y el propio Herrera. La identidad del autor de las Observaciones contra Fernando de Herrera había sido ya sugerida por Pacheco. La crítica moderna atribuye el texto a Juan

Y, ante la acusación jacopina de que había sido injusto al criticar la ráfaga de viento que evita el despeñamiento de Albanio en la égloga ("No había mucha necesidad de este viento, que harto mejor estuviera ver las palomas que vio Carino en la *Prosa* 8 de Sannazaro." - H-586), contesta, malhumorado,:

Mal que os pése, era mejor vêr las palomas, que son aves
de Venus, i su mal era amor. Porque essotro es mas
tragico i menos conviniente para Egloga. I no mas desto,
que como no lo alcaçais os cansará. (Respuesta 26. 13-17)

Estos dos últimos comentarios denotan claramente la posición de Herrera frente a la experimentación genérica, tal como la practica Garcilaso en la égloga segunda. Esta "corrupción" del modelo clásico no respondía a la codificación establecida por los paradigmas fundacionales y, por lo tanto, representaba una transgresión.

Más adelante, la mención de la visita de Salicio a la ciudad "y a la sazón en la ciudad yo estaba" (II.134) conduce a esta rotunda aseveración:

Ciudad. No hay tal nombre en las églogas de Virgilio, sino por admiración y rustiqueza de ignorancia:

urbem, quam dicunt Romam. (II-513) 54

Fernández de Velasco, Condestable de Castilla. Montero propone la fecha de 1581 para el inicio de la polémica: tenía que ser antes de la publicación de Algunas obras en 1582, ya que el corpus poético de Herrera es "completamente ignorado por el Prete" (34). La Respuesta, en la que un "amigo" del poeta sevillano responde a las injurias jacopinas, ha sido atribuida a Herrera, ya desde los testimonios de Pachecho y otros.

54 El Prete, indignado, en sus Observaciones (24) enumera 4 instancias en las églogas de Virgilio en las cuales aparece el vocablo

La extensísima nota al vocablo Eco (H-574) es de especial importancia, como veremos luego, para la lectura de las églogas herrerianas. El sintagma "aire herido", que expresa la transmisión por medio del eco de los lamentos del sujeto poético-pastor, reaparece, con variantes, a lo largo de la poesía pastoril de Herrera. Baste un ejemplo en esta ocasión:

Vengan las fieras tristes a mi llanto,
 sus quejas crezcan, suspirando suenen
 los árboles, y hieran con lamento
 las peñas impelidas, que resuenen
 con un largo clamor que ponga espanto,
 el nombre de Amarilis por el viento, . . . ("Amarilis" 85-90)

Otro de los tópicos de la tradición, la "pathetic fallacy", forma parte de la nota (H-581) al verso "Oh lobos, oh osos, que, por los rincones / destas fieras cavernas escondidos / estáis oyendo agora mis razones!" (II.632-634). Herrera dice: "Cosa ordinaria es en los poetas hablar con las fieras del campo, y lamentarse con ellas." ⁵⁵

urbe, e insiste: "¿Pues cómo dezís que no se hallará este nombre de ciudad en las Eglogas de Virgilio sino por admiración? ¡A fe que se echa bien de ver cuán bien las avéis leído! I si el pastor va cada día a la ciudad a comprar que comer i que vestir, a vender sus carneros, su lana i su queso, ¿por qué queréis que no la nombre?" La respuesta de Herrera reafirma el uso virgiliano: "la una vez es por admiración, i la otra para vender el queso"; "para traer de la ciudad a Dafnis, i llevar los cabritos". Pero, como señala Montero (275, nota 7), "se sale por la tangente" al declarar: "I con ningún lugar destos se escusa G. L., de aver llevado a Salicio a la ciudad, para aprestar su camino."

⁵⁵ "Pathetic fallacy" es un término inventado por John Ruskin en Modern Painters (1843-60). Describe la estrategia lírica de atribuir características humanas o respuestas a la naturaleza o a objetos

La necesidad de adecuar la acción al personaje, requisito de las leyes del decoro estilístico, da ocasión a un comentario crítico respecto al verso "que ya me iba a arrojar de do te cuento," (II.654):

Arrojar. De la Egloga 8 de Virgilio:

praeceps aeri speculâ de montis in undas
deferar

porque la muerte de hierro es trágica; y no conviene a
la rustiqueza y simplicidad de pastores. (H-585)

La preocupación por el decoro continúa en el comentario al elogio de Salicio (II.904-6) para Albanio: "manso, cuerdo, agradable, virtuoso, / sufrido, conversable, buen amigo, / y con un alto ingenio, gran reposo" Para el sevillano esta enumeración de virtudes no es adecuada: "Para más que pastor es este elogio." (H-622) Nota escueta, pero sugestiva, ya que indica la importancia que otorga Herrera a la codificación estilística.

Ante el largo elogio de la casa de Alba (en boca de Nemoroso: "En la ribera verde y deleitosa" II.1041), nuestro poeta discurre sobre la necesidad de la brevedad, aunque aprueba esta "digresión o excursio". Afirmar además la presencia constante del ornato como recurso estilístico: "También es parergo, que ocupa la mayor parte de la égloga." (H-635)

Las notas a esta égloga continúan con notables ejercicios de erudición. Así, de gran interés es el comentario al "osado español", un extenso y altamente retórico panegírico al imperio. Y terminan

inanimados. Es, en realidad, una forma de la personificación, llamada también, en la retórica, prosopopeya.

con una alusión a la extensión temporal de la égloga: "Recoge. Describe pastoralmente el tiempo de la cena, de la cual es indicio el humo. . . . Porque quiso significar que se acercaba la noche, y lo dijo de otra suerte" (H-761). Este final tópico, que sugiere una relación con el referente real y cotidiano de la vida del pastor, formaba parte de la tradición desde las églogas virgilianas.

C. Egloga tercera

Después de una larga disquisición sobre la estancia o "rimas octavas", Herrera ofrece el primer comentario a la égloga tercera: "Esta égloga, cuya primera parte se teje con el canto de sólo el poeta, parece que imita la trabazón y variedad de la nona de Virgilio." (H-762) Continúa, pues, su insistencia en utilizar criterios enunciativos de la antigua retórica para aplicarlos a la estructura de las églogas.⁵⁶ Prosigue a aclarar la lectura en clave, ofreciendo opiniones: "Piensan algunos . . . " acerca de la identidad del destinatario de la égloga. Más adelante identifica a la ninfa muerta (Egloga III.224) como Doña Isabel Freire (H-809).

Los versos de Garcilaso:

Aplica, pues, un rato los sentidos
al bajo son de mi zampoña ruda,
indina de llegar a tus oídos,
pues de ornamento y gracia va desnuda;
mas a las veces son mejor oídos

⁵⁶ Esta preocupación por la voz enunciativa la veremos luego en las églogas de Herrera.

el puro ingenio y lengua casi muda,
testigos limpios de ánimo inocente,
que la curiosidad del elocuente.

son expresión de un tópico estilístico, y dan ocasión a una defensa ante ataques que parece se le hicieron al toledano con motivo de una supuesta vacilación.

Contesta Herrera:

Aplica. Dicen algunos que se abate aquí G. L. después de haber dicho que entre las armas de Marte daba algún lugar a las letras, pues pide que oya su zampoña ruda; a mi parecer no tienen razón, porque entonces le daba cuenta de sus estudios, y ahora pide atención para el canto de los pastores, que es zampoña ruda, y no canto ilustre y noble como el pasado. (H-775)

Alude aquí nuevamente a la marca estilística del género humilis y a la posibilidad de incluir ambos registros dentro de un texto pastoril.

La importancia del cronotopo, intervalo "to be chosen at both the proper hour and the right point" (Poggioli 9), es evidente cuando menciona, a raíz del verso "Cerca del Tajo, en soledad amena", la "topografía o topotesia. Si es topografía, es verdadera descripción del lugar, y si topotesia, fingida." (H-781) Tres notas después, vuelve a señalar, como lo había hecho ya en los escolios a la égloga primera, la "cronografía o descripción del tiempo." (H-784) Cabe destacar que estas dos convenciones pastoriles, a saber, el tiempo (mediodía caluroso) y el lugar (escena campestre estilizada), son elementos

indispensables para establecer la condición idílica del otium--palabra clave en los poetas latinos--(Rosenmeyer 67). ⁵⁷

La presentación, casi iconográfica, que hace Garcilaso de las historias de amor, labradas por las ninfas en "tela artificiosa", motivan una extensa digresión sobre la pintura. (H-813) ⁵⁸ Después de esta narración, comienza, según Herrera, la égloga:

Dos pastores. Desde aquí en adelante es esta égloga de pastores; porque la pintura no lo era, y es casi al modo de la de Ariadna en Catulo, si no queremos que sea parergo, porque lo que promete cantar es las Ninfas, aunque dice que escuche su zampoña ruda. (H-818) ⁵⁹

Ofrece ejemplos, entre ellos Virgilio y Ovidio, otorgando así autoridad a esta supuesta interpolación del discurso lírico pastoril. Para Herrera las historias intercaladas son un aditamento que no forma parte de la estructura conformante de una égloga, ya que no es canto de pastores. El adversativo marca la discrepancia entre la intención

⁵⁷ Para Rosenmeyer el ocio no es sólo una condición, sino una función idónea del canto pastoril. Niega la relación de ésta con un deseo evasivo o escapista "motivated by a generally pessimistic view about the real world" (68). Poggioli ha propuesto una opinión contraria.

⁵⁸ Herrera demuestra con este comentario su atenta lectura del texto de Garcilaso. Al narrar las historias de las ninfas, el toledano utiliza los vocablos "figurada", "pintado", "pintura" y otros que aluden a la relación con las artes plásticas, expresando la dimensión plástico-sensorial de la poesía áurea. Baste un ejemplo: "En fin, en esta tela artificiosa / toda la historia estaba figurada," (III.249-50).

⁵⁹ Para la descripción del velo en el que se representa la historia de Ariadna en Catulo, véase Carm. 64, vv. 50 y ss.

original expresada en la introducción a la égloga y el canto descriptivo-narrativo que ofrece Garcilaso de la labor de Filódoce, Dinámene, Climene y Nise.

Inmediatamente después de este señalamiento, alaba el "decoro poético" que utiliza Garcilaso para el canto pastoril, afirmando la presencia en éste de los tópicos requeridos por el género (la marca temporal que se ajusta a la labor del pastor, la suavidad del verso y el canto amebeo clásico):

No se puede dejar de conceder que no se valiese aquí G. L. de la buena consideración y decoro poético; porque introduce estos pastores ya al caer del día, haciéndolos cantar con suavísimos versos cuando recogen su ganado, probando quién merece la gloria de sus canciones, a imitación de Virgilio. (H-819)

Con respecto al verso "haciendo su trabajo menos grave" comenta el efecto positivo y liberador del canto:

Cantan andando los que llevan carga y los que trabajan, porque la ánima racional se deleita y regala con la modulación y suavidad del canto; y convertida en ella, olvida el sentido corporal, y así no viene a sentir tanto el peso y el trabajo. (H-820)

El canto, visto como alivio, no de la carga física sino del dolor afectivo-sentimental, estará presente a lo largo de las églogas herrerianas, como veremos más adelante.

Y finalmente, en las dos últimas notas que se relacionan con la codificación de la égloga, explica la configuración del canto amebeo. Remite primeramente, en H-823, a las fuentes clásicas, quienes

presentaban a sus pastores "de edad florida" y diestros en el canto, al igual que lo hace Garcilaso:

mancebos de una edad, de una manera
a cantar juntamente aparejados,
y a responder, aquesto van diciendo,
cantando el uno, el otro respondiendo. (III.301-04)

El último verso comporta una aclaración de la naturaleza del canto amebeo, recurso estilístico de la égloga desde sus orígenes greco-latinos:

Cantando. Denota la naturaleza del verso amebeo, que es aquel en que se responde a veces, de donde dijo Virgilio: *alternis dicetis, amant alterna Camoenae*. La ley de este verso es decir cosas mayores o contrarias que el primero, y así es más difícil la parte que responde. (H-824)

Curiosamente, este duelo de canto no se encuentra, sin embargo, en ninguna de las églogas del Divino.

Podemos dividir, recapitulando, el acercamiento teórico de Herrera en tres partes:

1. historia de la égloga: al destacar su antigüedad genérica y mencionar, a veces con juicios críticos, los principales exponentes de la lírica pastoril hasta Garcilaso.

2. contenido: al afirmar una delimitación temática, insistir en la vigencia de las leyes del decoro estilístico y anotar la presencia de las convenciones tradicionales del género (en especial las marcas espacio-temporales).

3. estructura: indica las partes que requiere el género, la variedad métrica posible y la organización/presentación de las voces enunciativas.

Los escolios a las églogas constituyen, en efecto, un resumen de los parámetros y conceptos ya establecidos por la teoría anterior, tanto la clásica como la italiana. Herrera refunde y recoge tópicos, aclara señalamientos formulistas, anota recursos estilísticos y retóricos, rastrea fuentes, enmienda versos y sugiere cambios con riguroso trabajo de erudición, que tiene como propósito el establecimiento de una codificación normativa.

Capítulo II: Las églogas de Herrera

*Estas que me dictó rimas sonoras,
cultas sí, aunque bucólica, Talía*

Góngora. Polifemo 1-2.

En su exégesis de las Eglogas de Garcilaso, Herrera ofrecía no sólo un resumen de la trayectoria histórica de la lírica pastoril, sino también un código preceptivo que, como hemos visto, reconocía y aceptaba la flexibilidad genérica de la égloga. Herrera fue, además, un practicante del género y escribió "muchas" églogas, según el testimonio de sus coetáneos. De este corpus sólo se conservan seis, como veremos más adelante. Ahora bien, su lectura crítica confirma que, en su propio discurso poético, Herrera desarrolla un tratamiento del discurso pastoril distinto al de Garcilaso.

Al cantar "al bajo son de mi zampoña ruda" (Eg. III.42), Garcilaso había inaugurado el discurso pastoril clásico en castellano. Su producción pastoril se caracteriza por un intento renovador: el toledano conjuga la reelaboración sobria de los modelos con una libertad estilística que, a veces, conduce a una transgresión del paradigma. La polimetría y la estructura dramática de la égloga segunda muestran, como ha señalado R. Lapesa, que "el escritor español más perfectamente clásico, en lugar de sujetarse a las normas establecidas, las desborda" (1985: 122). Y Bayo confirma: "Toda la arquitectura dramática de la égloga es invención de Garcilaso" (130).

Las églogas de Herrera son una validación de la expresividad poética de esa tradición, pero sin innovaciones métricas o experimentaciones genéricas. Herrera ciñe su ejercicio poético, siguiendo muy de cerca a Virgilio, como modelo óptimo, a los italianos y a Sannazaro. Este diálogo con los clásicos incluye a

Garcilaso: "En nuestra España, sin alguna comparación, es príncipe G. L.," (H-423). Aunque Herrera reconoce la ejemplaridad del modelo garcilasiano, la presencia de éste, como se verá más adelante, resulta ser una sombra a lo largo de las églogas del sevillano.

El análisis de la orientación estética y de las estrategias discursivas presentes en las églogas de Herrera nos permitirá verlas, no como un mero ejercicio de poesía cortesana mediante el cual la voz poética expresa sus cuitas amorosas, sino como una reescritura de los modelos clásicos que permite, a su vez, una renovación del lenguaje. Conviene, sin embargo, antes de emprender un estudio analítico de las églogas del poeta, aclarar qué posición ocupan éstas dentro de la problemática textual que rodea al corpus poético de Herrera.

1. Historia de las églogas: el "drama textual" herreriano⁶⁰

El estudio crítico-textual de la obra de Herrera envuelve problemas de autenticidad y transmisión histórica semejantes a los que se presentan con las ediciones de muchos otros poetas de los siglos áureos.⁶¹ En el caso de Herrera los problemas se intensifican debido a las diferencias entre la tradición manuscrita y la impresa; es decir, entre la edición publicada en vida del poeta (conocida como el texto H), la edición póstuma (conocida como texto P) y los textos

⁶⁰ En su estudio monográfico, Fernando de Herrera, O. Macrí dedica el capítulo IV (145-182) a la discusión de lo que él ha denominado el "drama textual".

⁶¹ Véase Rodríguez-Moñino (1968) para un estudio de esta problemática.

manuscritos, entre los que destacan los publicados por J. M. Blecua en 1948 (denominado texto B).

En su edición de la obra poética completa de Herrera, Cristóbal Cuevas advierte:

La escasez de composiciones recogidas en la edición indudablemente auténtica de H, la dispersión de textos sueltos, la heterogeneidad de los manuscritos incorporados por P, la irregularidad estilística - y hasta ortográfica - de las diversas fuentes, la pérdida de poemas, lo tardío del descubrimiento de muchos de ellos, los diferentes estadios redaccionales en que han llegado hasta nosotros . . . , todo contribuye a complicar un problema cuyas salidas se reducen, con frecuencia, a hipótesis y pruebas circunstanciales. (87-88)

La edición H de 1582 ⁶², con la aprobación de Alonso de Ercilla y dedicatoria al Marqués de Tarifa, contiene 91 poemas (78 sonetos, 5 canciones, 7 elegías y una égloga venatoria) que fueron seleccionados por Herrera. Es la única selección antológica editada en vida del poeta.

La otra, denominada P, es la edición póstuma de 1619 ⁶³, a cargo de Francisco Pacheco, pintor, poeta y fiel amigo de Herrera. Está

⁶² H = ALGUNAS OBRAS / DE FERNANDO / DE / HERRERA,/ Al Ilustriss. S. D. Fernando Enriquez de / Ribera Marques de Tarifa./ .../ En Sevilla en casa de Andrea Pescioni, / Año de. M.D. LXXXII.

⁶³ P = VERSOS DE / FERNANDO / DE HERRERA./ EMENDADOS I DIVIDIDOS POR EL / EN TRES LIBROS./ A DON GASPAR DE GUZMAN,/ Conde de Olivares, Gentilhombre de la Camara del Prin-/ cipe nuestro Señor, Alcaide de los Alcaçares Reales/ de Sevilla, i Comendador de

dividida en tres libros y contiene 365 poemas. La aseveración de Pacheco en el título: Versos de Fernando de Herrera. Emendados i divididos por él en tres libros, no nos permite, sin embargo, aceptar la autoridad de los textos poéticos que contiene la edición. No sabemos si Pacheco respetó los textos o qué grado de intervención, si alguna, tuvieron las figuras de Rioja y Duarte, quienes prologaron el libro. ⁶⁴

Los siguientes versos del soneto prologal de Pacheco:

Goza, ¡ô nación osada!, el don fecundo
que t'ofresco, en la forma verdadera
qu'imaginé. d'el culto i gran Herrera,

i el fruto de su ingenio alto i profundo. (el subrayado es mío)
han sido objeto de numerosos comentarios. ⁶⁵ La interpretación del significado atribuible a los vocablos subrayados ha dependido y depende de la postura adoptada por los estudiosos ante la posible manipulación por parte de Pacheco de los textos de su edición. Así, para Macrí, el sentido del verbo "imaginar" y del adjetivo "verdadera", dentro de la poética áurea, indica claramente que Pacheco intentaba una "copia fiel del ejemplar herreriano" (150-53).

Bivoras en la / Orden de Calatrava. / Año. 1619. / CON PRIVILEGIO./
Impresso en Sevilla, Por Gabriel Ramos Vejarano. Cito por la edición de Cristóbal Cuevas, Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa.

⁶⁴ Para un detallado resumen y un valioso análisis del problema textual herreriano, véase Cuevas (87-99).

⁶⁵ Véase, además de Macrí (150-153), Blecua, Obra I (23-26).

Polémicos han sido también los prólogos de Francisco de Rioja y de Enrique Duarte. Estos señalaban que la pérdida de textos (en poesía y en prosa) de Herrera fue considerable. Rioja afirma:

En la fortuna que an corrido los versos de Fernando de Herrera, los à valido solamente el favor de V. Señoría para que no se pierdan en el descuido o en el desprecio de los más, que esta suerte tuvieron casi siempre, como si no merecieran el lugar que an alcançado los mejores. Pero los días, que saben borrar las invidias i mostrar con nueva fuerça la verdad de las cosas, darán a estas obras la gloria que se les deve. . . . Los versos de Fernando de Herrera an padecido grandes injurias aun de los más amigos; . . . Sus obras se perdieron; i estos versos, de los muchos que hizo, à podido librar, con increíble trabajo i diligencia, Francisco Pacheco, a quien se deve la gloria de que salgan a luz, . . . (Cuevas 479, 485) ⁶⁶

El testimonio de Rioja insiste en el "olvido" que ha sufrido la obra de Herrera y en la actitud poco apreciativa de sus coetáneos. Hay

⁶⁶ El prólogo de Rioja ofrece, además, varios datos biográficos sobre el poeta. Habla de la educación de Herrera: "Supo Fernando de Herrera la Filosofía mui bien; estudió las Matemáticas, la Geografía antigua y moderna esactamente; i assí, en las partes que habla della, es con fundamento i autoridad." (Las Anotaciones son un claro y abundante testimonio de esa amplia erudición). Más adelante asevera: "Supo la lengua latina mui bien, . . . De la lengua griega dicen que tuvo más que mediana noticia; y por lo menos, los libros que dejó della - que ni fueron pocos ni ordinarios - se ven notados así como los latinos. En las lenguas vulgares leyó los mejores autores, que también las estudió con cuidado" (Cuevas 480). Sobre los conocimientos del griego, véase R. M. Beach, que intenta probar que Herrera no sabía griego. Para el rechazo de esta postura, cf. M. R. Lida de Malkiel, La tradición clásica en España (389).

indicios para suponer que la obra poética y crítica (las Anotaciones) del sevillano fuera duramente recibida por algunos eruditos, tanto sevillanos como castellanos. El mismo poeta, a través de su anónimo amigo en la réplica al Prete Jacopín, alude a ello:

... porque el tuvo cartas de Madrid, antes de imprimir a G. L., en razon desta quexa, i P. Lainez le escrivio; que estaban ofendidos los Poetas Castellanos, de que no los traia a conferencia, como a los Andaluzes, i le amenazò con la censura dellos. (Respuesta 1.85-89)

Y en otro apartado (6.82-86) añade:

I perdóne V. R. traelle este exemplo de lugar tan aborrecido para el; que aunque no le paresca tan bien como otros, por los aficionados que tiene aqui, podra sufrillo con paciencia.

Para Montero esta postura defensiva de Herrera tenía su justificación, ya que:

La aparición en los círculos literarios sevillanos de un bando, o cuando menos de un grupo de simpatizantes del Prete, parece cosa asegurada. En él encontrarían sitio, junto al chismoso o al malévolo que nunca faltan, quienes con razón o sin ella se sintieran minusvalorados o eclipsados por el *divino* Herrera (vgr. por no acordarse de ellos en las *Anotaciones*, como le ocurre a Cueva), y quienes hubieran hecho cuestión personal de los inevitables roces y desacuerdos literarios (y viceversa).
(36)

Por su parte, no faltan menciones de este problema en el prólogo de Duarte; en efecto, al elogiar el trabajo editorial de Pacheco, comenta:

¡ es cierto que su memoria uviera quedado sepultada en perpetuo olvido, si Francisco Pacheco, célebre pintor de nuestra ciudad i afectuoso imitador de sus escritos, no uviera recogido, con particular diligencia i cuidado, algunos cuadernos i borradores que escaparon d'el naufragio en que, pocos días después de su muerte, perecieron todas sus obras poéticas, que él tenía corregidas de última mano, i encuadradas para darlas a la imprenta. Dexo en silencio la culpa d'esta pérdida, porque soi enemigo de sacar en público ajenas culpas, i juzgo por merecedor de gran premio al que con tantas veras â procurado restaurarla, hurtando muchas oras de su más forçosa i precisa ocupación. Porque, no sólo copió una i dos vezes de su mano lo que aora nos ofrece, pero cumplió, lo que faltava, de otros papeles sueltos que avían venido a manos de diferentes personas, de quien los uvo. ¡, aunque todo ello sea d'el mesmo autor, es cosa cierta que lo que él tenía escogido i perficionado para sacar a luz sería de mayor i de más acabada perfección. (Cuevas 495)

En estas palabras se vislumbra la posible confirmación de una intervención del editor. Al parecer, Herrera tenía preparada una segunda edición de sus poesías que desaparece, misteriosamente, pocos días después de su muerte. Pacheco salva "cuadernos i borradores", en un intento de "restaurar", es decir, como advierte

Cuevas, de "reparar esa pérdida" (90). Los argumentos a favor o en contra de la autenticidad de la edición de Pacheco se basan en interpretaciones de estos documentos y en el estudio de las numerosas variantes del texto P frente a los textos H y B.

Cuevas confirma la subjetividad de criterios utilizados para enjuiciar las diferentes ediciones y resume la opinión de Lope, quien parece aceptar al texto H, y la de Quevedo, quien censura la intervención de Pacheco (89). Hasta nuestro siglo, sin embargo, se aceptaba la autoridad del texto P. Con la monografía de Coster en 1908 se inicia la valoración de la superioridad de H sobre la edición póstuma y se divide el campo crítico en dos facciones. La posición de Coster es compartida por D. Kossoff, V. García de Diego y J. Fucilla. Esta postura, que pone en duda la autenticidad de la edición P y atribuye las variantes a una intervención editorial, ha sido retomada--las palabras son de Cuevas--"con gran originalidad por el maestro J. M. Blecua, que en una fecunda polémica con O. Macrí, desarrolla sus opiniones . . . " (90). Blecua insiste en que "sólo una persona ajena, y no el propio autor, pudo enmendar tantos versos, conservando el temple de ánimo y la temporalidad" (ed. crít. 38) ⁶⁷ Es necesario recordar que el investigador publicó el texto B en 1948. Este contiene 47 poesías herrerianas, completamente inéditas, y 4 églogas, que se encuentran en el ms. 10.159 de la Biblioteca Nacional con la fecha de 1578. La posición de Macrí en defensa de la edición de

⁶⁷ Para la postura de Blecua véase la introducción al vol. I (9-78) de su edición crítica.

Pacheco es sostenida por A. Gallego Morell, A. Vilanova y S. Battaglia, entre otros.

Resumamos ahora los argumentos de ambos campos críticos. El grupo Coster-Blecua establece que las enmiendas (Coster) y las diferencias léxicas (Blecua) son contrarias a la estética herreriana. Blecua analiza los prólogos y aduce de éstos una confirmación de la intervención de Pacheco. P es inferior a H y las versiones de P sólo se encuentran en esa edición. Acepta que Herrera "es el autor de los poemas de P, pero no de su íntegra literalidad" (Cuevas 91).

El grupo Macrí-Vilanova afirma la superioridad estética de la edición de 1619 sobre H. Vilanova cree individualizar en P "una versión imperfecta y primitiva en la que faltaban las últimas correcciones introducidas por el autor" (Herrera 708). Acepta que P contiene una mezcla de poesías, unas desechadas por el poeta, otras ya depuradas y con "carácter definitivo." Macrí, por su parte, organiza un riguroso estudio del léxico, ortografía, sintaxis y métrica herrerianas como defensa del texto de Pacheco. Todos los integrantes de este grupo recalcan el afán de corrección que caracterizaba el ejercicio poético de Herrera, lo que marca al texto P como etapa final de una evolución estética. Ante el argumento de que Pacheco "modernizó" el texto ya que: "Hacia 1619 las obras principales de Góngora, las *Soledades* y el *Polifemo*, ya hacían aparecer el estilo herreriano de 1580-1582 algo fuera de moda" (Kossoff VIII), se intenta probar que Góngora conocía poemas de P antes de 1619.⁶⁸

⁶⁸ Véase Vilanova (*Polifemo* 188-198)); también la respuesta de Macrí a esa postura (162).

Ambos grupos en estudios rigurosos ofrecen pruebas internas, juicios estéticos y exégesis interpretativas de los documentos prologales. El lector-estudioso de estos acercamientos se enfrenta, sin embargo, a una variedad de argumentos conflictivos y contradictorios que, en lugar de aclarar la cuestión textual, confirman una vez más la historia misteriosa y dramática de los textos herrerianos. No podemos con exactitud asumir la autenticidad de la edición P hasta que no se encuentren datos documentales que corroboren las hipótesis de Macrí y del resto de la crítica que defiende esta edición.

En su ataque a los defensores del texto H, Macrí arroja luz al meollo del conflicto:

. . . el gusto por una poesía clásico-renacentista, serena, libre de exageraciones barrocas, ha sugerido a Coster (y a los demás que le han seguido tras las huellas de Quevedo, hasta Blecua y Kossoff) los argumentos para demostrar la preeminencia estética de la edición en vida sobre la póstuma y el supuesto orden cronológico P-H. (153-4)

Aunque esta aseveración parezca un poco simplista, creo que una lectura de la línea argumentativa de ambos campos lo que revela, en realidad, es una recreación, en nuestro siglo, de la polémica entre los defensores de la "poesía tradicional" y los de la "poesía nueva".⁶⁹ Las palabras de Macrí expresan la divergencia estética, en los lectores-críticos del siglo XX, entre los que propugnan una poesía

⁶⁹ Véase Andrée Collard, especialmente el capítulo II: "El siglo XVII: la crítica del gongorismo" (53-112).

herreriana de talante erudito, innovador, "culto", gongorino y los que defienden el verso de un Herrera clásico, sin "excesos" culteranos.

Parece prudente aceptar, con Cuevas, que, aunque no se puede negar el hecho de que "la poesía de P sea herreriana en lo esencial", tenemos que, por ahora, aceptar la edición H (y los mss. B) como auténticas e inapelables (99). Recordemos que el mismo Herrera no sólo las compiló sino que tampoco acusó, como era tan frecuente, a su editor de errores u omisiones.

A. El corpus de las églogas

Este problema ecdótico, que impide, en el estado actual de nuestros conocimientos, una fijación textual de la obra poética de Herrera, felizmente, no se aplica a las églogas, como veremos a continuación.

Es imposible precisar el número de églogas que escribió Herrera. A juzgar por el testimonio de sus coetáneos (Rioja, Pacheco), fueron "muchas" e "ilustres".⁷⁰ Lamentablemente, sólo se conservan seis: "Salicio", "Leucotea", "Amarilis", "Olimpio y Tirsi", "Venatoria" y la "elegía VIII". Se le ha atribuido también la égloga "Paçed mis vacas, junto al claro río," (B166r). Blecua expresa sus dudas:

Por la elegía siguiente podría pensarse que esta égloga fuese

⁷⁰ Pacheco, en su Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. (Sevilla 1599), afirma: "Compuso algunas ilustres églogas" (109). Cito por Cuevas (84). Por su parte, en su carta prologal a los Versos de 1619, Rioja asegura: "Perdióse la batalla de los Gigantes en Flegra, el Robo de Proserpina, el Amadís. Pero los amores que escribió de Lausino i Corona, i muchas églogas y versos castellanos que an podido vivir, por ventura se estanparán con brevedad." Cito por Cuevas (486).

de Cristóbal Mosquera de Figueroa. Las alusiones al Tormes son, además muy claras. Sin embargo, por la estructura y estilo se aproxima a las otras de Herrera. (ed. crít. 198)

Cuevas rechaza la atribución:

Esta égloga, que para nosotros es de C. Mosquera de Figueroa - "Meliseo" - la escribe su autor desde Sevilla, habiendo dejado a su amada "Cintia" en Salamanca. Las alusiones en pasado al Tormes - Mosquera abandona aquellas tierras en abril de 1567 - nos llevan a fecharla hacia finales de ese año. Así, pues, el que habla en estos versos es "Meliseo" - Mosquera - , añorando en las riberas del Betis las vegas del Tormes, donde había recibido los favores de la amada. La respuesta de Herrera es la elegía siguiente - "Si puede dar lugar a mi tormento". (233)

Por su parte, Ruestes Sisó estudia esta égloga como parte del corpus pastoril herreriano y utiliza los siguientes argumentos para fijar la atribución:

1. presencia de "sintagmas, imágenes y frases" - por ejemplo, "'árboles desnudos' expresión de empleo usual en Herrera . . . "; "la frase "Amor presente / se mostró favorable" (vv-35-36) es similar a la utilizada en la égloga I,240."; "la alusión al 'cerrado bosque' como paisaje recóndito, íntimo, que conlleva connotaciones eróticas, constituye un símbolo tópico de la poesía bucólica herreriana." (89)
2. "el uso de formas lingüísticas, comparaciones, imágenes, estructura compositiva, etc., confirman la autoría de nuestro poeta." (90)

Esta atribución, basada exclusivamente en evidencia interna, es de dudosa aceptación. Basta tener en cuenta que la canonización de modelos en el Renacimiento permitió una estética creativa en la que la imitación de temas, la refundición y la glosa de textos eran no sólo tolerables, sino parte del ejercicio formal de la poesía. Por lo tanto, muchos sintagmas, imágenes y frases pasaron a la propiedad común de la expresión léxica y esta asimilación dificulta la presentación de evidencia interna y estilística como prueba sólida de la autoridad de un texto áureo.

Creo, sin embargo, que la elegía (B172r) que sigue a la égloga en el ms. B y que comienza así:

Si puede dar lugar a mi tormento,
 llena de Cintia bella, tu memoria,
 Mosquera, cantaré el dolor que siento.

es, como señala Cuevas, una respuesta a la égloga de Mosquera. En la elegía se compara el proceso amoroso de dos parejas: Cristóbal y Cintia, el sujeto poético y su Luz. En "Paçed", el pastor Meliseo evoca su relación amorosa con Cintia. Parece poco probable, dentro de la configuración tópica de la retórica amorosa, que Herrera haya cantado, adoptando la máscara poética del pastor Meliseo, a la amada de Mosquera.

Parece, pues, sensato eliminar esta égloga y sustituirla por la "Elegía VIII", considerando esta última como una égloga, según han sugerido Coster y Martínez de la Rosa.⁷¹ El tema y su tratamiento

⁷¹ Cuevas afirma que para Coster esta 'elegía' es, en realidad, una égloga. Esta lectura de la elegía 8 como poesía pastoril proviene de Martínez de la Rosa, *Poética* 299-300. (Cuevas 84). Martínez de la Rosa incluye la 'elegía' entre los idilios, estableciendo una división

son pastoriles, y los tercetos encadenados formaban parte de las posibilidades métricas de la égloga. Su denominación 'elegía' no constituye un obstáculo, como señalaremos más adelante, para incluirla en el corpus pastoril de Herrera, en especial si tenemos en cuenta la estrecha relación que existía, desde Virgilio, entre la elegía y la égloga.

B. Las fechas de las Eglogas

Es difícil establecer con certeza las fechas de redacción de las églogas de Herrera. Sólo dos aparecen en textos editados en vida del poeta: "Salicio" (en las Anotaciones) y "Venatoria" (en Algunas obras). En las Anotaciones aparecen también 14 versos de "Amarilis". La elegía "Galatea" está en la edición póstuma de Pacheco. Las otras églogas forman parte de las "muchas" que Rioja anunciaba se publicarían después de la edición de 1619: "i muchas églogas i versos castellanos que an podido vivir, por ventura se estanparán con brevedad." (Cuevas 486). De esas "muchas", cuatro se encuentran en el ms. 10.159 publicado por Blecua: "Leucotea", "Olimpio y Tirsi",

subgenérica: "El idilio reúne muchas cualidades comunes a la égloga, y exige sobre todo suma sencillez y facilidad en los pensamientos y en la expresión, pero tiene dos prendas características que le distinguen: admite adornos más delicados que la égloga, aunque nunca lujosos ni afectados, y abunda más que ella en sentimientos tiernos" (299). Destaca como modelos a Mosco y Bión. Al ofrecer ejemplos de este género en la poesía española, dice: "En uno de Herrera representa al Betis quejándose de una ninfa ingrata, y animándola a que corresponda a su amor; las expresiones que al efecto emplea son tiernas y delicadas: "Ven, ninfa, adonde el ciclamor florece . . . "

"Amarilis" en su redacción completa, y la falsa atribución "Paçed, mis vacas".

Tanto Blecua como Macrí consideran que las cuatro églogas del ms. B pertenecen a la "época juvenil" de Herrera (Macrí 65, 160).

Respecto a la égloga "Leucotea", Blecua insiste:

Me inclino a pensar que la égloga es obra juvenil. Según descubrimientos recientes hechos por D. Narciso Alonso Cortés . . . , los Condes de Gelves estuvieron en Valladolid en 1555 y 1556. Estuvieron también en 1558, pero sus circunstancias no parecen las más indicadas para fechar la Egloga ... (Rimas, Intro.17, nota 9)

Cuevas repara:

Ahora bien, si los Condes no se establecen definitivamente en Sevilla hasta 1559 (Coster, Herrera, pág. 114), y entonces surge la amistad con el poeta, es a partir de aquí cuando hay que datar estos versos. (224)

Las dos posturas indican un intento de datación basado en información biográfica. Blecua toma como pista las referencias geográficas que contiene el canto del pastor Iolas quien lamenta, desde el Betis, la partida de sus "amores" Albano y Leucotea--los condes de Gelves--hacia las riberas del Pisuerga. Cuevas, a su vez, intenta establecer la fecha en que comenzó la amistad con los Condes y, con razón, insiste en ésta como punto de partida. La ausencia de datos biográficos claros resulta en una cronología arbitraria basada en hipótesis que no resuelve el problema en cuestión.

La insistencia en marcar a estas églogas como poesía juvenil está basada, en parte, en una realidad histórico-literaria. Para muchos

poetas renacentistas, la égloga era un ejercicio juvenil. Así, en las Anotaciones, cuando introduce el soneto elegíaco a la muerte de Garcilaso y la égloga-homenaje "Salicio", Herrera se excusa:

Aunque no fuera justo después de la pureza y elegancia
y hermosura destos elogios, debidos a la nobleza del
príncipe de la poesía española, que yo pusiera algunas
rudezas de la ignorancia de mi ingenio; no puedo
contenerme tanto, que deje de ofrecer a la honra de
Garcilaso este soneto i égloga, compuestos en los
primeros años de la edad floreciente; cuando son
menos culpables los descuidos y el error de la
noticia destas cosas; y así espero que merecerán
perdón las muchas faltas destos versos. (As, facsím. 51)

Cuevas coincide con Macrí al indicar que el soneto y la égloga "debieron de escribirse en edad muy temprana . . . aunque fueron retocados h. 1580" (215).

Sin embargo, esta excusa de Herrera, aunque podría ser cierta, recuerda el señalamiento virgiliano, en los últimos versos de las *Geórgicas*, de la bucólica como ejercicio de juventud:

Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi. (IV. 563-66)

(La dulce Parténope, por aquella época, me nutría a mí, Virgilio, que disfrutaba dedicándome a mis estudios con humilde ocio. Yo, que canté poemas de pastores y que con la audacia juvenil te celebré a ti, Tí tiro, bajo la sombra del haya venturosa).

Hasta que no se encuentren documentos que lo confirmen, es difícil asegurar con exactitud la fecha de composición de la lírica pastoril herreriana. Para poder argumentar en pro o en contra de una fecha temprana sería necesaria una comparación del léxico y de las frecuencias de usos de lenguaje figurado en las églogas con la ausencia o presencia de estas marcas lingüísticas en la totalidad de la obra poética de Herrera, estudio que excedería los límites de este trabajo. Se podría, sin embargo, establecer una cronología basada primeramente en la aparición de las églogas en los textos poéticos publicados por el mismo poeta. Estos son Algunas obras (1582) y los versos que aparecen en las Anotaciones de 1580. Para Kossoff "no se puede discutir la autenticidad de estas ediciones; son, además, textos bien cuidados, y los dos primeros siguen casi perfectamente las normas de ortografía y puntuación inventadas por el poeta" (Intro. V). Le siguen las églogas que se encuentran en el ms. B, el cual parece ser de fines del siglo XVI. Kossoff cuestiona la fecha que aparece en la portada del manuscrito: 1578, "porque contiene por lo menos una poesía de fecha posterior, . . . " (Intro. V). En último lugar iría la "Elegía IIX", el único texto de impronta pastoril que aparece en la controvertida edición de Pacheco.

El orden sería, pues, el siguiente:

- égloga 1. "Salicio" (aparece en Anotaciones, 52-59);
- égloga 2. "Amarilis" (aparece en el ms. B, fols. 189v-196; los versos 295-308 son citados por Herrera en las Anotaciones, 497);
- égloga 3. "Venatoria" (aparece en H, 1582, fols. 44v-47; también en el ms. B, fols. 210-212v.);

- égloga 4. "Leucotea" (aparece en ms. B, fols. 145v-151);
 égloga 5. "Olimpio y Tirsi" (aparece en ms. B, fols. 217v-225);
 égloga 6. "Galatea" o la "elegía 8", que aparece en P, 88-91.⁷²

Estas seis églogas constituyen el corpus pastoril herreriano y evidencian el interés del poeta por el género como modalidad lírica. Más que un ejercicio literario juvenil, la égloga ofrecía al poeta la posibilidad de ofrecer su poesía pastoril como modelo, contraponiendo el canto amoroso de su pastor-poeta al de Garcilaso.

2. El universo poético de las églogas de Herrera

Para determinar el proyecto poético herreriano se debe tener en cuenta la siguiente declaración que aparece en su comentario acerca del soneto (H-1):

No puedo conmigo acabar de pasar en silencio esto, que el ánimo me ofrece a la memoria tantas veces: porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros, y la ignorancia, en que se han sepultado, que procurando seguir sólo al Petrarca y a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras y sin copia de cosas; y queriendo alcanzar demasiadamente aquella blandura y terneza, se hacen humildes y sin composición y fuerza, porque de otra suerte se ha de buscar o la flojedad y regalo del verso, o la viveza; que para esto importa destreza de ingenio y

⁷² Para facilitar el estudio de las églogas y evitar la confusión con la enumeración escogida por los estudiosos herrerianos, se utilizarán los nombres de los personajes-protagonistas para identificar el texto en cuestión.

consideración de juicio. ¿Qué puede valer al espíritu quebrantado y sin algún vigor la imitación del Ariosto? ¿Qué la suavidad y dulzura de Petrarca al inculto y áspero? Yo, si deseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida y muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino enderezara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, y juntando en una mezcla a éstos con los italianos, hiciera mi lengua copiosa y rica de aquellos admirables despojos y osara pensar, que con diligencia y cuidado pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este paso.

En estas palabras se vislumbra la tensión estética que marca la poesía de Herrera. Su "justa ira" se dirige hacia aquellos que imitan ciegamente, "sin escogimiento de palabras y sin copia de cosas." La "simple imitación" que se limita a seguir al modelo sin aportar una impronta personal es rechazada por el poeta. La gloria que busca Herrera: "si deseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida y muerta en pocos días la gloria," se logra mediante un proceso de selección de los "mejores antiguos", basado en "destreza de ingenio" y en una erudición sólida.⁷³ De hecho, en su defensa frente a los ataques jacopinos, Herrera asevera:

. . . que ninguno pudo merecer la estimación de noble Poeta;
que fuese fácil a todos, i no tuviesse encubierta mucha

⁷³ Corominas documenta el primer uso del vocablo erudición en las Anotaciones de Herrera.

erudición i conocimiento de cosas.

En resumen, el poeta propone:

1. una adherencia al concepto de una imitación no servil, sino sincrética. Herrera recoge y refunde las diversas fuentes italianas, en especial aquéllas que otorgaban preeminencia a los clásicos greco-latinos;

2. un énfasis en la forma (lo que él denominaba el "ornato de la elocución") y la insistencia en el esfuerzo, en el artificio poético; esta última actitud no refleja las teorías coetáneas, algunas de las cuales propugnaban el "furor divino" como fuente de inspiración;

3. una superación de las figuras que imita, afirmando la primacía de su voz poética y de su amada, como veremos.

Estos tres móviles ofrecen la orientación dentro de la cual debemos enmarcar la obra poética del sevillano. A su vez, ejemplifican las preocupaciones creativo-literarias del teórico Herrera y la seguridad de su quehacer poético.

A. Imitación de modelos

En la introducción a Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas, María T. Ruestes Sisó destaca el deseo del poeta de "imitar a los optimi auctores," (36), basándose en una "similitud o semejanza, mas no en la identidad " (38). Por su parte, Cuevas insiste en la posición crítica de Herrera frente a la ejemplaridad de los modelos que lo lleva a ese deseo de superación que mencionamos anteriormente (61-63).

Son escasos los pronunciamientos teóricos del poeta acerca de la imitación. Sus reflexiones se encuentran en las Anotaciones y en la

Respuesta al Prete Jacopín. En esta última, el poeta, expresando una visión crítica de Garcilaso y parangonando el mundo clásico con el mundo renacentista, afirma:

Mas es verdad, que ái muchos ombres tan modestos i templados; que se ofenderan, i tendran por atrevimiento demasiado poner alguna mancha en los versos de G. L.; que hasta aora tienen en su genero el primer lugar. Pero yo . . . no tengo por tan grande su autoridad, ni aun pienso, que deve ser la de los antiguos todos (sáco siempre a Virgilio deste numero) que assi de tal suerte sean reverenciados; que no nos dexen lugar, para entender i juzgar sus obras, i tener mas respeto a la verdad, que a su opinion, i al amor que les devemos. . . . ¿Por que se à de cubrir en silencio el error dellos con daño de todos los que los imitan, i à de aver quien defienda sus culpas contra razon? . . . Ombres fueron, como nosotros, cuyos sentidos i juicios padecen engaño i flaqueza, i assi pudieron errar i erraron. . . . ¿Pero que cosa mas vil i abatida, o cual puede ser mayor ceguera de animo, que no saber cosa por si, ni juzgalla, antes pender todo del sentido i juizio ageno? . . . Porque no es otra cosa, dexarse ir cerrados los ojos con el parecer de los antiguos, que tenellos por mas que ombres, i assi por menos. (Respuesta 3.60-96) ⁷⁴

⁷⁴ Otros comentarios de Herrera acerca de la imitación se encuentran en las Anotaciones. Así en H-1: ". . . porque no todos los pensamientos i consideraciones del amor, i de las demas cosas que toca la poesia; cayeron en la mente del Petrarca i del Bembo i de los Antiguos. . . . No supieron inventar nuestros precessores todos los

Esta actitud de desafío frente al modelo sitúa a Herrera en el campo de aquellos pensadores (como B. Ricci, Pico, Petrarca, Erasmo, etc.) que seguían las indicaciones de Cicerón y Quintiliano.⁷⁵

Estos promulgaban una imitación amplia y crítica, que escogiese sólo los mejores modelos, en especial aquellos que tuviesen afinidad con el imitador. Ya Quintiliano había recomendado la superación del modelo y el magisterio del buen imitador: "This will be their praise; they will be said to have surpassed their predecessors and to have taught their successors."⁷⁶ En Petrarca, según apunta Gmelin, se da una continuidad del pensamiento de Quintiliano. La base del pensamiento teórico del italiano se encuentra en los señalamientos que afirman:

. . . die Unzulänglichkeit der blossen Nachamung, ihren
Mangel an lebendiger Fülle, den Rat eklektischer
Nachamung, die Warnung vor wörtlicher Nachamung
und die Ermutigung zu neuer "Inventio". (Gmelin 121)

Es decir, este aviso--"Warnung"--contra una copia imitativa--"blossen Nachamung"--va acompañado por una afirmación de la necesidad de

modos i osservaciones de la habla . . . ; i, pudiendo assí aver cosas i voces, ¿quién es tan descuidado i perezoso que sólo se entregue a una simple imitación?"

⁷⁵ La bibliografía respecto a la teoría de la imitación es extensa. Para este apartado nos hemos valido de los estudios de Weinberg, Pigman, Gmelin, Darst, Ulivi. Para la relación de la posición de Herrera acerca de la imitación con los preceptos de Cicerón y Quintiliano, v. Ruestes Sisó 30-40. Para la vigencia del pensamiento horaciano en Herrera, v. García Berrio (Formación 82-85).

⁷⁶ Cito por Pigman 20.

una imitación ecléctica que propugne una nueva "Inventio". Sirviéndose de una metáfora apícola, Petrarca insiste en la transformación del modelo:

Take care that what you have gathered does not long remain
in its original form inside of you: the bees would not be
glorious if they did not convert what they found into
something different and something better. (Fam. I. 8.23) ⁷⁷

Durante el Renacimiento se produjo una polarización del discurso teórico sobre la imitación. La variedad de enfoques refleja la importancia de la imitación como móvil estético-creativo. Así, algunos de los tratadistas ven a la imitación como: una vía hacia lo sublime ("Longinus"); una tendencia natural (Poliziano); sublimación (Cortesi); método de enriquecimiento literario (Vida); instrumento para el aprendizaje del latín (Delminio); estímulo (Calcagnini) o método para enriquecer y elevar las lenguas vernáculas (DuBellay) (Pigman 2).

Otros, como Bartolomeo Ricci en De imitatione (1541), establecen una distinción entre varias categorías de imitación-- "sequi, imitari, aemulari"--. Ricci, según Weinberg,

recognizes the existence of two theories of imitation (and
of a current debate over their respective merits). The first

⁷⁷ Cito por Pigman 7. En su ensayo, Pigman estudia las metáforas empleadas por los pensadores renacentistas para describir la imitación. Las divide en tres grupos: a) "transformativas": "apícolas", "digestivas", "filiales", y "símicas"; b) "disimulativas": las que encubren, por alusión, la relación entre el texto y el modelo imitado; c) "eurísticas": las imágenes que sugieren un "open struggle with the model for preeminence, a struggle in which the model must be recognized to assure the text's victory" (4).

proposes that any writer imitate only his own nature, with no help at all from outside; the second proposes that he devote himself exclusively to the imitation of another. (102)

Ahora bien, Ricci rechaza ambas propuestas y ofrece una solución que consiste "in supplementing nature with art, in correcting one's genius by adding to it the experience of a variety of other authors" (102). El italiano recomienda una selección de modelos óptimos basada en una afinidad que complemente la inclinación del poeta imitador. Weinberg destaca el desafío de Ricci a la autoridad de los modelos, expresada a través de su "insistence that the moderns can equal the ancients, that Nature has been as generous to us as to men of the classical past, . . . an idea that was soon to be exploited by Sperone Speroni and then by Du Bellay" (104).

Esta insistencia en adoptar una posición crítica frente al paradigma clásico está presente también en las declaraciones de Herrera. Recordemos sus palabras:

Ombres fueron como nosotros, cuyos sentidos i juicios padecen engaño i flaqueza, i assí pudieron errar i erraron; . . . porque no es otra cosa dexarse ir, cerrados los ojos, con el parecer de los antiguos, que tenellos por más que ombres, i a sí por menos. (Respuesta 3)

Y en el primer comentario de las Anotaciones avisa:

. . . porque no todos los pensamientos y consideraciones del amor, y de las demás cosas que toca la poesía, cayeron en la mente del Petrarca y del Bembo y de los antiguos; . . . Y no supieron inventar nuestros precesores todos los modos y observaciones de la habla; ni los que ahora piensan

haber conseguido todos sus misterios, y presumen poseer toda su noticia, vieron todos los secretos y toda la naturaleza de ella.

Para Herrera, la relación con los modelos va más allá de una transformación temática o lingüística. Tampoco está interesado en disimular esa relación, ya que la filiación literaria que establece refleja, en realidad, una tensión estética, una lucha con el texto ejemplar. Al igual que Giovanni Francesco Pico (*De Imitatione* 1512), Herrera se impone una tarea de contienda, cuyo resultado va a ser la fama bien merecida.⁷⁸

La imagen de conflicto está expresada en las *Anotaciones* cuando Herrera hace su comentario sobre la elegía: ". . . pero en la lengua latina hubo algunos, que contendieron con los antiguos griegos," (H-271). Y más adelante (H-350) celebra el deseo de lograr la fama que merece el poeta-sabio:

. . . y esta apetencia de la inmortalidad, que nos procede del parentesco que tenemos con ella, nos impele a la celebración de nuestra memoria y a procurar que viva nuestro nombre perpetuamente en la boca de la fama y en los escritos de los hombres sabios, mayormente de los poetas, porque éstos son los que más han guardado

⁷⁸ En su polémica con Bembo--el *gran imitador*, lo llama Gmelin--, Pico abogaba por una relación conflictiva con el modelo: ". . . der Ruhm durch Wettstreit erworben werde, nicht durch Nachamung" (185). Estas dos posiciones (por un lado la que propugna la simple imitación servil, por otro la que afirma la rivalidad con el modelo) reflejan la distinción entre la imitación y la emulación. Pigman señala que esa diferenciación aparece por primera vez en los escritos de Erasmo: "Imitation aims at similarity; emulation, at victory" (24).

con sus divinos versos las gloriosas hazañas de los varones
esclarecidos desde la primera memoria de las cosas. Esta
segunda vida, que mal grado del tiempo no reconoce la
oscuridad y silencio del olvido, . . .

Palabras que exaltan el deseo de gloria del poeta y que expresan, a
través de una apasionada defensa de la poesía como salvaguarda de
la historia, su conciencia de ser parte de un proceso histórico.

"Aemulatio--dice Pigman--calls attention to itself and
deliberately challenges comparison with its model. The relation
between text and model becomes an important element in the text
itself." (26) Precisamente en la égloga, modalidad imitativa por
excelencia, se intensifica esta relación catalizadora y dinámica frente
al paradigma. Para algunos autores renacentistas la poesía pastoril
representaba un primer paso, un ejercicio que relacionaba su
quehacer poético con el de los grandes modelos, con los textos
fundacionales clásicos. Esta conciencia de pertenecer a una larga y
gloriosa tradición otorgaba prestigio a la égloga cortesana en lengua
vernácula. Así, la alusión y comparación del lamento del pastor
renacentista con el canto del pastor de Virgilio y de los clásicos se
convirtió en tópico integrado al texto poético, como veremos más
adelante.

B. Fuentes

El trabajo de M. T. Ruestes Sisó rigurosamente establece la
relación entre las églogas de Herrera y las fuentes de inspiración. En
el cúmulo de fuentes "hay que destacar los clásicos grecolatinos,
Teócrito, [Mosco], Bión y, primordialmente Virgilio, a los que han de

añadirse Helvio Cinna, Propercio, Horacio, Claudiano, así como los bucólicos T. Calpurnio Sículo y Olimpio Nemesiano. Igualmente cabe señalar la constante y profunda huella de Sannazaro - muy en especial del Sannazaro latino - y la del Mvtio Ivustinopolitano, aunque este último en menor medida. Se advierten también reminiscencias precisas de Matteo María Boiardo, Angel Poliziano, Eneas Silvio Piccolomini, Pier Angelio Bargeo y Juan Segundo (Everaerst) y, naturalmente, la innegable presencia, explícita o implícita, de Petrarca y Garcilaso "(41). Esta lista no sólo refleja la erudición del poeta y su conciencia de pertenecer a una larga tradición poética, sino, a su vez, afirma la variedad intertextual que caracteriza al género pastoril. Ahora bien, como veremos a continuación, la gran deuda de Herrera es, en realidad, con Virgilio, y su rival en las letras españolas es Garcilaso.

La investigadora ha hecho también una larga exposición de las equivalencias intertextuales entre la poesía pastoril de Herrera y los modelos, por lo que no insistiremos en este punto. Sin embargo, convendría ahora señalar que los nombres de los pastores herrerianos ya habían sido jerarquizados por la tradición clásica. Así, en "Salicio" (también de raigambre garcilasiana, pues aparece en la Egloga I): Alcón es nombrado en Virgilio V.11; Tirsis es el pastor-poeta en Teócrito I y en Virgilio VII. En "Amarilis": el nombre de la pastora está en Virgilio I.4-5 y en Teócrito III.1; Delfis tiene su origen en Teócrito; Iolas aparece en Virgilio II.57, III.76 y en la Eneida II.640. En la "Venatoria": el cazador Menalio aparece en Ovidio Fasti IV.650; Clearista es personaje en la V.41 latina de Sannazaro. En "Leucotea": el nombre de la amada está ya en Ovidio

Fasti VI.545; Albano no tiene referencia clásica (es un antropónimo gentilicio que se refiere a Alvaro de Portugal, conde de Gelves). En "Olimpio y Tirsi": Olimpio no aparece en los textos pastoriles clásicos; Galatea es un antropónimo típico de la poesía pastoril que aparece en Teócrito VI, XI, en Ovidio Met. XIII.738, en Virgilio I.31-2, en Sannazaro Piscatoria II, Tansilo I (Cf. H-436), y por supuesto, en Garcilaso I. Tirsi es el cantor en el idilio I de Teócrito, en Virgilio VII y en la Aminta de Tasso. Leucipe no aparece como nombre pastoril en los textos consultados, pero tiene una ilustre tradición clásica. Los topónimos pastoriles son también de raigambre clásica, jerarquizados por Virgilio y frecuentes en los modelos italianos. Los nombres de lugares españoles aparecen con su nombre latino (Vandalia, Esperia, etc.). Al vestir a los personajes-héroes (y a los lugares) de antiguos se logra una transposición de la mitología clásica al mundo actual del poeta, orientando así el discurso lírico hacia una antigua, y muy venerada, tradición pastoril.

3. Estructura y organización de las églogas de Herrera

No hay ningún esfuerzo en las églogas de Herrera por imitar el modelo formal-estructural que ofrecía Garcilaso. Como hemos visto, aunque las Anotaciones no incluyen a priori prejuicios críticos acerca de la organización de estas composiciones, Herrera sí reprueba la mezcla genérica y métrica de la égloga segunda en su carta-réplica al Prete Jacopín.

La estructura dual de la égloga primera de Garcilaso, que, a su vez, se ajusta al esquema formal virgiliano de la égloga octava, es utilizada por Herrera solamente en la égloga I "Salicio" y en la V

"Olimpio y Tirsi". Ambas son, y retomamos las palabras del poeta en H-423: "de doblado título y se introducen en ella[s] dos pastores . . . ": en "Salicio", Alcón y Tirsis, y en la V, Olimpio y Tirsi. Las otras églogas son aparentemente monódicas (el canto de un pastor); pero sólo aparentemente, ya que algunas incluyen la voz de un sujeto poético que introduce, a su vez, el canto-lamento de un pastor. Esta voz poética que relata, dejando fuera el interlocutor, y que no participa de la actividad musical del pastor, se encuentra sólo en la égloga II de Virgilio.

Es necesario revisar aquí la variedad en la estructura compositiva de las églogas virgilianas. La égloga I es un diálogo entre los pastores Títiro y Melibeo; en la II la voz poética introduce el lamento ("las quejas desaliñadas") de Coridón; la égloga III es un canto amebeo: el debate poético entre Dametas y Menalcas ⁷⁹; en la IV la voz poética canta, invocando la ayuda de las Musas de Sicilia; la égloga V es otro canto amebeo--esta vez entre Menalcas y Mopso, quienes lloran la muerte de Dafnis--; en la égloga VI la voz poética se dirige a Varo, al son de su "flauta ligera" y procede a relatar el canto órfico de Sileno; Melibeo, en la égloga VII, es la voz poética, testigo y partícipe, que relata su encuentro con Dafnis y el canto amebeo de Coridón y Tirsis; en la égloga VIII la voz poética introduce los cantos de Damón y Alfesibeo; el diálogo entre Meris y Lcidas conforma la égloga IX; y en

⁷⁹ El canto amebeo aparece en el primer idilio de Teócrito. La estructura del duelo de canto entre los dos pastores es la siguiente: encuentro de los pastores; alabanza de sus habilidades musicales; invitación al canto; descripción del ámbito natural; discusión sobre el premio que se le adjudicará al vencedor; acto del canto alternado; ofrenda del premio al ganador; regreso a las labores pastoriles.

la égloga X, en su "esfuerzo final" ("Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem:"), la voz poética canta para su amigo Galo. ⁸⁰

Este "Rollenwechsel" o intercambio de roles, como ha denominado Schmidt a las variaciones de voces enunciativas en la poesía bucólica clásica, constituye una de las marcas genéricas del canto lírico pastoril. ⁸¹ Para el investigador, en la poesía pastoril clásica existen ocho variantes posibles:

Der bukolischer Dichter ist durchgehend Sänger, ob er erzählt, ob er jemanden anredet, zum Publikum spricht oder ein eigenes Lied singt, ob ein anderer erzählt, mit jemandem oder zum Publikum spricht oder ein Lied singt. (52)

⁸⁰ Conviene destacar que el desdoblamiento de la égloga VIII virgiliana y la estructura monódica, mediante la cual la voz poética refiere su propio lamento, se convirtieron en las variantes preferidas por los poetas renacentistas.

⁸¹ Schmidt afirma: "Für die Gattung Bukolik ist schliesslich die Variation der Sängerrolle typisch" (45). El investigador señala además que esta variación refleja las modalidades discursivas de la bucólica clásica: a saber, dramática, narrativa y mixta. Insiste en el hecho de que en Teócrito no existe un idilio que sea exclusivamente narrativo (48), y clasifica las églogas virgilianas de la siguiente manera: dramáticas: I, III, V, VII, IX; narrativas: IV, como los ditirambos (discurso indirecto); mixtas: II, VI, VIII, X (52). Van Sickle, por otro lado, las clasifica formalmente de esta manera: dramáticas: I, III, V, IX; narrativa mixta: II, VII, VIII, X; la VI es narrativa y la IV es una "directly sung narrative" (131). El estudio riguroso de la composición enunciativa de las églogas virgilianas y de su dispersión genérica aún está por hacerse. Además, la insistencia en identificar la voz poética con el poeta ha resultado, en algunos casos, en una exégesis textual marcada por un biografismo que intenta relacionar los textos bucólicos virgilianos con episodios personales en la vida del poeta.

Esta propuesta ve las posibilidades enunciativas según dos opciones claras: el poeta, que adopta la máscara del pastor, puede organizar el canto de manera directa: relatando, dirigiéndose a un interlocutor, hablando con un público y cantando su propia canción; o de manera indirecta: otra voz poética relata, se dirige a un otro o a un público desconocido, o canta su propia canción.

El problema con este tipo de clasificación es que unifica la voz poética con el poeta y no establece claramente la situación enunciativa de las églogas clásicas. La realización de esquemas discursivos es mucho más compleja ya que incluye, no sólo una irrupción directa de las voces (como en las églogas I, III, V, IX de Virgilio), o en otros casos, el canto-lamento continuado de una sola voz sin preámbulo (églogas IV, VI, X), sino también, en ocasiones, una estructura poética que se acerca a la narrativa (especialmente en la égloga VII, cuando Melibeo introduce el canto alternado de Tirsis y Coridón). En esta última hay por lo general dos discursos: primeramente el de un sujeto que ofrece el marco introductorio (aunque débil), y luego el discurso del personaje-pastor (églogas II y VIII). Este discurso referido a veces acepta la interferencia del discurso ajeno, como veremos en la égloga herreriana "Leucotea". Herrera admite ciertas líneas de la estructura compositiva de Virgilio, ignorando otras.

A. "Salicio"

En "Salicio", de estructura bimembre, Herrera imita y refunde el "Lamento por la muerte de Bión" y la égloga V de Virgilio.⁸² La voz

⁸² Véase Ruestes Sisó para un cotejo de fuentes.

poética introduce dos cantos en oposición: el llanto catártico de Alcón y la mitificación del "pastor sacro". Esta égloga es, en definitiva, un homenaje a Garcilaso; está escrita en tercetos encadenados y se puede dividir en cinco partes.

En la primera, una voz poética introduce el canto elegíaco de Alcón, en versos que encierran las marcas temporales y espaciales distintivas del género (vv. 1-13):

Entre los verdes árboles, do suena
Betis con altas ondas estendido, . . .

Violos llorar el ruvio sol naciendo,
del bosque al uno i otro descuidado,
violos llorar la luna apareciendo.

Alcón, sobre'l un braço recostado,
"Salicio - dixo - , del ganado fuerte
un tiempo gloria i su mayor cuidado; . . . ⁸³

Sigue de inmediato el canto de Alcón, marcado por una saturación de tristeza. Es, en realidad, el lamento desesperado del pastor por la muerte de Salicio (vv. 14-123). Terminado el canto de Alcón, hay un intermedio (vv. 124-129) en el cual la voz poética introduce el canto de Tirsis:

Aquí el pastor, con llanto lastimoso,
paró, i al triste canto dio un gemido

⁸³ Para ésta, y en lo sucesivo todas las citas de la poesía de Herrera, seguimos la edición de Cristóbal Cuevas.

del hondo río el curso presuroso.

Tirsis luego siguió el son esparzido,

i, atentas a su voz, fueron cessando

las ondas en el vaso recogido: . . .(vv. 124-129)

El canto de Tirsis configura la cuarta parte: una apoteosis y consagración ritualista del pastor ausente (vv. 130-210). La apoteosis de la figura del pastor-poeta-amigo muerto, exaltación expresada mediante el ritual funéreo, es de larga tradición (véase el "Lamento para Bión" y la égloga V de Virgilio, en la que Menalcas y Mopso lloran la muerte de Dafnis, el "divino poeta"). En el epílogo, que es la quinta parte, una vez terminado el canto de Tirsis, la voz poética señala el final del canto:

Calló Tirsi; i del bosque la espessura

hirió el viento en señal de su grandeza,

i resonó "Salicio" con voz pura

el río, i de los montes la aspereza. (vv. 211-14)

B. "Amarilis"

La segunda égloga, que fue titulada "Amarilis" por Herrera en sus Anotaciones,⁸⁴ es también un canto elegíaco. La voz poética introduce el marco espacial para el canto de Delfis:

⁸⁴ En H-497 dice Herrera: "Aunque esta estanza tenga imitación de Virgilio, y de estos dos lugares de la *Arcadia*, parece toda si no traducida, a lo menos contrahecha de la *primera piscatoria* de Sannazaro, y por haber vuelto los mismos versos en una Egloga, que intitulé *Amarilis*, pondré aquí ambos lugares: . . . " Procede entonces a citar a Sannazaro y luego incluye los versos 295-308 de la égloga "Amarilis".

A la muerta Amarilis lamentava
 Delfis, amor de musas; y la fuente,
 el sacro río y ninfas amorosas
 consolavan su mal; quen voz doliente
 en la ribera sola se quexava
 a las ondas ayradas y espumosas
 con ansias dolorosas,
 y sin tomar consuelo
 assí dezía al cielo: (vv. 1-9)

El énfasis aquí está puesto en el estado afectivo del lugar del canto. Los elementos pastoriles son partícipes (fuente, río, ninfas) o receptores (ribera, ondas) del lamento.

El "pastor enamorado" comienza su monólogo amoroso con una invocación a las ninfas. Estas servirán como mediadoras ante Iolas ⁸⁵ (nombre poético-pastoril del propio Herrera) quien transcribe el llanto de Delfis ante la muerte de Amarilis:

Vos dríades, napeas, ninfas bellas,
 que el canto lamentable y las querellas
 oystes del pastor enamorado,
 referid todas ellas
 a quien canta su lástima y cuydado. (vv. 10-14) ⁸⁶

⁸⁵ Iolas aparece en Virgilio II.57: "nec, si muneribus certes, concedat Iollas". Para Coleman, Iolas es también el "dives amator familiar from Augustan elegy" (26).

⁸⁶ Las semi-diosas y las musas ocupan un lugar importante en la tradición pastoril. Véase Teócrito: Idilios V.53-4, VII.153-5, VII.91-

Al igual que en "Salicio", el canto de Delfis se puede dividir en dos partes: en las primeras quince estancias el pastor expresa su dolor ante la ausencia de la amada muerta, y en las últimas nueve se exalta la figura de Amarilis, elevándola al rango de las amadas clásicas. Como en el homenaje a Garcilaso, en esta apoteosis hay procesión funérea, lauro y epitafio.⁸⁷ En la última estancia irrumpe una voz poética--"Assí cantava, . . . "--que señala el final del sonido empático que marca al ámbito pastoril ante el silencio del pastor.

En la organización compositiva de esta égloga Herrera sigue muy de cerca las convenciones de la elegía fúnebre pastoril, señaladas por Norlin en "The Conventions of the Pastoral Elegy". En efecto, en estas composiciones es posible distinguir una estructura quintuple. Primeramente una introducción describe el espacio pastoril; la segunda parte contiene un estribillo: en "Amarilis" aparece sólo en las estancias 9, 10 y 11, "Murió la luz, nació la sombra oscura.", (señal de un uso independiente del esquema); el tercer segmento se construye sobre pasajes descriptivos que denotan el luto de la naturaleza y una invitación a ésta para que responda al llanto: en Herrera se respeta esta convención en las estancias 2, 3, 4; la cuarta parte corresponde a la queja y admonestación a los semi-dioses y a otros miembros de la

3, y Virgilio: Eglogas IV.1, VII.21, 37. Las napeas aparecen también en Sannazaro: Arcadia X.100-3.

⁸⁷ Ruestes Sisó también divide esta égloga en dos partes: 1."rememorativa", en la que "alternan descripciones de cierta objetividad narrativa con reflexiones sentimentales de tono eminentemente subjetivo"; 2. el ritual funerario y la "gozosa deificación" de Amarilis (130).

comunidad pastoril; Herrera distribuye este elemento a lo largo de la égloga, pero en especial en la estancia 10:

Venid conmigo, dríades al llanto,
y náyades, que en corros os juntava. . . (vv. 127-28)

venid aora, oreas, a mi canto,
amadrías, napea lastimosa,. . . (vv. 131-32) ;

el quinto elemento es una especie de procesión de dolientes que acompaña al dolido pastor:

Vendrán, tristes, Espío, la hermosa
de Bety's hija; Espío, que los bellos
campos tiene de flores despojados;
Talía, desatada los cabellos;
y la mayor Betisa, y la amorosa
Egle, guarda del campo y mis ganados;
(estancia 20, vv. 267-72);

Otro componente es el cuestionamiento de la muerte y su sinrazón (estancias 9,13).

En "Salicio" también se encontraban estos elementos pero divididos entre los dos cantos que conforman la estructura bimembre de esa égloga. Claro recuerdo virgiliano, ya que, como acertadamente señala Poggioli, en la égloga V el llanto por la muerte de Dafnis tiene forma dual: el lamento de Mopso, seguido por el encomio y la exaltación apoteósica que constituyen el canto de Menalcas. "Salicio", remite a la elegía arquetípica: el "Lamento por la muerte de Bión". En esta égloga, originalmente atribuida a Mosco, se introducen elementos que luego formarán parte de la elegía fúnebre pastoril, en

especial la identificación del poeta con el pastor: "The reference to the poetic or musical calling as being the highest mark of distinction of the dead person will become one of the most important traits of the funeral elegy" (Poggioli 69).

C. "Venatoria"

En la "Venatoria" Herrera ofrece un texto en el cual sólo aparece una voz poética. De tono erótico-sentimental, la égloga "Venatoria" expresa el canto del cazador Menalio, quien refiere su amor por Clearista.⁸⁸ La voz poética en primera persona, cuya identidad no se establece hasta el verso 37: "descubre a tu Menalio, que te adora,", comienza su lamento amoroso con una advertencia a Diana, la diosa de la caza:

D'aljava i arco tú, Diana, armada,
que por el monte umbroso i estendido
fatigas a las fieras pressurosa,
huye del alto Ladmo, desdichada,
donde tu caçador duerme ascondido;
que ya otra caçadora más hermosa
persigue impetüosa
al javalí espumoso i enojado; (vv. 1-8)

⁸⁸ Menalio, el cazador, aparece en Ovidio *Fasti* IV.650. Además, se menciona a Menalio en el estribillo de la 8 de Virgilio: "Incipe Maenaios mecum, mea tibia, versus." Y en Cicerón, *N. D.* III, 22.55. Clearista, nombre pastoril de la Condesa de Gelves, aparece en Sannazaro V.41.

Los amores de Diana y Endimión sirven de marco referencial para el canto del amante desdeñado.

La égloga se puede dividir en tres partes: la primera, la exhortación a la diosa (vv. 1-26); la segunda, comienza con una pregunta retórica: Menalio cuestiona la identidad de esa "hermosa caçadora". En esta parte el amante reitera su amor y recrimina a Clearista por su actitud evasiva (vv. 27-104). La descripción del futuro dichoso en que ambos disfrutarán de juegos amorosos si la amada cambia de parecer, forma la última parte de la égloga.

Termina con una invitación al consabido ámbito pastoril:

Ven conmigo a esta sombra, do resuena
l'aura en los ciclamoros revestidos . . .
ven Clearista, ven ya Ninfa mía,
este prado te llama i fuente fría.

D. "Leucotea"

La égloga "Leucotea" es de sumo interés no sólo por su posible carácter autobiográfico, sino también por la variedad de recursos estilísticos empleados y la complejidad del juego de voces incluidas. Se puede analizar su estructura como tripartita: la primera parte contiene una introducción del espacio del canto y una apóstrofe a la pastora, lamentando su ausencia (vv. 1-196); la segunda se constituye sobre una celebración de la dicha que gozan los dos amantes ausentes, Albano y Leucotea (vv. 197-252); y finalmente, la tercera parte es el soliloquio de despedida (vv. 253-66). La voz poética en primera persona, identificada en la última estancia como Iolas, expresa su dolor ante la partida de Leucotea y Albano.

La primera estancia ubica el canto del pastor:

Este es el fresco puesto, esta la fuente
donde se recogía la hermosa

Leucotea, del prado y bosque gloria.

De aquí se parte a la ribera umbrosa
de Pisuerga, que corre blandamente

y gosa con su buelta la vitoria;

y cubre la memoria

de Betys cristalino,

que al mar lleva el camino.

Pierde el campo su bien en su partida,

y nace en mí la pena sin medida.

Mas, pues el llanto creçe en noche y día,

y al dolor me conbida,

versos de Betys suena, avena mía. (vv. 1-14)

Los deícticos señalan la inmediatez del canto poético y refieren al ámbito del que canta. "De aquí" marca el carácter dramático, "gestual", de la égloga, a la vez que refiere al lugar del momento de la "escritura", es decir, del canto de lolas: el Betis, desde donde parten Leucotea y Albano para el Pisuerga. De hecho, la constante alusión a los dos ríos ubica genéricamente el texto, dada la importancia del agua en el mundo pastoril.⁸⁹ Mares, ríos y fuentes son parte integral

⁸⁹ Segal, en Poetry and Myth (1981), indica la presencia del elemento agua en los Idilios de Teócrito: ". . . water symbolizes opposing elements in Theocritus' pastoral world and in his art. The association of water and poetry goes back to the proem of Hesiod's Theogony. . . ." (26) Destaca además la asociación simbólica entre agua y poesía establecida por Píndaro y la importancia del marco fluvial como parte del espacio natural en el que tiene lugar el

del escenario pastoril. En la introducción a su antología Eglogas y fábulas castellanas (siglos XVI y XVII), Rafael Alberti asevera:

A la Arcadia del Tajo, que es la Arcadia central, el núcleo paterno, generador, como acabamos de decir, de nuestra bucólica, hay que añadirle la del sur y la del oeste: la Arcadia andaluza del Betis romano, la Arcadia salmantina del Tormes. (8)

A través de sus églogas, Herrera ensalza a su río natal, al Betis. Así, la "topotesia" o descripción "fingida" del lugar (H-781) es el tema de las dos primeras estancias y el río, personificado, se convierte en el eje de la narración: "Betys murmura", "escucha", "siente", "sabe".

El estribillo imperativo de la tradición clásica (en H-440 anotado por su denominación retórica; "Es figura epímone, o continuación, cuando el mismo verso o la sentencia se injiere muchas veces."), esta vez presente a lo largo de la égloga, se recompone y en dos ocasiones forma parte integral del contenido de la estancia:

Mas, pues el llanto creçe en noche y día,
y al dolor me conbida,
versos de Betys suena, avena mía. (vv. 12-14)

También en la estancia 6:

Mas, triste, con porfía
y con lloroso canto,
versos de Betys suena, avena mía. (vv. 96-98)

"Dichterweihe", es decir, el lamento poético (49). Recordemos también las "fontis sacros" de Virgilio, en las églogas I.52 y II.59.

Aquí Herrera sigue muy de cerca el estribillo de la égloga 8 de Virgilio: "Incipe Maenaios mecum, mea tibia, versus" (Ruestes Sisó 57-59).

Aparte de su función estructural de marcar el fin de una estancia y señalar el comienzo de otra, el estribillo sirve de leitmotif que remite al canto como expresión del estado afectivo de la voz poética. Rosenmeyer dice al respecto:

Refrain, in particular, has the function of reemphasizing the point of origin; the beginning, the source, reaches out to form a frame, much like the ivy whose tendrils surround the panels on the cup . . . that is not to say that all the refrains in pastoral have this function. But wherever the refrains are prominent, the idea of going back to the beginning, of periodically reanchoring the imagination in a fundamental motif, is present. (94)

El estribillo, ya en Teócrito, Mosco, Bión, y en Virgilio, por su contenido se convierte además en una marca genérica: los elementos del género están presentes.⁹⁰ Así, en Herrera: "versos de Bety's suena, avena mía", "versos" remite a la expresión lírica del canto⁹¹; "Bety's" alude al lugar de la escritura, el ámbito donde se produce el

⁹⁰ Estribillos: Sannazaro, Arcadia XI: "Ricominciate, Muse, il vostro pianto."; Teócrito, Idilio I: "Begin, Muses, begin again the pastoral song."; "Lamento a Bión": "Begin, Sicilian Muses, begin the dirge."

⁹¹ Kossoff ofrece las siguientes acepciones para el vocablo verso en la poesía de Herrera: 1) poema, poesía, 2) "arte de la poesía", 3) "en sentido colectivo, obras poéticas de un poeta; cierto estilo o género o clase de poesía".

lamento; "suena, avena mía", con su eufonía, señala por un lado, la sonoridad del canto y por otro, lo identifica como un canto pastoril.

Las primeras dos estancias sirven, por lo tanto, de resumen temático de la égloga. El sujeto poético, desde el Betis, comunica su "pena sin medida" y la naturaleza, en especial el río, comparte y es testigo de su dolor. En la tercera estancia la voz poética se dirige a la pastora con diez preguntas retóricas:

¿A do llevas, pastora, tu ganado?
 ¿A qué pasto, a que río caudaloso
 con oro y plata? ¿A qué hermosa fuente? (vv. 29-31)

Estas preguntas están dirigidas a un interlocutor ausente, ya que la pastora está en las riberas del Pisuerga. El tono alocutorio y vocativo continúa en la cuarta y quinta estancias. En esta última aparece también otra voz:

Pastora, quien tu ausencia ve, suspira,
 y assí espantado, mira
 quán dulce y fresco assiento
 dexas, por tu contento;
 y viendo la ribera y bosque y prado,
 buelve contra Pisuerga congoxado,
 y dize sin consuelo y alegría:
 "Ya todo está trocado." (vv. 62-69)

La proposición subjetiva introduce un sujeto genérico que, junto a los pastores llorosos, es testigo visual de la despedida.

El yo de la voz poética irrumpe de nuevo en la estancia siguiente, pero aquí como testigo distante:

Jamás veré la fuente, el prado, el río,

que llorando no diga: "Aquí yo vide
a Leucotea, altiva, con Albano,
y agora desta fuente se despide." (vv. 71-4)

e inmediatamente prosigue con su reflexión acerca de la ausencia:

¿Cómo podré mirar sin dolor mío
en su ausencia la selva y bosque y llano? (vv. 75-6)

La insistencia en ubicar el canto en el momento de la enunciación se hace también presente en los versos siguientes:

Aquí con blanca mano
la vi despojar flores,
mirando los pastores
su hermosura, y con mi pena veo
questá apartada más que yo desseo. (vv. 77-81)

La introducción de otras voces continúa en la próxima estancia:

Qualquier pastor que passa, sola viendo
sin ti esta selva triste, que hermosa
era contigo, y es ya sola y fea,
dize: "Con Leucotea era dichosa
esta selva, sus árboles creçiendo,
y desdichada es ya sin Leucotea." (vv. 85-9)

Estas voces enriquecen el contenido narrativo de la historia sentimental y son a la vez intensificadoras del sentimiento generalizado a lo largo del poema. A través de ellas se expresa la comunión de dolor dentro del ámbito pastoril.

En la octava estancia la voz poética vuelve al pasado: "No paçieron las tristes, lamentándose," (v. 99), "Los pastores, confusos, se

espantaron, / y tu ausencia lloraron;" (vv. 104-05) y reitera su reacción afectiva ante la partida:

pero yo, aborrecido,
 assí dixe perdido:
 "No defienda a la yerva ya el rocío,
 pues Leucotea va a Pisuerga frío
 y a su estéril ribera y selva fría,
 y dexa al Betys mío." (vv. 106-111)

El apóstrofe a la naturaleza (valle, fuente, prado, selva, río) conforma las estancias 9, 10, 11 y 12. Con la alabanza a los pastores del Pisuerga (estancia 13): "dichosos, ¡o dichosos!, los pastores / que tienen tal beldad en la aspereza / de Pisuerga, ¡o pastores!, y de Tajo.", comienza la celebración prospectiva de los amores de Leucotea y Albano en las riberas del río rival, terminando así la primera parte de la égloga.

La segunda parte es una recreación del "amor tiernamente, / favorable y presente", que gozan "Leucotea bella" y "dichoso Albano" en su nuevo espacio amoroso. La égloga que, como ya hemos señalado, aparece en el ms. B editado por Blecua, permite en esta estancia una interpretación equívoca. En la edición de Blecua los versos 197-201 leen:

Albano, del sagrado Betys gloria,
 ¿mitigó Leucotea tu esquiveza?
 El suspiro primero, él te a causado;
 por él preçias, pastora, tu belleza,
 por él con ella ganas la vitoria.

La lectura de Cuevas ofrece una puntuación distinta:

¿Albano, del sagrado Betys gloria,
mitigó, Leucotea, tu esquivaza?

Cuevas añade a pie de página: "Creo que se impone esta lectura, con la interrogación como arranque de estrofa: "Albano" es sujeto, y "Leucotea", objeto de la apóstrofe; a ella se dirige la pregunta" (230). Por su parte, Ruestes Sisó escoge la versión de Blecua, al exponer la siguiente interpretación:

En el ánimo del poeta, testigo o protagonista de la historia amorosa, surge una deuda marginal: ¿Consiguió Leucotea mitigar la "esquivaza" de Albano? Duda que se desvanece de inmediato. En efecto, la belleza de Leucotea logra vencer la "esquivaza" de Albano . . . (79)

La disposición ortográfica de Blecua y la lectura de Ruestes Sisó no parecen corresponder a la estructura organizativa de esta segunda parte de la égloga, ni a su contenido. Semejante lectura tiene como resultado una interpretación algo forzada del texto. Si se tiene en cuenta la ordenación simétrica de esta segunda parte en que la voz poética comienza cuatro estancias con una apóstrofe:

- estancia 15: ¿Albano, del sagrado Betys gloria,
mitigó, Leucotea, tu esquivaza? (vv. 197-98)
- estancia 16: De selvas gloria y onrra, Leucotea,
domar la fuerça y el rigor pudiste. (vv. 211-2)
- estancia 17: Dichoso Albano: Leucotea bella
contigo arde en amor y está contigo; (vv. 225-6)
- estancia 18: A ti conçeде, Albano venturoso,
la tierra yerva, el prado varias flores; (vv. 239-40)

sería lógico suponer que la intención de la voz poética es dirigirse primeramente a Leucotea y luego a Albano para describir la intensidad y reciprocidad del sentimiento amoroso de la pareja.

Además, los tres versos siguientes: "El suspiro primero, él te a causado; / por él preñas, pastora, tu belleza, / por él con ella ganas la vitoria." aluden claramente a la superación de la "esquiveza" tópica de la pastora, gracias al amor de su Albano. Estos versos son una respuesta a la pregunta retórica, dirigida a Leucotea, con la que comienza la estancia. (El sintagma "el suspiro primero" vuelve a aparecer en el v. 214 de la estancia 16: "el suspiro primero a ti dio triste"; en este caso el pastor Albano es el que ofrece su primera reacción amorosa a la amada).

Tras estas estancias en las que, como señala Ruestes Sisó, no aparecen "los consabidos tópicos y resonancias bucólicas" (55), la égloga concluye con un soliloquio de Iolas que puede considerarse como la tercera y última parte:

Mas ya el dolor que al llanto te a llevado,

Iolas, çesse con tan larga pena,

y con una invitación : "Venid los dos, . . . / soys ambos amor mío."

Esta auto-representación reflexiva sirve de consuelo retórico a la voz poética. El estribillo final--al igual que en Virgilio VIII y en Teócrito I--señala el final del canto pastoril: "Versos de Betys dexta, avena mía."

E. "Olimpio y Tirsi"

La égloga quinta, de estructura bimembre y la más extensa (19 estancias de 20 versos cada una) de las églogas herrerianas,

constituye un claro homenaje a Virgilio y a Garcilaso. Se podría dividir en cinco partes: 1. introducción y panegírico (vv. 1-40); 2. canto de Olimpio, quien llora la ausencia de Galatea (vv. 41-200); 3. interrupción de la voz del relator que señala el final del canto del primer pastor e introduce al segundo (vv. 201-20); 4. lamento de Tirsi (vv. 221-360); 5. final y despedida (vv. 361-380). Ruestes Sisó afirma que "se ajusta estrechamente al esquema estructural de la VIII de Virgilio si bien recuerda también la I de Garcilaso" (217). Es decir, Herrera decide enfrentar al maestro Garcilaso, volviendo sobre la recreación castellana más famosa de la poesía latina, e intenta una relectura ceñida estructuralmente al modelo remoto.

El sujeto poético en primera persona expresa su intención de referir el canto de los dos pastores (vv. 1-9):

El lastimoso canto y el lamento
de los tristes pastores
Olimpio y Tirsi, a quien oyó cantando
la ovejuela, olvidada sus dolores; . . .
diré, de Olimpio y Tirsi el triste canto;

Prosigue con el panegírico al duque de Sessa: "aora tú en las armas, ¡o dichoso", que continuará a través de la segunda estancia: "Esta musa reçibe aora en tanto, / aunque silvestre suena, (vv. 21-22). Esta introducción tópica termina con una abrupta descripción iconográfica del tiempo, indicando también la posición reclinada del pastor y su estado anímico al comenzar el canto:

Con el primer roçfo
la Aurora se mostrava, quando a un pino
recostándose Olimpio, con indino

dolor y con gemido largo, aviendo

suspirado, comienza assí diziendo: (vv. 36-40)

Nótese la concretización de la escena, actualizada en el uso repetido de gerundios ("recostándose", "aviendo", "diziendo"), y el tiempo presente del verbo principal ("comienza") que denota la inmediatez y sentido activo del canto.

Tras esta introducción comienza la segunda parte, el canto desesperado de Olimpio, quien expresa su dolor ante la ausencia de la "cruda y querida Galatea" (estancias 3 a 10). Las estancias 9 y 10 reproducen "casi literalmente los versos 1-42 del poema 'Lydia', atribuido a Virgilio e incluido en la colección que se conoce con el nombre de Appendix Vergiliana", como demuestra Ruestes Sisó (261-69).

En el intermedio, la voz poética que introdujo el canto señala ahora su final y presenta el canto del pastor Tirsi:

Esto cantó el pastor y, suspirando,

Calló con gran gemido . . . (vv. 201-2)

Tú, lo que siguió Tirsi lamentando,

refiere con el dulce verso, Febo,

que los versos a Febo

convienen ⁹²; que en la yerva recostado

començo con voz tierna el blando canto,

de su intenso dolor tristes despojos,

⁹² refiere: s. v. referir, "contar", "decir" o "relatar" (Aut.); convienen: s.v. convenir, a) "ser a propósito"; b) "importar, ser provechoso" (Kossoff).

deshaziendo en contino y largo llanto
 los fatigados ojos,
 porque Leucipe mire su lamento
 y escuche de su amor el sentimiento;
 que lo tiene en temor y en llanto eterno,
 pues no viste de roble el pecho tierno:

(vv. 209-220; el subrayado es mío)

La petición a las musas y a los dioses para que sean los mediadores expresivos del canto se encuentra en Virgilio IV, VI, VIII, X. Y también en un texto pastoril de M. Aurelio Olimpio Nemesiano, como demuestra Ruestes Sisó (270-1). En Herrera la voz poética invoca a Febo para que sea el dios apolíneo quien refiera, con su verso dulce, el canto quejoso de Tirsi. El lamento del pastor desdeñado tiene como propósito lograr que Leucipe "mire" y "escuche", que sea receptiva al "intenso dolor" que lo aflige. La ausencia del verbo decir y la entrada a las palabras de Tirsi sin mencionar directamente la persona que "dice" el canto, permiten pensar que la voz que relata las quejas del pastor está inspirada por Febo. Esta elevación del canto, ahora, ambigüamente (puesto que "refiere" es de significado complejo) en boca de una divinidad, otorga prestigio al lamento amoroso del pastor.⁹³

El lamento de Tirsi configura la cuarta parte. El pastor suspira y llora el desdén de Leucipe, aunque, con la esperanza de enternecerla, la invita a que disfrute ("Ven ya, Leucipe; mira el

⁹³ Sobre el poder órfico del canto pastoril y la significación del género como vehículo para la reflexión metapoética, véase Schmidt, en especial pp. 238-98.

fresco viento", vv. 321 y ss.) de un paraje pastoril lleno de frescura, verdor y sonido.

El epílogo (estancia 19), última parte de la égloga, marca el final del canto de Tirsi:

Aquí Tirsis paró, y sonó un gemido,
testigo del tormento
que padecía su cansado pecho; (vv. 361-63)

La naturaleza continúa su canto resonante (vv. 364-67) y los pastores se retiran. La simetría temporal enmarca la égloga: al comenzar el canto de Olimpio: "Con el primer roció / la Aurora se mostrava, quando a un pino" y al señalar el fin del canto de Tirsi y el retorno de los pastores a su labor pastoril:

Los pastores, alçando
los fatigados cuerpos, el ganado
llevan con tardo passo, que ya el çielo
mostrava, abriendo el suelo,
el sol, de puros rayos coronado, (vv. 368-372)

Es éste un rasgo que, como se verá más adelante, define una de las características formales de la poesía pastoril.

En sus otras églogas Herrera no muestra gran interés en destacar esta seña cronográfica que establece la duración de los dos lamentos. Sin embargo, este tiempo mítico no puede apartarse de cierta forma de la verosimilitud. Basta recordar su crítica a Garcilaso en H-498 por no haber ubicado la égloga primera dentro de esos parámetros temporales:

Nunca. A la tarde solían cantar los pastores. Mucho es gastar un día en el canto, porque Salicio comenzó al salir

el sol, y Nemoroso acaba al poner del sol.

F. "Galatea" o "Elegía 8"

La elegía 8, de acusado carácter pastoril, sí comienza con una referencia temporal:

El sol d'el alto cerco deçendía,
i el passo lentamente apressurava,
i no espirava l'aura mansa i fría, (vv. 1-3)

por la cual la voz poética refiere el canto del Betis:

cuando, suspenso el curso con que lava
el sacro muro, onor d'Esperia fama,
Betis la frente ovosa triste alçava.

No viendo la cruel por quien derrama
mil suspiros lloroso, en voz agena ⁹⁴
dixo, ardiendo d'amor en fiera llama: (vv-4-9)

La personificación del Betis, aquí amante desdeñado por Galatea, lo sitúa dentro de un marco pastoril: "frente ovosa" ⁹⁵, que recuerda al Betis en la égloga "Salicio": "Entre los verdes árboles, do suena / Betis con altas ondas estendido, / llevando al mar la frente d'ovas llena ". Esta imagen de un río pacífico, no guerrero, con la frente coronada

⁹⁴ agena: acep. latina de alienus; aquí 'enajenado', 'fuera de sí', 'privado del uso de la razón' (Kossoff).

⁹⁵ ova: "un alga verde", 'yerbas ligeras que se dan en el mar y los ríos' (Aut.).

por yerbas, culmina con la invitación jactanciosa del río a Galatea para que acepte sus ofrendas amorosas:

Que todo, cuanto abraça este gran río
es mío, i será tuyo si tu vienes.

Ven, ¡ô, ven Galatea'l llanto mío! (vv. 16-18)

La sensualidad de la dádiva inicial consiste en adornos para la frente y el cuerpo:

Una guirnalda guardo retexida
de siempre ardientes rosas, blancas flores,
i de violas blandas esparzida,

qu'enlazada en tu frente con olores
que cría el Oriente fortunado,
encenderás los sátiros d'amores.

Cubrirá, d'ostro assirio un estimado ⁹⁶
i rico manto, el cuerpo bello i puro,
invidia de las naides i cuidado. (vv. 22-30)

Esta ofrenda continúa en escala ascendente con una casi divinización de la amada: "Consagraré a tu nombre un bosque oscuro". Mas esto no es suficiente, y el Betis le promete "otro don más escogido":

Las torres qu'el Tebano alçó primero
mira, a quien la cerúlea i alta frente
i el curso enclina el mar d'Atlante fiero;

⁹⁶ ostro: "tela teñida de púrpura", cultismo del latín ostrum. Cf. Virgilio, *Ciris*, 440 (Kossoff).

do vibra l'asta Marte que, caliente,
 bañó en la sangre maura, i, llena d'ira,
 pone al Aurora el yugo i Occidente; (vv. 37-42) ⁹⁷

El río brinda, pues, un botín de guerra como el regalo óptimo para su amada. Pero el tono grandioso cambia y le sigue una reflexión sobre las alternativas del canto y una comparación con las cuitas amorosas de otros ríos. La elegía termina con un cuarteto obligatorio que proclama la apoteosis de la altiva "de pastores celebrada":

Será eterna i sagrada tu memoria,
 en cuanto ciña el mar, i Cintio vea;
 pues das al amor mío esta vitoria,
 mi dulce, bella, amada Galatea. (vv. 85-88)

Ya en las Anotaciones, al comentar la voz enunciativa del canto pastoril en las tres églogas garcilasianas, Herrera establece una distinción entre aquellas en las que habla el poeta y aquellas en la que "no habla el poeta":

Egloga I: "se introducen en ella dos pastores," (H-423);

Egloga II: " poema dramático, que también se dice activo, en

⁹⁷ Estos versos alusivos a hechos históricos han dado lugar a dos lecturas diferentes. Para Coster la referencia es a la rebelión de las Alpujarras y al conflicto de Lepanto (Herrera 344). Cuevas, por otro lado, afirma: "No parece tan simple. Para mí es evidente que estas 'torres' son Abila y Calpe, las columnas puestas por Hércules - el Tebano - a ambos lados del Estrecho. Ante ellas se inclina el mar de Atlante - 'el océano Atlántico' - , lo que parece excluir las Alpujarras y Lepanto, aludiendo más bien a la derrota de los musulmanes en Gibraltar (1469), simbolizándose su expulsión definitiva de España en el obligado desalojo de los mismos parajes por donde habían entrado. Así, Esperia extendía su dominio del Oriente al Ocaso - 'la Aurora y Occidente'" (582).

que no habla el poeta, sino las personas introducidas," (H-503);

Egloga III: "Esta égloga, cuya primera parte se teje con el canto de sólo el poeta, . . . " (H-762).

Recordemos que en la primera égloga de Garcilaso la voz poética es una primera persona que expresa su intención de referir el lamento de los dos pastores: "El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso, / he de cantar, sus quejas imitando;". (El gerundio indica no sólo la resonancia del canto dolorido, sino también la apropiación de éste por la voz poética que introduce el cantar de sus pastores). Aunque Herrera no lo dice, el uso del sintagma "se introducen" alude a la presencia de una voz que hace la introducción, es decir, la voz del poeta. Después de la dedicatoria y el ruego al destinatario para que preste atención al canto: "Escucha tú el cantar de mis pastores" (v. 42), la voz poética ofrece primeramente el marco narrativo pastoril y luego da lugar al canto de Salicio: "razonando con ella, le decía" (v. 56).

De igual manera, en la égloga tercera, la voz poética en primera persona se dispone a "mover la voz a ti debida"--de nuevo una alusión al destinatario--, y brinda su canto:

De cuatro ninfas que del Tajo amado
salieron juntas, a cantar me ofrezco :

Filódoce, Dinámene y Climene,

Nise, que en hermosura par no tiene. (vv. 53-56)

Más tarde introduce el canto amebico de Tirreno y Alcino :

Tirreno destos dos el uno era,

Alcino el otro,. . . (vv. 297-98)

mancebos de una edad, d'una manera
 a cantar juntamente aparejados
 y a responder, aquesto van diciendo,
 cantando el uno, el otro respondiend: (vv. 301-4)

La segunda égloga comienza de inmediato con la voz del pastor Albanio, sin irrupción de una voz poética que sea el instrumento mediador del canto pastoril, y sin ofrecer un marco narrativo introductorio. Ahora bien, nótese que Herrera afirma que es poema "activo" y que las voces que hablan son las "personas introducidas". Esta referencia, en oposición al comentario sobre la égloga primera, permite ubicar los señalamientos de Herrera dentro de una corriente aristotélica. La distinción entre estas dos modalidades enunciativas, una en la que habla el poeta directamente por sí mismo o por medio del discurso citado del personaje, otra en la que el poeta hace hablar o actuar a los personajes introducidos, remite a la caracterización aristotélica de las maneras de imitación y a su codificación por Diómedes: el genus activum vel imitativum se definía por la ausencia de la intervención del poeta como se realiza en las formas dramáticas; el genus enarrativum en el que sólo habla el poeta; y el genus commune o mixtum en el que alternan las voces del poeta y de los personajes, tal como se da en la poesía épica (Curtius 440).

En las églogas de Herrera, como hemos visto, la modalidad enunciativa predominante es la narrativa mixta. En tres de ellas: "Salicio", "Amarilis" y en la elegía, el canto amoroso se expresa después de la presentación del discurso del personaje por una voz poética que lo "introduce". En "Olimpio y Tirsi" la situación enunciativa es semejante, pero, al igual que en la égloga primera de

Garcilaso, esa voz introductoria está en primera persona. Un recuento más inmediato e íntimo se logra en "Venatoria" y en "Leucotea", debido a que la voz poética es la del personaje-pastor que narra su propia historia amorosa. Herrera no admite el canto amebico en ninguna de sus églogas, aunque sí utiliza la estructura dual. Esto podría sugerir un rechazo purista de esa característica que afiliaba al discurso pastoril con las formas dramáticas.⁹⁸

Las "partes" de las églogas señaladas por Herrera en sus escolios a Garcilaso: odas, elegías, partes líricas, coros, se encuentran también en la poesía pastoril del sevillano. Así, el contenido lírico refleja la contaminación de motivos de diversas modalidades que marcaba a la égloga renacentista: panegíricos, historias amorosas, elegía fúnebres, temas mitológicos, temas cinegéticos. La estructuración alrededor de un sólo leitmotif, tan frecuente en las églogas clásicas, se fue modificando y ampliando a través de los siglos, mediante una refundición imitativa del paradigma clásico. Como avisa Rosenmeyer: "The complex pastorals ushered in by the Renaissance poets called for complex structures, metrical and otherwise" (93).

En cuanto a su extensión, las églogas de Herrera reflejan una aceptación parcial del modelo virgiliano y un rechazo del modelo garcilasiano.⁹⁹ Este "motiv der Kürze", como lo ha denominado

⁹⁸ Para una relación de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros (los dramáticos, la elegía, la poesía epigramática y el epilio), véase Vicente Cristóbal, "Fronteras de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros poéticos."

⁹⁹ En Herrera: "Salicio" 214 versos; "Amarilis" 350 versos; "Venatoria" 156 versos; "Leucotea" 266 versos; "Olimpio y Tirsi" 380

Schmidt (34), diferenciaba a la poesía pastoril clásica de los otros géneros:

Ihr durchschnittlicher Umfang ist grösser als etwa der einer römischen Elegie oder einer horazischen Epistel, geringer als der einer Satire des Horaz und entspricht etwa der Länge eines Mimos des Herondas. (32)

Ya desde Teócrito se expresa esa preferencia; el título con que se conoce la obra teocritana testimonia la afirmación de la brevedad: "idilio" significaba en griego 'obrita'. La égloga virgiliana es corta: de 70 a 100 versos. Schmidt relaciona esta brevedad con la disposición cronográfica de la égloga (35). La medida del transcurso del día durante el cual se produce el canto pastoril determina la extensión formal de la poesía.¹⁰⁰

Recordemos que Herrera critica, no sin ironía, en sus escolios, la extensión "temporal" de la égloga I de Garcilaso: "A la tarde solían cantar los pastores. Mucho es gastar un día en el canto, porque Salicio comenzó al salir el sol, y Nemoroso acaba al poner del sol" (H-498). El comentario ataca una marca genérica que el propio Herrera utiliza en su poesía; como hemos visto en "Salicio":

Violos llorar el ruvio sol naciendo,
del bosque al uni i otro descuidado,

versos; "Elegía 8" 88 versos. En Garcilaso: la I tiene 421 versos; la II, la más extensa, tiene 1885 versos; la tercera tiene 376 versos.

¹⁰⁰ Para Rosenmeyer la brevedad es uno de los niveles que caracterizan la "sencillez" del discurso pastoril clásico. Los otros son "el lenguaje "rústico" y la ingenuidad del ámbito y de los personajes (45-64).

violos llorar la luna apareciendo. (vv. 10-12)

De todos modos, este parámetro temporal no es de gran importancia dentro de su discurso pastoril. Lo que sí es importante, es advertir que la extensión discursiva lo acerca al modelo greco-latino. Las églogas, en efecto, aunque más extensas que en el paradigma clásico, son relativamente más breves, si se comparan con las de Garcilaso y con las de otros poetas pastoriles de su tiempo.

4. El amor en las églogas de Herrera

"Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori." Virgilio X.69

El centro temático del ámbito pastoril herreriano es el pastor-poeta, protagonista que es amante y cantor:

La materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios, competencias de rivales, pero sin muerte y sangre. Los dones que dan a sus amadas, tienen más estimación por la voluntad, que por el precio; porque envían manzanas doradas o palomas cogidas del nido. (H-422)

El amor es, pues, el elemento informador, como señala el propio Herrera al trazar la historia del "más antiguo género de poesía": "Y aunque la materia de ellas es varia, parece que es más antigua la amatoria" (H-422). Estas aseveraciones remiten a su vez a la tradición clásica y a la configuración del tema amoroso en la pastoril renacentista.

El amor en Teócrito es presentado como un juego, a veces inocente, a veces erótico. Las relaciones entre los enamorados proveen la tensión mínima dentro del mundo estático del personaje: "Love furnishes otium with the required minimum of tension and motor activity and, perhaps, passion" (Rosenmeyer 77). Visto como fuente de inspiración para el canto, el amor en Teócrito no es una "pasión purificadora":

Unlike song, love is not successful; and because it is not successful - or perhaps better: the way in which it is shown not to be successful - it may be said to be lacking in conviction (Rosenmeyer 85).

En Virgilio, por otro lado, y entreverado con temas socio-políticos, el tema amoroso se encuentra en la mayor parte de las églogas. Tres de ellas, la II, VIII y X, relatan los efectos del desdén en el amante rechazado. Aunque Rosenmeyer reconoce la presencia de un amor apasionado "that asks to be taken seriously" (83) en la égloga X, creo que menoscaba la intensidad expresiva y la importancia del sentimiento amoroso en la pastoril de Virgilio. Si tomamos, por ejemplo, la égloga tercera, el amor es tema del debate entre los dos pastores. Aunque no hay reflexión y la presentación del tema tiene un carácter lúdico, uno de los pastores (Dametas) afirma: "idem amor exitium pecori pecorisque magistro" (III.101), claro reconocimiento de la influencia del sentimiento amoroso en el ámbito pastoril: el amor es perdición para el pastor y para el ganado. Una reelaboración de esta afirmación de Dametas se convirtió en tópico para la pastoril renacentista. En la égloga segunda, de suma importancia para la casuística amorosa de la égloga renacentista, la voz poética presenta

el amor febril, apasionado, pero sin esperanza--"ibi haec incondita solus / montibus et silvis studio iactabat inani" (II.4-5)--, de Coridón por Alexis. Las fases afectivas que expresa el lamento solitario de Coridón: recriminación al "cruel" Alexis; auto-alabanza; dádivas amorosas; afirmación de la fuerza del sentimiento: "me tamen urit amor: quis enim modus adsit amori" (v. 68); arrepentimiento y autoacusación; se convirtieron durante el Renacimiento en tópicos de la poesía amorosa.

Las églogas renacentistas de tema amoroso, fuertemente mediatizadas por el influjo petrarquista y neoplatónico, ofrecen una exploración del amor y sus efectos. La mayor complejidad de pensamiento frente al proceso amoroso contrasta con la presentación del tema en las églogas clásicas, pero es necesario afirmar que el germen de esta elaboración aparece en Virgilio. El lamento del pastor virgiliano se intensifica y se convierte en eje temático. La materia no es ya el amor, sino el lamento mismo. El pastor-poeta renacentista se complace en el sufrimiento. La égloga se transforma así en un instrumento para expresar sentimientos íntimos con referencia personal y alusiva a otros personajes reales, o no.

Por otro lado, las innumerables exégesis que se hicieron de la vida de Petrarca, tomando el Canzoniere como una autobiografía sentimental del poeta, dieron lugar a lecturas en clave y a la exploración de la presencia en la poesía de "fórmulas aparentemente autobiográficas" (Cuevas 23-24). Con esto a la vista, sería infructuoso o poco útil, ya que no hay apoyo documental alguno, el intento de trazar una historia amorosa confesional de tono autobiográfico en la poesía de Herrera (Cuevas 24-28). Cuevas afirma que "la idea de un

Herrera agradecido a sus protectores - doña Leonor y don Alvaro - , lleno de amor respetuoso por ellos, y volcado en el afán de complacerlos, parece imponerse por su evidencia" (26).

Como ya ha advertido Cuevas, el amor en las poesías de Herrera refleja el cúmulo de actitudes y posiciones filosóficas de la época al respecto. Los tópicos de la amada imposible y la reacción afectiva-- "la apoteosis del llanto" la denomina el investigador (20)--proviene de la poesía cancioneril. Igualmente, la autoreflexión, "muy típica de los cancioneros castellanos del XV", es de procedencia cancioneril. Ahora bien, ambas características tienen también un precedente clásico: "It could be argued that passion in the pastoral, especially on the part of the lover chanting his love, always hovers on the borderline of the narcissistic" (Rosenmeyer 78).

El énfasis en la belleza de la amada y en el origen visual del amor, visto como un medio de purificación y salvación, tan presente en el cancionero herreriano, es de índole neoplatónica. Ante la complejidad del sentimiento amoroso expresado en los sonetos, elegías, canciones y epístolas de nuestro poeta, Cuevas resume:

La poesía erótica de Herrera no es, pues, expresión de una pasión avasalladora, sino de una filosofía del amor, desarrollada a lo largo de un fictivo diario sentimental, en que el escritor habla "como si" estuviera enamorado (27).

Cómo se traduce este modo de expresión de la tensión amorosa en las églogas requiere examen separado puesto que el lector enfrenta un proceso doble de estilización. En todas ellas el canto del pastor es una queja amorosa. Pero Herrera no sólo ofrece el lamento desengañado del amante, sino que canta otros amores, al igual que lo

hizo Virgilio. Así pues, en "Leucotea" la voz poética expresa su tristeza insólita ante la partida de sus dos amigos: Leucotea y Albano.

En esta égloga el llanto apasionado y evocativo por la ausencia no está dirigido a una amada, sino a la plenitud afectiva de una pareja amorosa que se aleja de las riberas del Betis.¹⁰¹ Todo en el ámbito pastoril: pinos, viento, árboles, valle, fuente, prado, selva y, por supuesto, los otros miembros de la comunidad de pastores, responde al canto que "crece en noche y día." La melancolía de ese espacio desprovisto de la presencia de los amantes, en la primera parte de la égloga, contrasta con la exaltación feliz y amorosa que marca la segunda parte. El amor realizado y venturoso de la pareja: "Dichoso, Albano, con tu Leucotea; / dichosa, Leucotea, con tu Albano." (vv. 215-16), se concreta ahora en las tierras del Pisuegra, cuya "ribera umbrosa" se ha transformado en un paraje repleto de "nuevas rosas", "hojas olorosas", "árboles hermoso", "verde grama". Por otra parte, y en contraste, Iolas--voz poética desdoblada en la última estancia-- aguarda el fin de "del tormento la aspereza" con la esperanza de que se produzca el retorno de la pareja amiga:

Mas ya el dolor que al llanto te a llevado,
Iolas, cesse con tan larga pena,
pues dura del tormento la aspereza
hasta que vea en la ribera, llena
de ninfas y pastores y ganado,
a Leucotea, altiva en su belleza;

101 Véase Ruestes Sisó (54-55) para los subtemas relacionados con los efectos de la ausencia.

y entonces la tristeza
 fallesca, y venga junto
 Albano al mismo punto.

Venid los dos, que en tanto aquel rocío
 ame la aveja, el bosque alto y sombrío
 el javalí, los cisnes la onda fría,
 soys ambos amor mío.

Versos de Betys dexta, avena mía. (vv. 253-266)

La ribera del Betis y los integrantes de ese mundo arcádico pasado ("ninfas y pastores y ganado") regresarán a su estado de plenitud original con el regreso de los dos amores.

En su análisis de las églogas herrerianas, María Teresa Ruestes Sisó destaca la posibilidad de "dos lecturas interpretativas en cuanto a la identidad del amado--Albano o Iolas--":

Si se da una interpretación de tono biográfico sentimental a las imágenes descritas por el poeta es obvio que Herrera, observador marginal respecto a la relación amorosa de Albano y Leucotea, vive en su imaginación los exultantes momentos de felicidad de los esposos. Mas si las imágenes son fruto de su exaltada fantasía, no cabe la menor duda de que en lo más hondo de su interioridad subyace, aún con mayor intensidad, el ardiente deseo de gozar del amor de Leucotea. (76-77)

La última estancia, sin embargo, creo que no permite otra lectura que no sea la celebración por parte de Herrera de un amor fraternal (comunal) por los esposos. Recordemos el verso: "Soys ambos amor mío", clara declaración de una caritas, un amor de amistad, que se

exalta ante la presencia de la pareja feliz y lamenta la ausencia de ésta, evocando nostálgicamente los momentos compartidos.

Otro amor cantado por Herrera es el amor/admiración por el poeta muerto. De clara procedencia clásica, la elegía o lamento fúnebre "Salicio" remite, como ya hemos señalado, al "Lamento de la muerte de Bión" y a la égloga V de Virgilio (canto fúnebre para Dafnis). El silencio de la voz musical del pastor muerto:

Mas ya n'otro Salicio en l'ascondida
selva, ni alto monte i valle abierto,
sonará su çampoña conocida. (vv. 70-2)

¿Quién sonará entre rústicos pastores
la çampoña qu'al mesmo Febo espanta,
i aún espira tu canto i tus amores? (vv. 91-3)

causa un dolor tan inusitado que afecta la armonía de la naturaleza y la estabilidad del ámbito pastoril. Alcón ofrece su canto, con una ternura conmovedora:

Yo te lloro, Salicio, enternecido;
tú, el canto qu'engendró el dolor, consiente,
pues más d'amor que d'arte va vestido; (vv. 115-17)

pero afirma a su vez la vida futura que será el resultado del canto poético:

tú verás, en el verso que resuena,
tu memoria i tu nombre glorioso,
do el puro Tebro i donde'l Arno suena. (vv. 121-23)

Esa irrupción del yo, que se dirige directamente al amigo-poeta muerto encierra también una captatio benevolentiae por parte de

Herrera. Recordemos que se excusaba en las Anotaciones al introducir el soneto y la elegía-égloga a la muerte de Garcilaso, pidiendo se le perdonen "las muchas faltas destos versos":

Aunque no fuera justo después de la pureza i elegancia i hermosura destos elogios, devidos a la nobleza del príncipe de la poesía Española; que yo pusiera algunas rudezas de la inorancia de mi ingenio; no puedo contenerme tanto, que dexe de ofrecer a la onra de Garcilasso este soneto i egloga, compuestos en los primeros años de la edad floreciente; quando son menos culpables los descuidos i el error de la noticia destas cosas; I assi espero, que mereceran perdon las muchas faltas destos versos. 102

En las cuatro églogas restantes, la voz poética, encendida en un fuego amoroso, expresa su sufrimiento ante la ausencia, muerte o desdén de la amada. El amante en ocasiones promete amor eterno:

. . . no abrá jamás olvido
que pueda de mi pecho enamorado
borrarte, ni aun aviendo feneçido
la vida, y siempre duraré en amarte. ("Amarilis" 58-61)

jamás del pecho mío
s'apartará el Amor que m'à abrasado. ("Venatoria" 49-50)

En otras recrimina a la amada y le advierte:

No fies, Clearista, en tu belleza, ("Venatoria" 79)

102 Cito por la edición facsímil, 51.

No confíes, Leucipe, en tu belleza, ("Olimpio " 301)
 clara, aunque breve, reelaboración del tópico ausoniano del Collige,
 virgo, rosas.

La desesperación del amante lo lleva, a veces, a desear la muerte.
 Así Olimpio, en la égloga "Olimpio y Tirsi", declara su intención de
 dirigirse hacia el mar para morir allí, lejos de su río y de su amada
 ausente:

Ya voy al mar dubdoso, a la ribera
 importuna, buscando
 los pastos peregrinos, y ya dexo
 del llano Betys el hermoso vando,
 y de mi bien me alexo
 adonde solo y sin memoria muera. (vv. 121-26)

Más adelante, en la última estancia de su lamento, Olimpio, "al mar
 partiendo" por envidia y celos, renueva su intención y se dirige a su
 muerte:

Mas ya, con el dolor del mal que siento,
 la fuerça se entorpeçe,
 y el calor de mi cuerpo con el frío
 de la muerte se aparta y desfalleçe,
 pues que veo el bien mío
 de mí alexado, y voy al hondo assiento 103

103 Esta bellísima perífrasis expresa la jerarquización, a través de la metáfora mitológica, del intento de suicidio, adverso a la posición de Herrera en sus Anotaciones: "La materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre." (H-422).

de Neptuno sin él, mirando alçarse
las ondas y baxarse. (vv. 181-88)

En "Amarilis", Delfis compara su estado afectivo presente con la felicidad que gozaba junto a su amada, ahora muerta:

Por ti el campo y ganado me alegrava;
aora dél me aparto y lo aborresco. . . (vv. 183-84)

Tú estando aquí, las ninfas amorosas
hazían coro, allí también viniendo
los faunos, temor suyo; tú faltando,
ellas faltan, los faunos no acudiendo. (vv. 197-200)

Derrotado ante la muerte de la pastora y rodeado por un espacio pastoril ahora sin deleite ("dexó contigo su deleyte el prado"), el pastor ansía la soledad y la muerte:

Quiero huyr ya el trato de la jente,
mesclado con las fieras espantosas,
y allí gastar la vida lamentable
en tristezas, con ansias congoxosas;
que, pues me dexas, yo yré al sol ardiente,
triste, solo, lloroso y miserable,
o al frío inconportable,
o a morir ahogado . . . (vv. 211-218) ¹⁰⁴

Bayo señala el hecho de que en la poesía pastoril castellana no hay suicidios, sólo el deseo de muerte: "es más, la cruel muerte de la

¹⁰⁴ La fuente aquí, para Ruestes Sisó, es Sannazaro, "Phyllis", una de las églogas piscatorias 1.72-75 (191).

amada llega hasta poner al poeta en situación peor que la muerte" (170-71).¹⁰⁵ Sin embargo, en la égloga herreriana, Olimpio expresa su deseo de morir y al final de la égloga, los versos: "Olimpio, al fin, al mar torció el camino, / y Tirsis buelve solo y triste al pino." parecen indicar que el pastor se dirige hacia el mar para consumar ese deseo, como lo hizo el pastor Damón en la égloga VIII de Virgilio. Ante la imposibilidad de lograr un cambio en su situación de soledad afectiva, el único desenlace es la muerte. Esta enajenación del amante que lo lleva a alejarse de la intimidad arcádica y de la comunión con los otros pastores estaba ya presente también en Virgilio: Coridón en la égloga II refiere su lamento "con estéril empeño" ante la crueldad de Alexis en un paraje solo, alejado de los otros pastores.

Rechazado y no correspondido, el pastor amante en ocasiones invita a la amada a que forme parte del ámbito pastoril:

105 El suicidio por amor, ya presente en la pastoril clásica (Virgilio VIII), es también un tópico de la pastoril renacentista, tanto en la prosa (Sannazaro: Arcadia, Prosa V, XI y XII; Cervantes: episodio de Grisóstomo y Marcela en Don Quijote I.15.48; La Galatea IV), como en la lírica (Boccaccio: "Ninfale fiesolano") (Iventosch 1974: 64 y ss.). La aseveración de Bayo contrasta con la presencia del tema en varias églogas españolas. Así, la solución del amor "desesperado" del pastor mediante el suicidio aparece en los siguientes poemas: intento de suicidio en la égloga segunda de Garcilaso y en las estancias "Sobre nevados riscos levantado", atribuidas a Figueroa y a Laynez; doble suicidio en la égloga "Filis" de Francisco de la Torre; inminente suicidio en el soneto de Figueroa "Deja, Fili, gozar un poco al prado", que termina con el siguiente terceto: "¡Ay, por quien tantas lágrimas en vano, / tantos suspiros hasta aquí he esparcido; / y agora esparcirá sangre esta mano!" Sobre el suicidio en la pastoril, véase Avalle-Arce, Deslindes cervantinos 97-119, y la respuesta de Iventosch en el artículo antes citado.

Mas si t'agrada, ¡i, ô si t'agradasse!,
 ven conmigo a esta sombra, do resuena
 l'aura en los ciclamos revestidos
 de iedra, do se vio jamás qu'entrasse
 alçado el sol con luz ardiente y llena.
 Aquí ai álamos verdes i crecidos,
 i los povos floridos,
 i el fresco prado riega l'alta fuente
 que murmurio süave i sossegado.
 Aquí el tiempo templado
 te combida a huir el sol caliente.
 Ven, Clearista, ven ya, Ninfa mía;
 este prado te llama i fuente fría. ("Venatoria" 144-156)

Este paraje, descrito casi iconográficamente, encierra los tópicos de la estilizada escena pastoril: sombra, frescura, verdor, fuente, frondosidad, sonido. Sólo falta en él la unión amorosa para hacer de esta "soledad amena" (Garcilaso III.57) un locus ideal.

Así también, en "Olimpio y Tirsi", el desdichado Tirsis intenta convencer a la que con "llanto endurecida, / es sorda y huye;":

Ven ya, pues mi Leuçipe, a esta ribera
 y a este abierto y levantado pino, (vv. 293-94)
 y, persistente, más adelante describe el espacio en el que la aguarda anhelante y le ruega:

Ven ya, Leuçipe; mira el fresco viento
 que espira mansamente
 por toda esta ribera sossegada;
 el río, que las ondas mansamente

va bolviendo, callando,
 y suena de las aves el conçento; . . .
 Ven ya, Leuçipe, ven, pastora mía;
 aquí, ondas; aquí, aura y sombra fría. (vv. 321-332)

Este paisaje idílico evoca la sensualidad de los parajes virgilianos en las églogas IX y X cuando el pastor "invita a 'Galatea' y a 'Licoris' respectivamente a gozar de la primavera florida, de las flores y los ríos, de las sombras de los álamos, de las fuentes, prados y bosques " (Ruestes 293).

El locus pastoril se ha convertido en una ofrenda amorosa. Y también en una celebración lingüística: nótese el uso de vocablos como aura, ciclamoros, povos, murmurio, conçento; el juego de sinalefas con acentos en: "aquí, ondas; aquí, aura y sombra fría."

De igual manera, el Betis en la elegía 8 comienza su intento de suavizar la coquetería esquiva de la amada con una invitación: "Ven, Ninfa, adond'el ciclamor florece / qu'en la entrepuesta iedra está sombrío, / i do, al timble igualando, el povo crece." (vv. 13-15). Temeroso de que la llamada a compartir el espacio idílico no sea suficiente, el enamorado, jactancioso e hiperbólico, le promete:

Que todo cuanto abraça este gran río
 es mío, i será tuyo si tú vienes.

Ven, ¡ô, ven Galatea'l llanto mío! (vv. 16-8)

Después de reprocharle: "¿por qué, ingrata, te detienes?, / no canses mi esperança,", el amante procede a enumerar, elaborando, las dádivas que tiene escogidas para ella. De hecho, la mayor parte de la elegía está constituida alrededor de las ofrendas y promesas de un gozo futuro y victorioso junto a su "dulce, bella, amada Galatea".

La sencillez de las ofrendas amorosas en la égloga clásica había sido mencionada por Herrera. Recordemos: "Los dones que dan a sus amadas, tienen más estimación por la voluntad, que por el precio;". Así, en Virgilio II, Coridón intenta ablandar la frialdad de Alexis vanagloriándose de sus posesiones (ganado, leche blanca), y de sus instrumentos musicales. Invita a Alexis y le ofrece los siguientes regalos: flores, plantas, frutas, laureles. En la elegía herreriana el Betis rinde homenaje a Galatea con ofrendas "más escogidas", para parafrasear el verso herreriano. La dignidad del personaje así lo exige.

En esta "elegía" se encuentran todos los elementos necesarios para permitir que se le considere como una égloga, a pesar del epígrafe.¹⁰⁶ Betis, personificación del río sevillano, es aquí un semi-dios que canta su amor por Galatea, la pastora por excelencia. La convida a formar parte de un ámbito pastoril: "Ven, Ninfa, adond'el ciclamor florece / qu'en la entepuesta iedra está sombrío . . . " ; "Cantando yo, tu ayudarás sonando, / i la çampoña i canto confundido, / con lazo estrecho al fin irá cessando." Este escenario, sin embargo, tiene resonancias épicas--la alusión histórica que encierran los versos en el

¹⁰⁶ Cuevas (581). Coster la ha clasificado también como égloga. La fuente para Dámaso Alonso es Ovidio (Met. XIII.838 y ss.). El canto pastoril de Polifemo en su versión ovidiana es referido por Galatea y tiene como tema la expresión del amor desdichado del "pastor fiero" por la ninfa. Después de ensalzar la belleza de la ninfa, Polifemo la recrimina por su desdén. Y prosigue a autoalabarse, enumerando sus posesiones (cuevas, frutas, ganado, leche, animales varios) con el propósito de atraer a la amada. La invita a compartir este espacio idílico y le ruega no desdeñe sus regalos. El lamento, sin embargo, acaba con una recriminación y una amenaza de venganza.

que ofrece su "don más escogido"--y está poblado de ninfas, sátiros y otros semi-dioses que conforman el mundo pastoril del protagonista.

La extensión (88 versos) acerca esta poesía aún más al paradigma clásico. Los tercetos encadenados ya habían sido empleados por Sannazaro, entre otros, para poesía pastoril. Esta concisión y fragmentación estrófica recuerda la modulación rítmica de los hexámetros greco-latinos. Además, es necesario insistir en que la "elegía" es considerada por Herrera como una de las "partes líricas" que conformaban el género de la égloga (H-423). Cabe añadir que, en su exégesis de las elegías de Garcilaso (H-271), Herrera establece una clasificación temática de esta "poesía mélica". Traza su origen en el ritual funeral y en los lamentos que acompañaban la muerte del ser amado. Pero advierte:

El primer uso de ella fue, como se ha dicho, en las muertes;
y es testimonio el lugar de Ovidio, donde lamenta la muerte
de Tibulo, . . . Después se trasladó a los amores no sin razón,
porque hay en ellos quejas casi continas y verdadera muerte,
y así escribe el mismo Ovidio en el I del Remedio de Amor:
blanda pharetratos elegeia cantet amores.

Como bien señala Herrera, el tema amoroso como materia para la elegía está autorizado por el testimonio de los clásicos. Entre el género bucólico y la elegía existe

una semejanza argumental y tópica: los poetas elegíacos se quejan del desdén, ausencia o infidelidad de sus amadas, como respectivamente se quejan de lo propio los pastores virgilianos, no siendo, por tanto, la querimonia una nota absolutamente privada de la elegía, aunque éste fuera,

según Horacio (*Ars Poet.* 75), su más prístino contenido.

(Vicente Cristóbal 279)

Cabe añadir que en la literatura latina la mayor parte de la poesía amorosa se encuentra en las elegías, ya que para la preceptiva lo que distinguía a la elegía era su forma métrica, no su contenido temático. V. Cristóbal advierte además, utilizando argumentos que claramente denotan una identificación autobiográfica entre la voz poética y el poeta, que existen diferencias entre los dos géneros: la subjetivización del sentimiento amoroso en la elegía, "historia personal en la elegía subjetiva", contrasta con la supuesta "ficción pastoral en la bucólica" (279-280). Este acercamiento sugiere una lectura de la poesía pastoril como un mero ejercicio convencional, como una modalidad "objetiva". Es necesario recordar que la lamentación por la pérdida, independientemente de su posible carácter autobiográfico (si es que se puede establecer y fundamentar el contenido confesional de la elegía y negar la evidencia de autobiografismo en algunos textos pastoriles), es uno de los elementos característicos de la expresión lírica.¹⁰⁷ La diferencia más evidente y significativa entre los dos géneros tiene que ver, en realidad, con la intencionalidad del poeta; es decir, con la decisión autorial de presentar la predicación amorosa a través de un sujeto poético en ropaje pastoril. De este tema nos ocuparemos más adelante.

¹⁰⁷ Baste aquí con recordar el motivo de las ruinas y del *ubi sunt*, sin entrar en las innumerables variantes del lamento que conforman el código de convenciones de la poesía amorosa.

Herrera prosigue con una enumeración de los atributos que debería tener el género: "cándida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara, . . . ni muy hinchada, ni muy humilde, no obscura con exquisitas sentencias y fábulas muy buscadas; . . . "; cualidades que también se podrían aplicar al discurso pastoril. Afirma que "conviniendo que este género de poesía sea mixto, que ahora habla el poeta, ahora introduce otra persona, es necesario que sea vario el estilo." Este señalamiento indica la estrecha relación entre la variedad de situación enunciativa y la estilística, rasgos que también formaban parte de las posibilidades de la égloga.

Aunque se podría, por lo tanto, clasificar el canto del Betis como una elegía, creo que la presencia de los personajes pastoriles, la disposición estructural, el marco fluvial, la referencia temporal al momento del canto, su estrecha relación con las fuentes pastoriles clásicas (hay alusiones directas como señalaremos en el momento oportuno) justifican su inclusión dentro de la pastoril herreriana. De hecho, en este texto Herrera parece estar aún más cerca del modelo clásico y más alejado de la hipertrofia del lamento, marca distintiva de la égloga amorosa renacentista.

La amada en estos poemas pastoriles sólo existe en función de la reacción afectiva del amante desdeñado. Es una casi no-persona, objeto de la predicación amorosa. Sólo sabemos que es a veces cruel, a veces "dulcísima y hermosa", y que ha sido la causa del canto-lamento.

Ahora bien, en Herrera hay que notar la insistencia en la visualización de la amada. El placer de la mirada denota una postura distinta a la de Garcilaso. Parece ser que el amante es testigo ocular:

¡Ay me, mísero! , veo yo cargada
la vid, con verdes pánpanos hermosa,
al olmo maridable sustentarse; ("Amarilis" 99-101)

¿Quién me aparta de verte, Galatea? ("Olimpio" 53)

Aora me recuerdo, Galatea,
del lugar, por mi daño,
donde vieron mis ojos tu belleza,
que me enlazó con amoroso engaño. ("Olimpio" 81-4)

. . . mas primero
yré triste aquel monte levantado,
y veré por entero
el lugar donde estavas, y la fuente . . . ("Olimpio" 134-37)

Estos ojos que fueron gloria tuya
no ven, que los dexó la lumbre suya; ("Olimpio" 257-58)

¿Qué dios, ¡ô Clearista!, t'à ofrecido
a mis ojos, corriendo yo una fiera
sin cuidado d'Amor, i vista, luego
te me llevó, dexándome perdido, . . . ("Venatoria" 40-3)

En "Leucotea" se acentúa el acto de mirar a la amada de tal manera que en las estancias 5 y 6 aparecen once veces los verbos "mirar" y "ver": "los pastores . . . mífrante llorando", "quien tu ausencia ve suspira y así, espantado, mira", "y viendo la ribera", "jamás veré",

"aquí yo vide", "Cómo podré mirar", "Aquí con blanca mano la vi", "mirando los pastores su hermosura", "y con mi pena veo", "Pisuerga ve lo que mi Betys vía." Esta saturación visual, esa insistencia en el recuerdo de la imagen de la amada, no es de origen clásico, sino que remite a la visión petrarquista y neoplatónica del amor. El sello petrarquista que informa los sonetos de Herrera, su "cancionero", se encuentra también en su poesía pastoril, "enriquecido por el recuerdo de la mejor poesía amoroso-descriptiva de clásicos, italianos y españoles" (Cuevas 33).¹⁰⁸

A este respecto dice Herrera en sus Anotaciones (H-62):

Y la origen del amor, que es afección gravísima y vehentísima de la alma, nace de la vista; de suerte que el amante se resuelve, y desata y licuece, cuando ve una mujer hermosa, como si todo se hubiese de traspasar en ella. Y es particular pasión de todos los que aman . . . hablar como presentes, y abrazar y llamar y quejarse. Porque la vista pinta y figura otras imágenes como en cosas líquidas, las cuales se deshacen y desvanecen presto y desamparan el pensamiento y entendimiento; mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ella como inustiones hechas con fuego, dejan impresas en la memoria formas, que se mueven y viven y hablan y permanecen en otro tiempo.

Estas palabras de impronta neoplatónica hacen hincapié en la importancia de la vista como origen del sentimiento amoroso y en la

¹⁰⁸ Para el petrarquismo en Herrera, véase Cuevas 23-38; López Bueno 81-3; Woods 126-27; Vilanova "Herrera" 716 y 720; Fucilla (1930) 277-295; Segura Covarsí 159-75 y 269-73.

perduración de la imagen indeleble de la belleza de la amada.¹⁰⁹ La constante visualización de esta imagen conduce a una revitalización del momento amoroso a través del recuerdo. La eficacia del lamento por la ausencia del ser amado se intensifica mediante la posibilidad de evocar esas formas "impresas en la memoria."

"Hablar como presentes", dice el poeta. Aquí se explica, en lo puramente formal, la presencia constante de deícticos y "shifters" en la poesía pastoril de Herrera: elementos adverbiales, adjetivales y/o pronominales que denotan la inmediatez de la escritura. A su vez, estos recursos recuerdan la repetición anafórica tan característica de la pastoril grecolatina.¹¹⁰

Resumiendo, se podría afirmar que Herrera asume la máscara del pastor para cantar la pérdida de un amor o para recuperar ese amor mediante una invitación a la amada. El pastor-poeta herreriano, al igual que el pastor virgiliano, no reflexiona sobre las diferentes etapas de un proceso amoroso continuo a través de las églogas, narrando o dramatizando el desarrollo de su relación afectiva. La

109 Véase Ficino II.9 ("Y como el amor no es otra cosa que deseo de disfrutar de la belleza y ésta es aprehendida sólo por los ojos, el que ama el cuerpo se contenta sólo con la vista."), VI.8 ("Por tanto, todo amor comienza por la vista."), y VI.10.

110 Rosenmeyer señala el uso de estas repeticiones (además de la sestina) en Teócrito y Virgilio. Los estribillos, las anáforas, la simetría estructural y otras estrategias discursivas afirman la rigidez y la discontinuidad del discurso pastoril: "With each anaphora, kinesis is arrested, continuity blocked, progression cut off" (97). Sería interesante y prometedor realizar un estudio del juego pronominal en el corpus herreriano, uso que remite a la poesía cancioneril.

predicación amorosa de estas églogas se caracteriza sólo por su tono elegíaco y evocativo. Es decir, los sujetos implicados en la enunciación del amor dolido reflexionan sobre la pérdida, la actitud adversa o la ausencia del ser amado. Existe siempre una contraposición de dos situaciones temporales: en las églogas de la ausencia (por muerte o por cambio de escenario), el sujeto amante contrasta el dolor presente con la felicidad pasada; en las églogas del amor no correspondido, se opone la proyección de un futuro gozoso y compartido (de ahí la insistencia en invitar a la amada y en ofrecerle toda clase de dádivas) a la soledad del presente.

No es posible trazar una historia amorosa en la poesía pastoril de Herrera, y el contexto biográfico es, en realidad, un referente extra-textual. La tensión amorosa, cuyo referente inmediato es la tradición pastoril, es aquí signo de una experiencia literaria, de una reescritura del paradigma virgiliano, matizada por los enfoques renacentistas.

5. La naturaleza

El intento de definir el género pastoril en función del paisaje natural, exagerando la importancia del llamado "locus amoenus" como el elemento unificador, representa una lectura anacrónica de la actitud de los poetas pastoriles clásicos ante la naturaleza.¹¹¹ En su

¹¹¹ Véase Heatt "The Integrity " para una refutación de esa posición anacrónica, y Schmidt, quien acusa este tipo de lectura como una "concepción errónea" del género (148-153). También Rosenmeyer , el capítulo "The Pleasance" en The Green Cabinet (179-205). La mayor parte de los acercamientos a la literatura pastoril parten de esa concepción que insiste en convertir al paisaje como el elemento característico del género. Schmidt enumera esos errores: "Die Erwartungen an die Bukolik haben allein innerhalb des hier zu behandelnden Aberrationstyps ein weites Spektrum: das Ländlich-

estudio seminal de la bucólica virgiliana, Schmidt asevera que la Arcadia en Virgilio no es un paisaje: "Arkadien ist bei Vergil keine Landschaft" (173). Es sólo el espacio donde vive Pan. El pastor-poeta virgiliano habita en una comunidad de pastores amigos, en un espacio literario-poético, adecuado para la reflexión sobre el discurso poético y su relación con el poder socio-político (111). La visión del pastor como un hombre solitario frente a la naturaleza-testigo proviene de Petrarca (Rosenmeyer 185). Y con Sannazaro se intensifican y establecen los mitos de la Arcadia como espacio tópico pastoril y de la nostalgia por una Edad de Oro (Schmidt 182-85).

Tanto en Teócrito como en Virgilio el espacio pastoril (fuentes, árboles "umbrosos", aguas cristalinas y claras, prados verdes) es un escenario cuya función consiste en permitir la ubicación ambiental del protagonista y de su canto. En Teócrito, sin embargo, sí hay un intento (en el idilio VII) de acumular detalles de un referente paisajístico que representa una visión auténtica de un paraje real. A este respecto Hieatt señala:

Idyllische, Landschaftsbilder, das Natürliche, das Ursprüngliche, Urzustand des Hirtendaseins, 'das einfache Leben', Naivität, Aufrichtigkeit, Unschuld, Frömmigkeit, Götternähe, Stadflucht, Landsensucht, Kulturermüdung, 'Zurück zur Natur!', heile Welt (soweit als im Landleben realisiert gesehen), Restbestand des Goldenen Zeitalters, Friede, Sicherheit, Seelenruhe, Glückseligkeit, wobei die letzten Vorstellungen schon auf den 'Garten Epikurs' zielen" (141-42). Este catálogo indica la preeminencia de una lectura romántico-mítica del género que incluye acercamientos descriptivos y apreciaciones que ven a la pastoril como una expresión de lo natural, del estado primitivo del pastor, de "la vida sencilla", de la inocencia, de la cercanía a lo divino, de evasión urbana, de hastío cultural, de un retorno a la naturaleza, de la Edad de Oro, de paz, de seguridad, de felicidad.

Theocritus produces a view of the countryside that is at times authentically appealing, at times nostalgic and selective to the point of idealization, while at still other times so out of keeping with plausibility as to be called an artificial misrepresentation (11).

Esta ambigüedad ante los fenómenos naturales no está presente en las églogas de Virgilio. En Teócrito la naturaleza es, a veces, testigo y partícipe de las emociones del protagonista, como lo es en Virgilio. Pero la poesía de Teócrito "depends heavily on the presentation of scenery and objects to the view of the reader" (Hieatt 12). Virgilio recompone este uso de la naturaleza y la utiliza como un recurso retórico. Los elementos de una naturaleza idílica--o real--no son marcas características de las églogas virgilianas sino que tienen una función simbólica y epicúrea: "solche Elemente bilden als epikureisierende poetische Symbole dichterischer Existenz einen bestimmten Aspekt der Dichtungsreflexion der Bukolik" (Schmidt 147). Es decir, Virgilio selecciona la estilizada escena pastoril como el único lugar posible para la reflexión poética. Y ya que esta reflexión consiste (en Virgilio) en una añoranza (por la pérdida de un amor, de un amigo o de la patria), en un lamento que expresa la carencia del sujeto amado, la naturaleza se personifica y se convierte en un instrumento emotivo. Al igual que la amada, la naturaleza se transforma, a través del canto pastoril, en objeto de la predicación. La diferencia con los Idilios de Teócrito es notable. Hieatt dice al respecto: "The telling difference in Vergil's use of nature lies not so much in its unbalanced, ideal presentation but in its incidental employment to do service to the expression of human feeling" (13).

Buen conocedor y admirador de Virgilio, Herrera, en sus escolios a las églogas de Garcilaso, no destaca el locus pastoril como elemento temático. De hecho, la única mención del paisaje estilizado la encontramos en H-422. Al trazar la historia del género y refundir las declaraciones de Diodoro Sículo y Eliano respecto a la "fábula" de Dafnis, el poeta señala:

Hay en Sicilia unos montes llamados Aerios (los cuales se apellidan hoy Montisoros) a quien la naturaleza del lugar tiene siempre deleitosos y fértiles. En ellos hay fuentes con espesos árboles y las aguas en ellas dulcísimas más que todas, y las encinas con fruto más grueso que el que dan en otra alguna parte, y todos están llenos de plantas domésticas y de infinitas vides, y nace en ellos la fruta en grandísima abundancia.

Ahora bien, este espacio hiperbólico e idílico se transforma, en las églogas de Herrera, en un lugar que puede llegar a tener un valor plurisimbólico. Los elementos de esa naturaleza, compasiva ante el presente doloroso de la voz poética, sufren, así, una transformación y la naturaleza se convierte, en ocasiones, en un refugio inhóspito, a veces cruel.

En "Salicio" el pastor impreca a la naturaleza para que se una al llanto por el amigo muerto:

Llorad, lauros i plátano sombrío,
i tú, Fauno, en el suelo reclinado,
i contad en su muerte el dolor mío.

Valles, cresca el suspiro apressurado
por una i otra parte, i, no cessando,

suene'n llanto confuso todo el prado. (vv. 28-33)

En este primer lamento, todos los componentes del mundo pastoril se unen para expresar la tristeza de la pérdida:

Gimen los montes mudos, i el desierto,

i las matosas peñas inclinadas

do el aire hiere; "Ya Salicio es muerto". (vv. 73-75)

El canto de Tirsis, por otro lado, comienza con una invocación a que cese el llanto para poder rendir homenaje al pastor-muerto:

No resonéis ya ninfas, lamentando;

dexad vos, montes i peñascos fríos,

las quejas qu'estendistes suspirando. (vv. 130-32)

Y así la naturaleza, siempre empática, recupera su frescura, su exuberancia:

Palma, plátano, povo, álamo i pino,

el grande ciclamor, el lauro verde

qu'a tu divina frente bien convino,

estenderán, con son que nos acuerde

de ti, las hojas, i con rico manto

mostrará el prado, qu'el color no pierde. (178-183)

Partícipe del duelo, la naturaleza en "Amarilis" presenta también esta oposición: elegíaca al responder a la tristeza de la voz poética, idílica al convertirse en el lugar de la apoteosis de la amada muerta. La intensidad del dolor queda espléndidamente demostrada en la primera estancia de la égloga. Herrera, mediante una saturación de elementos unidos en el campo semántico relativo al dolor, indica el estado anímico del pastor y del ambiente pastoril: "lamentaba",

"consolaba", "voz doliente", "mal", "quexava", "ansias dolorosas", "canto lamentable", "querellas", "lástima". El pino: "Este pino contiene las señales / del dolor de Amarilis y su muerte" ¹¹²; los montes "testigo de mi llanto", y los otros elementos, "o valle, sierra, breña, cueva y prado!", conforman un ámbito pastoril hostil y no acogedor:

Aun creo aora que, en el campo abierto,
que naçe'en vez de fértil sementera,
según la suerte a todo mal se esfuerça,
el cardo áspero, espina órrida y fiera;
y que está el bosque estéril y desierto, (vv. 29-33)

En esta estancia, como señala Ruestes Sisó, Herrera retoma y reelabora la "oposición fecundidad-esterilidad" presente en la égloga V de Virgilio para presentar la imagen de una naturaleza desolada y estéril. La relación entre la presencia de la amada/belleza del ámbito pastoril y su ausencia/locus inhóspito está desarrollada en la próxima estancia:

Fértil prado y hermosa fuente clara,
sombría gruta y árboles ramosos:
mientras mi dulce amor aquí bivía,
fértil, clara, sombría, voz ramosos;
aora que muriendo os desampara,
aora que durmiendo os desampara,

¹¹² Ruestes Sisó relaciona estas "señales" con el motivo literario (en Calímaco, Virgilio, Ovidio, Propercio) que aludía a la inscripción en la corteza del árbol del nombre de la amada. Cf. además, el soneto de Herrera "Este lauro, que tiene en su corteza / verde escrita la ónrra de mi pena,".

desnudos, turvia, estéril, no sombría,
 agenos de alegría. (vv. 42-49) ¹¹³

Esta apóstrofe evocativa contrapone la frescura del locus pastoril-idílico: "fértil", "hermosa", "sombria", "ramosos", a la oscuridad de un espacio que refleja los cambios provocados por la muerte: "desnudos", "turvia", "estéril", "no sombría". La antítesis, expresada mediante un paralelismo y la enumeración de elementos, destaca la solidaridad de la naturaleza ante "la partida suya [de la amada] y mi lamento". Debido a la ausencia irremediable, el pastor, falto de sustento afectivo, desea imperativamente que la naturaleza irrumpa en un lamento resonante y que detenga su curso normal. Todo en ella (lo animal, lo vegetal, y lo mineral) tiene que ser instrumento receptivo al llanto del sufrido:

Vengan las fieras tristes a mi llanto,
 sus quejas crezcan; suspirando suenan
 los árboles, y hieran con lamento
 las peñas impelidas, que resuenen
 con un largo clamor que ponga espanto,
 el nombre de Amarilis por el viento . . . (vv. 85-90)

desvanesca el rocío, y juntamente
 niegue la miel la aveja diligente,
 los árboles la fruta conoçida,
 séquese el prado y fuente,

¹¹³ "Voz" aquí es vos (pronombre de la segunda persona plural) y refiere a los "árbores ramosos". Blecua, sin ofrecer explicación, anota: "En el ms. se subraya voz. Quizá habría que leer sombría luz" (216).

y todo falte a quien faltó la vida. (vv. 94-98)

Este último verso recoge el microcosmos que, en orden jerárquico, los versos anteriores enumeran. Así, "las fieras", "los árboles", "las peñas", "la abeja", "el prado y fuente", se unifican en una especie de acorde sinfónico que expresa universalmente el dolor. Los versos finales niegan los productos de esos tres mundos que vuelven a representar ("el rocío"- mineral, "la miel"- animal, "la fruta" - vegetal, y nuevamente, el mundo mineral a través del agua) la solidaridad cósmica ante el dolor arriba mencionado.

Pero, en la estancia siguiente, la voz poética contempla, en el presente, la unión amorosa y gozosa de la vid con el olmo y de las palomas, en unos versos que comienzan con una interjección cuya carga semántica apunta a la antítesis afectiva que se va a desarrollar:

Ayme, mísero, veo yo cargada
la vid, con verdes pánpanos hermosa,
al olmo maridable sustentarse;
y en la haya que crece ambiciosa
las palomas contemplo en paz amada
con dulçes juegos dulçes arrullarse, . . . (vv. 99-104)

Esta visión no le sirve de aliento sino que destaca aún más su propia situación dolorosa: " y yo cuitado, en culpa de fortuna, / sin luz, sin bien, sin esperança alguna " (vv. 108-9). El asíndeton, con su equivalencia exclusiva y progresiva, confirma la enajenación del yo, que contrasta con los "juegos" y el "amoroso fuego" tópico de la

parra/olmo y de las palomas: "viviendo solitario, me consumo" (v. 112). ¹¹⁴

La segunda parte de la égloga la constituye el ritual funerario que culminará con la jerarquización hiperbólica de la amada muerta. Ante la consagración de ésta, las ofrendas y los deseos de la voz poética recuperan su suavidad, su frescura:

A ti te dará Apolo a ruego mío
 su lauro siempre verde y consagrado,
 darán faunos las vides adornadas
 de rramos y cloror entremesclado; ¹¹⁵
 dará sus piedras el ondoso río
 y Pales quantas frutas variadas
 tiene en tierras labradas;
 y coronas de flores,
 gimiendo mil dolores,
 las ninfas, con los vasos espumosos
 de blanca leche; y versos numerosos
 yo te doy con las musas; yo los canto
 tristes y lastimosos,

¹¹⁴ En H-455 el poeta al comentar el uso del tópico parra/olmo en Garcilaso lo califica de "alegoría", y da cuenta de la presencia de esa imagen en Virgilio, Catulo, Plinio, Ovidio, Horacio. Señala además la semejanza entre el "entretejida" de Garcilaso y el "intexet" virgiliano. Nótese cómo Herrera recompone la imagen: el latinismo "maridable" = "conyugal" refuerza la idea de unión y contrasta con la soledad del sujeto que se 'consume' en su pena.

¹¹⁵ "Cloror", como señala Kossoff, aquí es verdor, follaje (del griego chlōros) o posiblemente flores, si deriva de Cloris (diosa de las flores). Podría también ser error del copista por color.

y de su boca espiran en mi llanto. (vv. 239-52)

El clamor espantoso de la naturaleza se convierte en un sonido tibio y agradable:

A ti susurran tierna y blandamente
los árboles cercanos que, moviéndose
baten en la aura mansa y regalada,
con las ojas delgadas rebulléndose
al suave sonido de Oçidente. (vv. 253-57)

La naturaleza ha cambiado para así ofrecer "consuelo glorioso", moderando y suavizando el dolor del pastor. Nótese la adjetivación de ambos pasajes: "verde", "adornadas", "ondoso", "variadas", "labradas", "espumosos", "mansa y regalada", "suave"; y las dos esdrújulas a final de verso: "moviéndose", "rebulléndose", gerundios que sugieren movimiento continuo, plácido e inmediato.

En la "Venatoria" la naturaleza es sólo un marco referencial para la invitación amorosa a la amada insensible. Sólo en las últimas dos estancias se afirma el locus natural pastoril, ya que en el resto de la égloga se recogen tópicos de las églogas cinegéticas.¹¹⁶ En la penúltima estancia, después de la autoalabanza, la voz poética promete a la amada una visita a un paraje idílico y sensual:

iremos a la fuente, al dulce frío,
i en blando sueño puestos, al ruido
del murmurio esparzido
de l'agua, tú en mis braços, amor mío,

¹¹⁶ El Cynegeticon de Nemesiano (3 A.D.), tratados geórgicos cuya temática está relacionada con la caza, parece haber sido el texto fundacional de esta modalidad.

i yo en los tuyos blancos i hermosos,
a los Faunos haría invidiosos. (vv. 138-143)

Este sueño erótico es la culminación bucólica de los juegos amorosos que describe prospectivamente Menalio para lograr la atención de Clearista. Los versos finales contienen una última y persistente invitación:

Mas si t'agrada, ¡i, ô si t'agradasse! ,
ven conmigo a esta sombra, do resuena
l'aura en los ciclamoros revestidos
de iedra, do se vio jamás qu'entrasse
alçado el sol con luz ardiente i llena.
Aquí ai álamos verdes i crecidos,
i los povos floridos,
i el fresco prado riega l'alta fuente
con murmurio süave i sossegado.
Aquí el tiempo templado
te combida a huir el sol caliente.
Ven, Clearista, ven ya, Ninfa mía;
este prado te llama i fuente fría. (vv. 144-156)

Ruestes Sisó ha destacado acertadamente "la importancia del lugar, verdadero protagonista del fragmento" (352). La voz poética invoca a la amada a que se reúna con él, si es de su agrado, en un ámbito rodeado de sombra, sonido, frescura y verdor. Este paraje "sombrió" --y recordemos que para Herrera 'sombrió' es el lugar que tiene poca luz y que otorga sombra refrescante--es el espacio pastoril estilizado que aquí responde a la placidez y sensorialidad de la unión gozosa

con la amada.¹¹⁷ Al formar parte del intento de seducción se convierte este espacio en una ofrenda más, en el lugar propicio para el amor. Nótese el uso del adversativo "mas si t'agrada" y del sintagma condicional "si t'agradasse". Pese a su actitud autocomplaciente, Menalio aún duda y, por lo tanto, al finalizar su llamada involucra a la naturaleza, convirtiéndola en cómplice: "este prado te llama i fuente fría". Los deícticos, recurso favorecido por el poeta, denotan la actualidad del paisaje con respecto a la invitación del pastor: "esta sombra", "aquí" (dos veces), "este prado". Es el ámbito del hablante.

Este es el fresco puesto, esta la fuente
donde se recogía la hermosa
Leucotea, del prado y bosque gloria.

De aquí se parte a la ribera umbrosa . . .

Con estos versos (nótese el zeugma), que singularizan el espacio de la voz poética, situándolo en el lugar donde disfrutaba la presencia de su amor, comienza la égloga "Leucotea". El eje geográfico de ésta es el río "Betys cristalino", referente real que actualiza el locus pastoril

¹¹⁷ A. Patterson (49-57) asigna un valor metafórico al vocablo umbra en Virgilio. Para la investigadora la umbra ofrecida por el árbol bajo el cual se reclina el pastor, es un símbolo de la protección política ansiada por el poeta-intelectual. Extiende esta lectura a Petrarca y a Sannazaro. En la Arcadia, por ejemplo, hay un pasaje que reza: "Ove dunque mi riposero io? sotto qual ombra homai cantero i miei versi?" El tipo de árbol que daba sombra variaba según la geografía local. Los textos pastoriles de Herrera creo no admiten esa lectura: el espacio sombrío herreriano es un tópico sin connotaciones políticas.

clásico.¹¹⁸ El marco fluvial es personificado: "Betys murmura", "siempre escucha el amor de los pastores", "Betys siente", "Betys sabe"; y se contrapone al Pisuerga que "gosa" ahora la visita de la pareja amorosa. La voz poética cuestiona la partida de Leucotea:

Pastora, quien tu ausencia ve, suspira,
y assí, espantado, mira
quán dulce y fresco assiento
dexas, por tu contento; (vv. 62-5)

Los elementos naturales que forman parte del escenario fluvial: "ribera", "bosque", "prado", "selva", "ovejas", "ganado", se alteran, confundidos, ante la realidad inconcebible de que Leucotea abandone ese espacio:

que dexas de Vandalia el rico puesto
y de Betys dorado el fértil vando
por la ribera del Pisuerga:
No deçienda a la yerva ya el roçío,
pues Leucotea va a Pisuerga frío
y a su estéril ribera y selva fría,
y dexa al Betys mío. (vv. 108-111)

Dolido, Iolas recuerda y lamenta, desde su río, señalando la violenta alteración del locus pastoril que ha producido la partida. Así, los

¹¹⁸ Ruestes Sisó anota a este respecto: "El tema de los ríos sensibles al amor, se encuentra ya en Ovidio (*Amores*, III, VI, 23 ss.), y aparece con frecuencia en la poesía renacentista" (61). Procede a destacar la "relación tan profunda" de Herrera con el río sevillano y ofrece como ejemplo la elegía 8. Véase también la nota H-306 en la que el poeta discurre acerca del tema fluvial y su iconografía en los textos clásicos.

pastores huyen "con temor" ante el "tempestoso viento" que derriba los "árboles ojosos" y afecta al ganado.

El espacio desolado, reflejo de la tristeza de Iolas, se convierte en un elemento temático de tal importancia que en cada una de las primeras diez estancias encontramos por lo menos cuatro vocablos que refieren al escenario pastoril-fluvial. Entre éstos se repiten constantemente (a veces en asíndeton, a veces en polisíndeton) valle, fuente, prado y selva. Así, en la novena estancia:

Hermoso valle y abundosa fuente,
alegre prado, de árboles ornada
sombría selva, quando con terneza
os vía Leucotea, coronada
de roxas flores la dorada frente :
¡quál estaréys, no viendo su belleza,
con perpetua tristeza!
Valle, la hermosura;
y la corriente pura
perderás, fuente; tornarás prado,
con las espigas duras, erizado;
los ramos secarás, selva sombría,
del árbol despojado. (vv. 113-125)

La adjetivación, "hermoso", "abundosa", "alegre", "ornada", "sombria", que califica a los elementos objetos de la apóstrofe, afirma la hermosura habitual del lugar que Leucotea "vía". Ahora bien, estos elementos, a su vez, privados de contemplar y admirar la belleza de la pastora, se ven despojados de su exuberancia. Y la voz poética

advierde el cambio futuro: "perderás", "tornarás", "secarás", formas verbales que anuncian el final de la fertilidad.

La apóstrofe a estos cuatro integrantes continúa en la próxima estancia:

Y es justo que olvidéys, valle hermoso,
la belleza; y las ondas, limpia fuente;
y la alegría, prado; y tú, adornada
selva espesa, los árboles, doliente;
pues la gloria del campo deleytoso,
¡o valle, fuente, prado, selva amada!,
os dexa, y no le agrada
la purpúrea ribera
adonde honrrada fuera.
De los árboles altos no se acuerde
la selva, y de la flor el prado verde;
y tú, fuente, la vena estanca fría;
valle, lo bello pierde. (vv. 127-139)

El verso exclamativo es una recolección de palabras claves que atraviesan el texto como un leitmotif. La enumeración inicial constituye el armazón estructural de estos dos fragmentos, en los cuales Herrera ofrece un despliegue de recursos estilísticos que, como veremos más adelante, apuntan a su preocupación por el "ornato de la elocución".

Prosigue la apóstrofe, pero esta vez la voz poética se dirige al río, describiendo el trastorno que ha motivado la partida: "aora torna turvio con tristeza, / y el curso inclina alsado y espumoso, / y las tendidas ondas ya despide." (vv. 143-45) Le ruega que conceda su

ventaja sobre el Pisuerga y, en un último acto de generosidad, le otorgue al rival la primacía:

Betys, que, altivo de su hermosura,
Tajo te dio y Pisuerga la ventaja,
pues se va Leucotea con tu gloria,
da al Tajo y a Pisuerga la ventaja,
y al fondo mete la cabeça oscura. (vv. 155-59)

La segunda parte de la égloga es una reflexión prospectiva de la dicha amorosa de la pareja. Las referencias al locus pastoril adquieren otra dimensión plástica: "guirnaldas", "flores", "violas", "rosas", "hojas olorosas". En una ocasión al dirigirse a Albano lo describe como "entre la verde grama recostado", clara alusión a la posición reclinada del pastor. Ahora bien, este escenario refiere a un locus amoroso feliz, a un paraje edénico, en el cual los amantes pueden disfrutar de sus juegos eróticos.

Los cuatro elementos, (valle, fuente, prado y selva), son, en realidad, los protagonistas de la primera parte de la égloga, ya que la nostalgia de la voz poética se dirige al lugar abandonado del amor, que alcanza su "gloria" por haber sido la residencia de la pareja. La relación especular entre el estado anímico del pastor y la ribera del Betis convierte a la naturaleza en un elemento textual con una función emotivo-afectiva. Ya no es un espacio abstracto, ni un mero trasfondo descriptivo.

Otra relación entre pastor-naturaleza se establece en "Olimpio y Tirsi". Ante la angustia que le causa su Galatea inasequible, Olimpio antepone la calma de la naturaleza a su propia pena amorosa:

Calla en las ondas Betys ya quieto,

y dexa el grave viento
 su ravia, con la sombra acrecentada,
 y no calla ni amansa su tormento
 la llaga renovada

de mi pecho, do el fuego está secreto, (vv. 41-46)

A pesar de que "responde a mi dolor todo el desierto"--es decir, que sí existe una correspondencia empática de la naturaleza--, Olimpio, deseoso de la muerte, se dirige hacia el mar y se despide del espacio en el que perdió a su amada:

Quedad adiós, hermoso prado mío;
 adiós, ¡o Galatea!,
 más que él hermosa, y tú, dichosa fuente;
 adiós, ¡o prado, fuente y Galatea!; (vv. 141-44)

Desesperado, el pastor invoca a la selva y al prado: "Invidio os, selva umbrosa y fértil prado", sintagma que se repite, a manera de estribillo, en la estancia 8 (v. 149) y en la 9 (v.161 y, con variante: "Invidio os, selva y prado, pues es vuestra", en el v. 179). Esta reacción se debe a que la amada permanece en el lugar que fue una vez escenario y partícipe del enamoramiento del pastor y del desafecto de Galatea:

Invidio os, selva umbrosa y fértil prado,
 más umbrosa y más fértil, pues mi gloria
 y mi sola memoria
 en vos sufre el calor del sol ayrado
 y, callando, suspira el amor nuestro;
 aora os mira ella y habla aora,
 y se huelga en el verde sitio vuestro, . . . (vv. 149-55)

Por otra parte, el canto de Tirsi comunica la soledad del ámbito pastoril, donde toda la naturaleza escucha y está atenta al llanto del pastor:

Si no ay quien escuche mi lamento
 en este solo prado,
 y a las ninfas ofende mi gemido,
 a este monte, a este río arrebatado,
 a este pino estendido
 mis versos cantaré con triste acento.
 Oídme, montes, ríos, selvas mías,
 pinos y peñas frías,
 pues Leuquipe, a mi llanto endurecida
 es sorda y huye; arded en fuego, montes; (vv. 221-230)

El tópico de la amada sorda, insensible al dolor, se contrapone al tópico de una naturaleza que reacciona y comparte ese dolor, aunque sin pérdida de su belleza intrínseca.

La naturaleza no cambia; lo que ha cambiado es la percepción que de ella tiene el amado:

¡O amada de mí más que mi vida!
 el deleytoso prado,
 el verde bosque, el caudaloso río
 que el alto curso tiende al mar hinchado,
 sin ti son dolor mío,
 sin ti mi quietud está perdida,
 sin ti todo me causa y desagrada; (vv. 281-287) ¹¹⁹

¹¹⁹ Esta relación entre la percepción de la belleza de los elementos naturales y la condición afectiva del enamorado se encuentra

La ribera y el pino son testigos "de la pena lastimera" y si la amada aceptara la invitación, aquel "llano verde" y "río puro, / que parece sin ti seco y oscuro" volverán a ser deleitosos. Obsérvese que el uso del verbo "parecer" insiste en la subjetividad de la representación, en una visión idealista que pone al sujeto en el centro del universo dando sentido a los objetos de la naturaleza.

Sin embargo, en la elegía 8, el Betis, voz poética que se dirige a Galatea, se enaltece e intensifica progresivamente la calidad de sus ofrendas amorosas. Su primera invitación:

Ven, Ninfa, adond'el ciclamor florece;
qu'en la entropuesta iedra está sombrío;
i do, al timble igualando, el povo crece.

Que todo, cuanto abraça este gran río,
es mío, i será tuyo, si tu vienes . . . (vv. 13-17)

es de marcado carácter clásico. Ya que todo le pertenece en ese locus pastoril amoroso, el Betis no particulariza los integrantes del espacio del "gran río". Los árboles mencionados: ciclamor, timble y povo, no aparecen en las églogas garcilasianas.¹²⁰ Pero tanto el "timble" como

también en Garcilaso. En la égloga I.105, Salicio se queja: "Por ti el silencio de la selva umbrosa, / por ti la esquividad y apartamiento / del solitario monte m'agradaba; / por ti la verde hierba, el fresco viento, / el blando lirio y colorada rosa / y dulce primavera deseaba./ ¡ Ay, cuánto m'engañaba !" El sintagma anafórico (en Garcilaso "por ti", en Herrera "sin ti") constituye a su vez una expresión laudatoria: es la presencia de la amada la que causa en Garcilaso el "agrado", en Herrera el "desagrado" producido por el espacio natural.

¹²⁰ El ciclamor es un árbol que se usa como adorno. El vocablo proviene del francés antiguo sicamor y éste del latín sycomorus.

el "povo" son comentados por Herrera (H-836) cuando anota el vocablo álamo que aparece al final de la égloga tercera de Garcilaso.

La invitación es a un lugar donde la naturaleza florece, da sombra y crece. En el próximo terceto--que remite a Ovidio--, el Betis, impaciente, le ofrece a la amada cruel la totalidad del espacio fluvial. Prosigue con la promesa de una guirnalda de flores y de un manto de tela preciada, asegurándole que también "consagraré a tu nombre un bosque oscuro, / con empinados árboles tendido;". Y correspondiendo a su grandeza, le brinda los trofeos de guerra.

Con la personificación del río y al convertirlo en el actante amoroso, Herrera siente la necesidad de adecuar la configuración del discurso amoroso a la voz poética. Aquí no es el pastor dolido el que intenta recuperar el amor perdido; es el "gran río" el que pretende a Galatea, expresando su deseo de conquistarla.

El locus pastoril, con sus fuentes, prados, selvas, ninfas y pastores, existe en las églogas de Herrera como un elemento que acompaña al

Corominas ofrece la primera documentación en Herrera. En la obra herreriana el vocablo aparece 5 veces. Kossoff consigna que "timble blanco" aparece en los textos de Gómez Manrique donde significa 'álamo'. Para Kossoff es una hispanización del francés tremble. De acuerdo con el verso y con la anotación de Herrera (H-836) el timble y el povo son árboles de una misma familia. Es interesante notar que Herrera no utiliza aquí los árboles que se encuentran en la enumeración garcilasiana: álamo, laurel, sauz, mirto, fresno y haya. El comentario de Herrera reza así: "El álamo. Dice Lázaro Baifio que el árbol llamado de los latinos populus alba, que es sacro a Hércules, se nombra en francés tremble. Populus nigra, en que se mudaron las hermanas de Faetón, es infrecuente en Francia y muy copiosa en el Po. Mas Roberto Constantino es de opinión que el blanco sea peuplier en francés, y en toscano albara, y que el negro se apellide tremble de los franceses, . . . Populus es el pobo en nuestra lengua, y así puso G. L. poéticamente el álamo por el pobo. . . ."

pastor en su pena. Unas veces se une al canto elegíaco; otras, forma parte de una ofrenda incitante. La naturaleza refleja los cambios emotivos que sufre el pastor enamorado. El ámbito pastoril no es en estas églogas un lugar de evasión. Guiado por Virgilio, Herrera utiliza ese espacio natural, estableciendo una relación no sólo empática, sino, a veces, también analógica, entre los elementos naturales y la voz dolida del pastor-poeta.

Recordemos los versos virgilianos cuando Menalcas lamenta la muerte de Dafnis:

*Dum iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit;
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.*

(V.76-8)

(En tanto que al jabalí gusten las cimas del monte y a los peces los ríos; en tanto que las abejas liben el tomillo, las cigarras el rocío, siempre permanecerá tu honor, tu nombre y tus alabanzas).

O cuando Tí tiro dice en l.59-63:

*Ante leves ergo pascentur in aethere cervi
et freta destituent nudos in litore piscis,
ante pererratis amborum finibus exsul
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,
quam nostro illius labatur pectore vultus.*

(Antes pacerán los ciervos ligeros en el aire y las olas dejarán al desnudo a los peces en la playa; antes, en el exilio, recorriendo

fronteras desconocidas, beberá el Parto del Arar o la Germania del Tigris, que se esfume su cara en nuestro corazón). ¹²¹

En estos dos fragmentos, que se convirtieron luego en tópicos de la lírica amorosa, Virgilio afirma el infinito poder de la naturaleza, inmutable y constante. El primer fragmento establece una identidad entre sus dos términos de comparación: mientras la naturaleza siga su curso se producirá la veneración por Dafnis. En el segundo se contraponen temporalmente los imposibles a la posibilidad de que se olvide el rostro amado. Otra afirmación de constancia; en este caso basada en la expresión de cambios caóticos en el orden natural.

Herrera menciona esta comparación tópica al comentar los siguientes versos garcilasianos de la elegía primera:

y en tanto que los peces la hondura
húmeda habitarán del mar profundo,
y las fieras del monte la espesura,
se cantará de ti por todo el mundo; (vv. 301-04)

Y anota:

Y en tanto. Cuatro cosas con las palabras ya dichas, bien puestas y diferentes, imitadas de Virgilio en dos lugares. Uno en la Egloga 5: [sigue la cita de Garcilaso] El otro lugar, que

¹²¹ El adínaton (expresión de lo imposible) refleja aquí una reacción opuesta a la que aparecía en Teócrito. Virgilio afirma la constancia, no el caos natural que implica esa imprecación tópica. Cf. Curtius 95-98. En Herrera sólo hay un uso de este recurso. En "Amarilis" (vv. 264-6): "y antes se verá el día tenebroso, / que no sea cantado / tu nombre de mi verso numeroso", lo imposible--"el día tenebroso"--alude a un mundo sin sentido, caótico.

fuera más lícito seguir solo, por ser más conveniente a la elegía que la rustiqueza de las églogas, es del I de la Eneida:

In fraeta dum fluvi; current, dum montibus umbrae
lustrabunt, convexa polus dum sidera pascet;
semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt.

Solemos traer las comparaciones, semejanzas, vocablos y traslaciones, de aquellas cosas en que nos habemos ejercido, o ejercemos, porque más fácilmente nos acuden a la memoria.

Así Menalcas nombró, como pastor, jabalíes en los montes, peces en ríos; abejas y cigarras que había visto y oído; y Eneas, que salía al mar, y había visto entrar ríos en él, los nombra, y lo demás que allí trae. (H-352)

En sus églogas, Herrera utiliza el tópico "Dum iuga montis aper" en tres ocasiones:

en "Salicio":

En tanto qu'en el monte levantado
el javalí espumoso tenga assiento,
i cayere'l rocío al verde prado,

en todo el pastoral ayuntamiento
será tu nombre eterno, i la dulçura
i tierna voz del amoroso acento. (vv. 205-210);

en "Amarilis":

Mientra el tomillo verde, su cuidado,
la aveja oviere amado,
la cigarra el rocío,
serás tú dolor mío; (vv. 62-65);

y al final de "Leucotea":

Venid los dos, que en tanto aquel rocío
ame la aveja, el bosque alto y sombrío
el javalí, los cisnes la onda fría,
soys ambos amor mío. (vv. 261-64).

En los versos de "Salicio", Herrera sigue muy de cerca a Virgilio; en los otros dos ejemplos, el zeugma envuelve la elipsis del verbo amar. Los animales aman: la abeja al tomillo (en "Leucotea", al rocío), la cigarra al rocío, el javalí al bosque, los cisnes al agua fría. La naturaleza así personificada es amor constante y, por lo tanto, se hace posible la identidad con el hablante enamorado.

Esta insistencia en establecer una corriente de afinidad entre el pastor y el lugar del canto no es una característica, sin embargo, de las églogas de Garcilaso. Para el pastor de Garcilaso la naturaleza es un escenario dotado de exuberancia sensorial y sensual--"locus uberrimus", lo denomina Rosenmeyer (190)--, un espacio propicio para el amor. Baste con dos ejemplos:

Aconteció que en un'ardiente siesta,
viniendo de la caza fatigados
en el mejor lugar desta floresta,
qu'es éste donde 'stamos asentados,
a la sombra de un árbol aflojamos
las cuerdas a los arcos trabajados;
en aquel prado allí nos reclinamos,
y del Céfiro fresco recogiendo
el agradable espirtu, respiramos.
Las flores, a los ojos ofreciendo

diversidad estraña de pintura,
 diversamente así estaban oliendo;
 y en medio aquesta fuente clara y pura,
 que como de cristal resplandecía,
 mostrando abiertamente su hondura,
 el arena, que d'oro parecía
 de blancas pedrezuelas variada,
 por do manaba el agua, se bullía. (2.431-458)

Y este pasaje, de tanta visualidad descriptiva y riqueza sensorial:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
 de verdes sauces hay un espesura,
 toda de hiedra revestida y llena,
 que por el tronco va hasta el altura,
 y así la teje arriba y encadena,
 que el sol no halla paso a la verdura;
 el agua baña el prado con sonido
 alegrando la hierba y el oído. (3.57-64)

En Herrera predomina, por otro lado, como en Virgilio, la relación pastor-naturaleza. Podríamos aplicar a este empleo de los elementos naturales las palabras de Rosenmeyer:

In Virgil . . . the singer sings, and nature echoes his songs. The woods and the mountain glens, like the rocks in a famous passage in Lucretius (4.570 ff.), supply the resonance which an ambitious musician desires (185).

De la misma manera, en Herrera se establece un canto amebeo entre la naturaleza y el pastor doliente y, así, el locus herreriano deviene un locus sonoro: centro del espacio textual.

6. Locus Sonoro

Formosam resonare doces Amaryllida silvas.

Virgilio I.5

"Enseña a los bosques a resonar que Amarilis es bella". Este hermoso verso virgiliano contiene las marcas características de la sonoridad en las églogas del "Títiro mantuano". El plañido amoroso del pastor que, en este caso, afirma la belleza de la amada, forma un "canto acordado" (Garcilaso I.49) con la naturaleza. Hay un eco expresivo de la armonía entre el hombre y los fenómenos naturales. Y el canto del pastor se vuelca hacia esos fenómenos, enseñándolos a que repitan y aprendan el canto amoroso. Así, como señala M.

Desport:

La poésie bucolique, qui a pour forme propre l'amébee, le chant alterné: *amant alterna Carminae*, devient ainsi dans son ensemble ell-même une vaste amébee cosmique. La nature, qui entend, répète aussi le carmen qu'on lui lance, et répond au poète, - la nature devient elle-même poète pour le poète (39).

122

Esta reciprocidad entre el canto humano y el lugar sonoro se encuentra también en el corpus pastoril de Garcilaso. En la égloga primera, Salicio dice:

Con mi llorar las piedras enternecen

122 M. Desport ofrece uno de los primeros estudios (junto al de M. J. Roiron, L'imagination auditive de Virgile) en que se destaca y estudia la función de la sonoridad órfica en el bucolismo virgiliano.

su natural dureza y la quebrantan;
 los árboles parece que s'inclinan;
 las aves que m'escuchan, cuando cantan,
 con diferente voz se condolecen
 y mi morir cantando m'adevinan;
 las fieras que reclinan
 su cuerpo fatigado
 dejan el sosegado
 sueño por escuchar mi llanto triste:
 tú sola contra mí t'endureciste, (vv. 197-207)

Pero en Garcilaso se contraponen la actitud receptiva de la naturaleza y los animales a la actitud adversa de la amada. Es decir, la relación de sonoridad se convierte en parte de la recriminación amorosa.

Por lo demás, las églogas de Herrera vibran de sonido, afirmando el poder órfico del pastor-poeta sobre los elementos que configuran el espacio del canto. La presencia insistente de vocablos y sintagmas que refieren a un campo semántico relacionado con el sonido, contrasta con el carácter visual de los rasgos descriptivos en la producción pastoril de Garcilaso. Ríos, selvas, campos, prados, pastores, dioses y semidioses forman un coro resonante que imita el lamento de la voz poética.

Veamos, por ejemplo, los imperativos de Alcón en "Salicio":

Llorad, lauros i plátano sombrío,
 i tú, fauno, en el suelo reclinado,
 i contad en su muerte el dolor mío.

Valles, crezca el suspiro apressurado

por una i otra parte, i, no cessando,
suene'n llanto confuso todo el prado.

Dezid, hijas de Betis, suspirando;
i el cisne, entre sus ondas espumosas,
alce'l lloroso cuello lamentando. (vv. 31-36)

La voz poética, incapaz de contener su pena ante la muerte del amigo, insiste en que la placidez del locus pastoril se torne en un "llanto confuso". Más adelante, el pastor apostrofa al dios Amor: "I tú, lloroso Amor, en compañía, / rotas flechas i aljava i arco, alçando / con las Gracias del llanto l'armonía." (52-54), versos que expresan la consonancia del llanto. Y continúa: "Traed, valles, suspiros vos llorando, / i el lamentable acento vaya luego / por campo i selva i bosque resonando " (vv. 55-57), con la esperanza de que el lamento encontrará un eco que abarque a todo el ámbito pastoril.

Obsérvese como en este terceto cada verso afirma la carga semántica auditiva: "suspiros", "llorando", "lamentable acento" y, por último, "resonando". Sin embargo, "la vana imagen",--alusión a Eco--, en esta ocasión de duelo está silenciosa, y el propio ruiseñor, con voz floja, se esconde:

La vana imagen busca tus razones
por las selvas callada, que no siente
el blando i tierno son de tus canciones;

que ya no te responde dulcemente,
i no imita a tus labios, i s'asconde

Filomela con mustia voz doliente; (vv. 79-84) ¹²³

Al no "sentir" (uso de sentir por oír) el canto de Salicio, Eco no tiene motivo para inspirarse y, callada, intenta buscar una explicación para el cambio.

Se establece en esta primera parte de la égloga una contraposición entre el gemido ¹²⁴ sonoro compartido por el pastor dolido y la naturaleza y el silencio que conlleva la ausencia del canto del pastor muerto:

Mas ya n'otro Salicio en l'ascondida
selva, ni alto monte i valle abierto,
sonará su çampoña conocida. (vv. 70-2).

Ahora bien, con el canto jubiloso de Tirsis se transforma este espacio lleno de tristeza. Los imperativos esta vez exigen el fin del lamento doloroso:

No resonéis ya, ninfas, lamentando;
dexad vos, montes i peñascos fríos,
las queexas qu'estendistes suspirando. (vv. 130-32)

¹²³ Véase las largas notas de Herrera (H-574 y 474) con respecto a Eco ("significa resueno") y al ruiseñor.

¹²⁴ El verbo gemitir y sus derivados aparecen con mucha frecuencia en la poesía del sevillano. Kossoff consigna 26 instancias del uso verbal y 36 del sustantivo gemido. Nótese como el vocablo tiene un valor semántico bisémico: refiere al sonido y a su tonalidad afectiva. El gemido es la expresión sonora-auditiva de la pena. En Garcilaso, el verbo aparece sólo 1 vez en la égloga II; el sustantivo aparece 3 veces, en la elegía I y en la égloga II. Esta comparación marca, con claridad indiscutible, la importancia del vocabulario relacionado con el ámbito sonoro en Herrera.

La carga semántica de esta segunda parte de la égloga reestablece la presencia del canto esperanzado a la "gloria" del poeta muerto que "en el cielo está vivo con vitoria" (v. 150). Es una nota cristiana que se añade a la exaltación del ritual funerario pagano. Los dioses y la naturaleza vendrán en "coro concertado" a consagrar la memoria del pastor-poeta.

En otras églogas la naturaleza sirve de testigo resonante:

quexándome a los campos sin conçierto
responde a mi dolor todo el desierto. ("Olimpio" vv. 59-60)

La boz me buelve, y suena con dulce açento
el quebrantado viento,
y las ondas murmuran: "Galatea". ("Olimpio" vv. 70-3)

El prado y valle y gruta y río y fuente
responden a su canto entristecido,
con açento doliente
de Galatea el nombre resonando,
tristes de su dolor y grave pena
que la ausencia le ordena. ("Olimpio" vv. 203-08)

El último fragmento destaca la necesidad del dolor y su expresión por medio del canto: la ausencia de la amada "ordena", es decir, exige, la tristeza que, a su vez, ha dado ocasión al "canto entristecido" y a la respuesta empática de los elementos que conforman el locus pastoril. Así también, en "Leucotea":

Mas pues el llanto creçe en noche y día
y al dolor me conbida,

versos de Bety's suena, avena mía. (vv. 12-14)

En otra ocasión, el pastor, celoso, expresa su envidia ante el cambio de registro sonoro, ya que la amada desdeñosa permanece en el lugar del amor pasado:

aora os mira ella y habla aora,
y se huelga en el verde sitio vuestro,
y con la voz sonora
mis dulçes versos, meditando, suena;
o con la deleytosa y blanda avena
canta, qual ya cantava en mis amores,
los celos de mi alma y los dolores. ("Olimpio" vv. 154-60)

La voz de la amada comparte, por lo tanto, la posibilidad de transformar la naturaleza, provocando una respuesta:

con flores y con violas, dichosas,
sus aves la resuenan amorosas,
y al numeroso canto y armonía
s'estienden deleytosas. ("Leucotea" vv. 164-57)

Aquí las aves del río rival--el Pisuerga--resuenan a la amada. E igualmente lo harán los pastores de la otra ribera, exhortados por Iolas:

Vos, ¡o pastores!, gloria de la avena
que iguala Tajo quando el curço suena,
con el canto que Bety's alto embía
resonad con voz llena. ("Leucotea" vv. 178-81)

En estos dos últimos versos, el verbo resonar indica celebración. El locus pastoril, transformado ante el ruego del pastor-poeta, se utiliza

para expresar no sólo la reproducción del canto doloroso sino también la afirmación de la alegría.

A menudo se da en Herrera la combinación de semas líquidos y sonoros. Los líquidos aluden, por supuesto, a la transformación tópica e hiperbólica de los elementos lluvia y rocío en un río de lágrimas. Baste un ejemplo:

Ya no cayga el rocío deleytoso,
ni amiga pluvia; caian el rocío
y pluvia en tristes lágrimas mudados,
de donde corra un querelloso río
con ribera y concurso doloroso;
y los mismos murmúreos redoblados,
confusos y mezclados,
resuenen suspirando,
su muerte lamentando;
la arena cresca en lágrimas bañada,
do la urna en cristales sustentada
tiene Bety's, y triste, en su hondura,
hiera la voz cansada;
murió la luz, nació la sombra oscura.

("Amarilis" vv. 141-54)

Se establece aquí poéticamente la relación lógica entre el llanto y su expresión auditiva. En ningún texto herreriano se insiste tanto en la ubicuidad del lamento como en "Amarilis". Es rara la estancia que no encierre una mención del canto, del lamento, de la resonancia del canto, del llanto, de esos "montes resonando" que "responden suspirando". Lloran las ninfas, las "crudas fieras", los pastores, los

árboles, generando un "confuso y esparzido estruendo" que acompaña los gemidos de Delfis. La égloga termina con una saturación de sonido de gran intensidad emotiva:

Assí cantava, mientras Filomela
 las usadas querellas repetía,
 aconpañando el canto miserable
 aquella pena que en su pecho cría,
 que la memoria triste la desvela,
 y al cielo sube el canto lamentable.
 Con la voz admirable,
 sonavan su lamento
 la selva y campo atento,
 la lástima y miseria redoblando,
 con la fuerza del canto resonando.
 Callando el triste, el campo resonante,
 del llanto respirando,
 y la selva callaron al instante. (vv. 337-350)

En estos 14 versos no hay multiplicidad de niveles de significación. Los semas sugieren el sonido (o la ausencia de éste) y la matización afectiva que caracteriza la expresión sensible del canto. Los vocablos que marcan sonido son: "cantava", "Filomela", "querellas", "repetía", "canto" (3 veces), "voz", "sonavan", "lamento", "redoblando", "resonando", "resonante", "llanto" y "callando", "callaron", que indican el fin del canto. La tristeza que describe el canto del pastor dolido se expresa con los siguientes vocablos: "querellas", "miserable", "pena", "triste", "desvela", "lamentable", "lamento:", "lástima", "miseria", "triste", "llanto". La resonancia armónica de la naturaleza empática la

marcan las siguientes formas verbales: "repetía", "acompañando", "redoblando", "resonando" y "resonante".¹²⁵ Es necesario destacar que M. Desport y M. J. Roiron han consignado la presencia en las églogas virgilianas de innumerables vocablos a los que antecede el prefijo *re*. La construcción gramatical reza así: RE + verbo sonoro - re-ferre/ re-mittere/ re-sonare/ res-ponsare/ re-clamare/ re-mugire (Desport 21,71). Una vez más, Herrera sigue muy de cerca a su modelo virgiliano. Los elementos naturales acompañan al pastor-poeta reproduciendo su "canto lamentable". Al callar éste ("el triste") la naturaleza, compasiva, pierde su voz y responde con el fin de su clamor. La égloga acaba en silencio.

La única mención que existe en las églogas del canto amebeo (o debate poético entre dos pastores) es en "Olimpio y Tirsi". Tirsi recrimina a Leucipe por su frialdad y, procurando mitigar ese desprecio, recuerda la recepción que tuvo su victoria poética sobre Alfesibeo y Melibeo:

No desprecies, Leucipe, el tierno canto
que resonó en tu gloria,
y puso admiración a nuestro lolas
que me ciñó la yedra en mi vitoria,
las rosas y violas,

¹²⁵ Ruestes Sisó, al analizar esta última estancia, señala los tópicos y comenta los vv. 345-349 como "un magnífico ejemplo de la extraordinaria sensibilidad de Herrera en la creación de imágenes de carácter auditivo" (214-15). Destaca también la relación fónica y léxica entre los 3 gerundios (en rima) y la aliteración de "erres" y de vocales e/o/a. Sin embargo, no relaciona estos signos lingüísticos con la sonoridad de la poesía virgiliana.

amorosos despojos de mi llanto,
 quando vencí en la selva Alfesibeo
 y el viejo Melibeo,
 cuya memoria y pastoral avena
 engrandece de Betys la ribera;
 mas la mía, primera,
 con ventaja mayor y nombre suena; (vv. 261-72)

Con esta alabanza a su destreza poética, el pastor-poeta indica la superioridad de su canto. No sólo es admirado por Iolas sino que ha superado a dos pastores clásicos: Alfesibeo aparece en la égloga VIII como contendiente de Damón y en la égloga V; Melibeo es un personaje en una égloga de Nemesiano (Ruestes Sisó 279).

Como se ha podido observar a través de los ejemplos, esa preocupación de Herrera por la sonoridad se traduce también al nivel estilístico. Ya en las Anotaciones el poeta hace un comentario que sugiere el valor auditivo de la aliteración: "suave es y agradable el verso, que tiene anominación en las sílabas, que es lo que dicen otros aliteración, . . . " (H-124) El uso frecuente de aliteraciones, entre las cuales se encuentran los siguientes ejemplos: "¡O amada de mí más que mi vida!" ("Olimpio" 281), "los ramos secarás, selva sombría" ("Leucotea" 124), "i a mayor mal m'obliga i me condena" ("Elegía" 12); la presencia de repeticiones silábicas: "doblando mi quebranto" ("Amarilis" 21), "el cielo cierre, o que la roxa Aurora" ("Olimpio" 63); la intensificación de cultismos e inversiones sintácticas, junto a la

variedad de recursos rítmicos y métricos; todo indica un esfuerzo por crear un verso resonante.¹²⁶

Así, en la primera estancia de "Leucotea" el poeta muestra su dominio estilístico:

Este es el fresco puesto, esta la fuente
 donde se recogía la hermosa
 Leucotea, del prado y bosque gloria.
 De aquí se parte a la ribera umbrosa
 de Pisuerga, que corre blandamente,
 y gosa con su buelta la vitoria;
 y cubre la memoria
 de Betys cristalino,
 que al mar lleva el camino.
 Pierde el campo su bien en su partida,
 y nace en mí la pena sin medida.
 Mas, pues el llanto creçe en noche y día,
 y al dolor me conbida,
 versos de Betys suena, avena mía.

Nótese la repetición vocálica en las sílabas tónicas del primer verso y el cambio vocálico en el segundo. También la presencia de rimas asonantes dentro de la disposición de las rimas consonantes, como "hermosa" y "gloria", "umbrosa" y "vitoria", "medida" y "día", "conbida" y "mía". La monotonía vocálica de la rima, con el predominio de las vocales i/a ("gloria", "vitoria", "memoria", "partida",

¹²⁶ Véase Macrí, Cap. IV. III "La lengua poética (Sintaxis y métrica)" 280-387.

"medida", "día", "conbida", "mía"), la repetición de vocablos ("este", "esta", "De aquí", "de Pisuerga", "y"--cuatro veces--) otorgan a la estancia una morosidad que sugiere el transcurso del río "que corre blandamente".

Esta predilección por lo sonoro se debe relacionar además con la importancia que Herrera otorgaba al efecto del verso, es decir, a su impresión auditiva en el oyente. Dice el poeta en las Anotaciones:

Porque la oración suave es la que atrae y halaga al oyente a leer, o a oír aun contra su voluntad. (H-91)

y al hablar de la poesía "métrica", de la elegía, insiste:

Y la fuerza de la variedad y nobleza y hermosura de la elocución sola es la que hace aquella suavidad de los versos que tan regaladamente hieren las orejas que los oyen, que ninguna armonía es más agradable y deleitosa. (H-271)

Estas palabras confirman la continuidad en la época de Herrera de los modos de recepción textual (lectura en voz alta, lectura para un público, lectura en silencio), estudiados por Margit Frenk. La investigadora afirma que en los siglos XVI y XVII:

Las letras, convertidas en voz, entraban por la vista de los que que las leían y por el oído de quienes las escuchaban, y los dos sentidos estaban involucrados para el lector que pronunciaba lo que leía, ya solo, ya ante otros (235).¹²⁷

¹²⁷ Cf. entre otros, Margit Frenk, "Ver, oír, leer . . .", 235-240, en Homenaje a Ana María Barrenechea, eds. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner, Castalia, 1984. También de la misma, "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas (Venecia 1980), Venecia 1982, 101-123.

El pronunciamiento de Herrera apunta a una lectura oral de los textos con la ambigüedad característica de las fórmulas utilizadas para señalar la recepción oral/escrita en la época (Frenk 236). La "suavidad" del verso, además de interesar al que lo escucha a "leer", es decir, a aprender de memoria o leer por sí solo, puede ser tan atractiva que lo obliga, "aun contra su voluntad", a continuar escuchando. En ese contrato con un lector/receptor oyente la prioridad de nuestro poeta es auditiva.

Como hemos visto, para Herrera, al igual que para Virgilio, el discurso pastoril es un canto cuya función es servir de medio expresivo para la nostalgia afectiva. El pastor-poeta es el protagonista central de ese espacio mélico. Espacio que, poblado por elementos naturales, por divinidades y por otros pastores, conforma una comunidad llena de resonancia y armonía.

7. Énfasis en la forma

Deseo hacer algo; no para los muchos.

Góngora

Un acercamiento a la concepción estético-poética de Herrera debería partir de la siguiente cita de sus Anotaciones, ya que ofrece apoyo teórico a ese magisterio formal que caracteriza su obra poética:

Y es clarísima cosa que toda la excelencia de la poesía consista en el ornato de la elocución, que es en la variedad de la lengua y términos de hablar y grandeza y propiedad de los vocablos escogidos y significantes con que las cosas comunes se hacen nuevas, y las humildes se levantan, y las

altas se tiemplan, para no exceder según la economía y decoro de las cosas que se tratan. Y con ésta se aventajan los buenos escritores entre los que escriben sin algún cuidado y elección, llevados de sola fuerza de ingenio. (H-271)

La innovación/originalidad en la poesía de Herrera, "iniciador del cultismo en nuestra poesía áurea" (López Bueno 18), consiste precisamente en ese "ornato de la elocución", en ese recordemos, "escogimiento de palabras", que lo lleva a intentar una renovación formal que prefigura al gongorismo. Aunque, como advierte Kossoff, "el estilo de Herrera no es *sui generis*, sino más bien típico del lenguaje poético de su época" (Intro. VIII), la actitud de nuestro poeta revela una posición que sentó las bases teóricas para el cultismo barroco. A este respecto, Montero señala acertadamente:

Tampoco es ajena, por otra parte, al ámbito de la poética humanística la idea de que la poesía requiere una elocución particularmente artificiosa. Pero el énfasis que Herrera pone en ello, tanto en su calidad de crítico, como en la de creador, le diferencia con nitidez de lo que había sido la práctica general de los poetas españoles anteriores a él. (67)

El pasaje de las Anotaciones antes citado ilustra lúcidamente ese énfasis teórico. Consciente de los debates que enardecían a sus contemporáneos en el intento de conciliar las dicotomías elocutio/inventio, ars/natura, res/verba, el poeta toma partido, favoreciendo la elocución, el arte y la palabra.¹²⁸ Esta voluntad (y

¹²⁸ López Bueno (19). Para la importancia del estilo herreriano en el desarrollo de la poesía cultista, véase López Bueno, 15-86; Macrí (1972), especialmente las pp. 186-279; D. Alonso, La lengua poética de Góngora; y Vilanova, Las fuentes y temas del Polifemo.

deleite) por la forma, por la finalidad estética del verso, conlleva a un desafío a la concepción poética de autores "de aquel siglo rudo", como Encina, y de otros escritores áureos, como Hurtado de Mendoza.¹²⁹

El despliegue de erudición presente en las Anotaciones va acompañado por un énfasis en el artificio verbal, ya que para el poeta la combinación de erudición/artificio permite el enriquecimiento y ennoblecimiento de la lengua. Dice Herrera al respecto:

Porque ninguna cosa debe procurar tanto el que desea alcanzar nombre con las fuerzas de la elocución y artificio, como la limpieza y escogimiento y ornato de la lengua. No la enriquece quien usa vocablos humildes, indecentes y comunes, ni quien trae a ella voces peregrinas, inusitadas y no significantes; antes la empobrece con el abuso. (H-250)

¹²⁹ El ataque a los escritores de finales de la Edad Media y el siglo XV refleja la actitud del hombre renacentista ante la época medieval (Cf. Greene, 32-3). La posición de Herrera es a veces ambigua: por un lado alaba los sonetos del marqués de Santillana, comentando la "grandeza" de estos "por la luz que tuvieron en la sombra y confusión de aquel tiempo," (H-1); por otro, censura constantemente a Encina. Al comentar la fábula de Tántalo en H-234, dice: "tocó esta fábula aquel vulgar poeta español Juan de la Enzina con la rudeza y poco ornamento que se permitía en su tiempo . . . " Para su valoración de Hurtado de Mendoza véase la Respuesta 33, 11-18. Montero advierte el hecho "llamativo" de que, en su defensa frente a los ataques jacopinos, Herrera recurre a los escritores medievales para autorizar el uso de voces extrañas y el abandono de voces castizas (77). Con respecto a Encina, en la respuesta 1.91-95 Herrera argumenta: "No se trae I. de la Enzina por exemplo de buen escritor, sino por el respeto que se deve a l'antigüedad. Quanto más que los escritores ilustres no solo se valen del testimonio de los mejores, mas tambien de los razonables, i a vezes de los malos autores."

Este alzamiento de la palabra está relacionado con una búsqueda incesante de la novedad: " y así la mayor fuerza de la elocución consiste en hacer nuevo lo que no es, . . . "(H-271). Se trata de una innovación necesaria, ya que responde a la diferencia existente entre la lengua poética y el habla general: "Y en este pecado caen muchos, que piensan acabar una grande hazaña cuando escriben de la manera que hablan; . . . (H-1). ¹³⁰ Y por lo tanto, aboga por un lenguaje poético elaborado, artificioso, de tono mayor:

. . . porque corre peligro, el que escribe desnudo de las exornaciones y de los colores retóricos, de abatirse en el estilo humilde, como les ha sucedido a muchos, por habelles parecido que declarando sus conceptos sin arte y cuidado, satisfacían a la obligación de la poesía. (H-195).

Censura, como hace también Francisco de Medina en el prólogo a las Anotaciones, el descuido de la lengua por los escritores de su época: "porque la rudeza y poco entendimiento de muchos la han reducido a extrema pobreza . . . " (H-72). ¹³¹

Sus cogitaciones teóricas en torno a la "oscuridad"--tema que se convierte, para los poetas del segundo siglo áureo, en el centro de la

¹³⁰ Herrera anticipaba la recepción crítica a sus escolios, tan marcados por su erudición y saber enciclopédico: "No dudo que este modo de anotar, por ser nuevo en nuestra lengua, ha de parecer difícil y oscuro a los que sólo entienden la habla común;" (H-12).

¹³¹ Cf. Lore Terracini, "Lingua grave, lingua lasciva (Herrera)", pp. 229-285 en Lingua como problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina), para un estudio de la contradicción conceptual que encierra el pasaje laudatorio a la lengua nacional en H-1 (comparación entre la lengua "toscana" y la española).

polémica entre conceptistas y culteranos--reflejan una inclinación, matizada por una concepción neoplatónica de la poesía, a asentar la importancia de la expresión verbal:

Es importantísima la claridad en el verso; y si falta en él, se pierde toda la gracia, y la hermosura de la poesía, y bien se ve en Virgilio que el hilo del hablar y la textura y coligamiento de las dicciones lo hacen clarísimo; porque las palabras son imágenes de los pensamientos. Debe ser la claridad que nace de ellas luciente, suelta, libre, blanda y entera; no oscura, no intrincada, no forzada, no áspera y despedazada. Mas la oscuridad, que procede de las cosas y de la doctrina es alabada y tenida entre los que saben en mucho, pero no debe oscurecerse más con las palabras; porque basta la dificultad de las cosas. Cáusase la clareza de la puridad y elegancia. La elegancia es modo, que trae claridad a todos los modos de la oración; la puridad de sí misma es clara y abierta; mas la elegancia está en la grandeza y magnificencia del decir, y es como el sol, que deshace la oscuridad. Las palabras que usa, son claras, llanas, nativas (llamo nativas, las que se significan con el sentido, y son casi nacidas con las mismas cosas) y tales que ninguna dureza se halla en ellas, y finalmente las mismas que usa la pureza. (H-78)

Esta larga nota herreriana incluye "su tributo a la prestigiosa tradición de las res y el dicere con su elogio de la oscuridad proveniente del contenido" (López Bueno 21). Por un lado, afirma la necesidad de una "claridad"--"importantísima"--que tiene como resultado la belleza de la poesía. Las palabras no son sólo un artificio

decorativo sino que forman parte esencial del verso ya que "son imágenes de los pensamientos." Contrapone luego, recurriendo a una construcción paralelística y antitética, la cualidades estilísticas congruentes con esa claridad : "luciente"/"no oscura", "suelta"/"no intrincada", "libre"/"no forzada", "blanda"/"no áspera", "entera"/"no despedazada". Avisa, y notése el uso del adversativo, que la oscuridad del contenido, necesaria ya que "procede de las cosas", no debe complicar la expresión verbal: "pero no debe oscurecerse más con las palabras; porque basta la dificultad de las cosas." Después de esta aclaración insiste nuevamente en la claridad, causada por "la puridad y elegancia." Esta elegancia consiste en la "grandeza y magnificencia del decir," afirmación de un lenguaje pulido, suntuoso y culto.

Está claro que Herrera pretende, con esa independencia de criterio que lo caracterizaba, lograr un equilibrio entre la forma y el contenido. Ahora bien, una lectura atenta de las Anotaciones y de la poesía de Herrera evidencian su esfuerzo por encauzar la palabra poética hacia una sensibilidad culta y erudita, hacia una apoteosis de la forma.

En varias ocasiones procede a una defensa del uso de cultismos:

El primer uso de estas voces extrañas fue por necesidad, y después, viendo que hacía hermosa la oración, se valieron de ella por gracia de ornato y deleite y mayor expresión de cosas y representación de una cosa en otra; . . . (H-17)

Permitido es que el escritor se valga de la dicción peregrina, cuando no la tiene propia y natural, o cuando es de mayor

significación. (H-72)

Y, apelando a la tradición clásica (al igual que lo hizo en el pasaje comentado al citar a Virgilio como ejemplo de claridad en el verso), autoriza la necesidad de una poesía elitista, docta y difícil:

I no entienden, que ninguno pudo merecer la estimación de noble poeta; que fuesse fácil a todos, i no tuviesse encubierta mucha erudición i conocimiento de cosas. I si es alabado en los Poetas Latinos el uso i artificio de las figuras, tambien será en los nuestros, i acertado declarallas en estos, como en aquellos. I si la novedad dellas causáre estrañeza en el language Español, el trato las hara domesticas, i parecieran proprias, como son. I quien tuviere ingenio tan torpe que no conociere su belleza, tampoco sabra conocer i estimar lo que vale G. L. (Respuesta 3. 116-126)

El cultivo sistemático de la imitación de modelos clásicos no se limitaba, por lo tanto, a temas y modalidades poéticas, sino que, en el deseo de establecer al español como lengua culta, el modelo continúa siendo la tradición greco-latina.

¿Cómo traduce Herrera esa concepción de la lengua poética a su propia obra? Rafael Lapesa en su Historia de la lengua española ha señalado que "el vocabulario de Herrera, pese a sus neologismos, no es variado: ardor, crespo, esplendor, esparcir, yerto 'erguido', ledo 'alegre', ufano, ufanía se repiten con insistencia abrumadora" (328). En las églogas el vocabulario es aún más restringido. La casuística del género exigía que fuese, en realidad, un tema con variaciones. Pese a su flexibilidad genérica y su capacidad transformativa, la

égloga estaba sujeta, como ya hemos visto, a una rígida codificación estilística.

Frente a las innovaciones métricas, estróficas y aun genéricas de las églogas garcilasianas, Herrera ofrece unos textos pastoriles de gran valor expresivo y renovador. La proliferación de rasgos cultistas y culturalistas en el corpus herreriano ha sido estudiada extensivamente por D. Alonso, O. Macrí, y Vilanova, entre otros. Nos limitaremos, por lo tanto, a señalar algunos de los elementos latinizantes presentes en las églogas de Herrera.

Entre los muchos cultismos léxicos en las églogas se encuentran vocablos como: armonía, blando, céfiro, digno, esclarecido, fauno, ninfa, napea, favor, Febeo, gemir, gloria, indigno, memoria, multiplicar, número, purpúreo 'hermoso', sacro, sátiro, resplandor, rigor, sepulcro, suave, tálamo, umbroso, undoso, espirar, favonio, lauro, bucólico, avena, aura, curso 'carrera', sonante, resonante, impelidas, etc. Se podría también hacer una catalogación de préstamos lingüísticos, como "timble" (galicismo) y "ayme" (italianismo), y de arcaísmos. Sin embargo, es oportuno tener en cuenta que estos vocablos son, y el juicio es de Kossoff, "como los de la lengua poética propia, es decir, son pocos o poco arriesgados para su época, o si lo son ocurren pocas veces;" (Intro. XII).

La marca distintiva es el uso de cultismos sintácticos que luego fueron empleados frecuentemente por los poetas gongorinos. Por ejemplo, el hipérbaton, como señala Macrí (188), se convierte "en artificio":

Vendrán, tristes, Espío, la hermosa
de Betys, hija; Espío, que los bellos

campos tiene de flores despojados;

Talía, desatada los cabellos;

y la mayor Betisa, y la amorosa

Egle, guarda del campo y mis ganados;

("Amarilis" vv. 267-272)

La transposición principal consiste en una separación del verbo "vendrán" y de los sujetos: Espío, Talía, Betisa y Egle.¹³² Además, en los dos primeros versos se distancian el adjetivo "hermosa" del sustantivo "hija"; a su vez separando el sintagma preposicional "de Betys" del sustantivo que complementa. A esta aposición siguen un relativo, un acusativo griego, un simple epíteto ("mayor") y una aposición final. Esta variedad refleja un esfuerzo por no repetir recursos estilísticos.

Otro ejemplo de un hipérbaton violento que dificulta la comprensión:

Contigo el dulce amor perdió la vida;

no resuena tu canto en l'aspereza

al tierno son del aura desparzida,

cual Febo, cuando oía su tristeza

i suspiros d'amor i afán penoso

¹³² Los nombres de las ninfas son de resonancia clásica: Espío es la ninfa de los mares, hija de Doris y Nereo; Talía aparece como la musa de la poesía lírica en Ovidio (*Fasti* 54); Egle, "la más bella de las náyades" está en Virgilio (*Egloga* VI.22); Betisa, para Ruestes Sisó (206), es la forma femenina del Betis.

d'Anfriso la corriente ligereza. ("Salicio" vv. 19-24)

En éste los términos de la comparación son la desolación causada por el silencio del canto de Salicio y la pena de Febo. Este pasaje, de resonancia virgiliana, remite a la leyenda de Febo, pastor que, castigado por los dioses, es enviado a apacentar el ganado en las riberas del Anfriso. Es importante advertir que, entre las posibles comparaciones con figuras mítico-clásicas que pudieran relacionarse con la expresión de llanto, Herrera selecciona a Febo/Apolo, el "pastor ab Amphryso" virgiliano (Geórgicas III.2). La solución del hipérbaton reza así: "cuando la corriente ligereza d'Anfriso oía su tristeza." Las cuitas de Febo son escuchadas por el río Anfriso, testigo de su dolor. El sujeto del verbo "oía" es, por lo tanto, "la corriente ligereza d'Anfriso". "Ligereza" es aquí 'velocidad', 'agilidad', de modo que indica una sustantivación latinizante del adjetivo, en lo que debió ser el sintagma normal: "corriente ligera". El uso de "corriente", 'que corre' (participio presente, voz activa), como adjetivo es también latinizante. Obsérvese la repetición etimologizante en el primer terceto: resuena, son; y el recuerdo petrarquista en "el aura desparzida", alusión al sintagma "l'aura sparsi" del primer verso en la Rima 90: "Erano i capei d'oro a l'aura sparsi."

Una magistral reproducción de la sintaxis latina la encontramos en el terceto siguiente:

como la flor purpúrea, a quien el ielo
del penetrable invierno i rigor frío,

o dañó el roxo Sirio el tierno velo. ("Salicio" vv. 64-66)

Nótese el uso de "quien" para un antecedente no humano y la elisión del pronombre en 'o a quien el roxo Sirio dañó'. Hay un uso doble del

verbo "dañó", pero con elisión inicial. Es decir, aquí tenemos un zeugma invertido ya que el término aparece pospuesto. La lectura de estos versos reza de esta manera: 'como flor a quien el hielo / rigor frío o a quien el roxo Sirio dañó el velo' ("velo" por 'pétalo'). El uso del cultismo "purpúrea" por 'hermosa', de origen clásico, remite al "narciso purpúreo" en la égloga V.38 de Virgilio. El sentido 'hermoso' se extiende también a "roxo" (Macrí 133; Kossoff VIII). "Penetrable" es enálage pues corresponde a "frío"; tiene el sentido de 'penetrante'. Este cultismo de acepción remite al "Boreal penetrabile frigus . . ." de Virgilio en las Geórgicas I.93. Existe además en estos versos una antítesis: la frialdad ("ielo", "ivierno"--uso de la forma etimológica--, "rigor frío") está en contraposición al "roxo Sirio", constelación que provoca el calor veraniego. El terceto evidencia el rigor formal del verso herreriano.

Otras transposiciones aparecen como adjetivos entrelazados: "i en la secreta urna i ascondida" (el. 8.61), "mustia voz doliente" ("Salicio" 84), "bivo Téstilis humoso" ("Amarilis" 39) ¹³³, "i las montosas bueltas i apartadas" ("Salicio" 78). A veces hay abrazamientos con la conjunción i: "i aún espira tu canto i tus amores" ("Salicio" 93).

Herrera a veces emplea el acusativo griego de relación: "¡O Febo, Febo!, aora en el corriente / Xanto, o en Delo estés, ven ya ceñido / de funesto ciprés la triste frente" ("Salicio" 40-42); en "Amarilis" v. 270: "Talía, desatada los cabellos"; "olvidada sus dolores" en "Olimpio y

¹³³ Véase Ruestes Sisó (140-145) para una aclaración de este sintagma cuya complejidad ha sido ocasión de diversas lecturas.

Tirsi", v. 4.¹³⁴ Y también otros cultismos sintácticos, como la concordancia ad sensum: "pues tu gloria i ciudado es ya perdido"; el futuro de subjuntivo: "Arbol no avrá qu'a Febo más contente / qu'el que tu nombre escrito en sí tuviere"; el uso de a por para: "Salicio, al campo i a pastores gloria,"; la ausencia de artículos: "¿Cómo podrán vivir sin ti pastores?".

Un recurso constante, como hemos visto, es el zeugma, a veces riguroso:

Lloróte, pastor sacro, el frío asiento
del claro Tormes, i ribbera umbrosa,
con más dolor i con mayor lamento

qu'a sus pastores dos con voz quexosa
Sicilia, i a Sincero i Meliseo
Sebeto con corriente no abundosa.

("Salicio" vv. 106-111)

Este último terceto ejemplifica, a su vez, el culturalismo presente en la obra de Herrera, tan rica en alusiones mitológicas y cultas.

Ahora bien, el clasicismo herreriano, es decir, la reelaboración de temas, motivos, tópicos, retórica y lenguaje grecolatinos, va unido a la presencia de otros recursos estilísticos que remiten a la tradición cancioneril: uso de diseminación y recolección, abundancia de deícticos, uso de repeticiones y paralelismos. Baste con dos ejemplos de este último procedimiento:

¹³⁴ Para el análisis de la frecuente aparición del acusativo griego en Herrera, véase D. Alonso, Góngora y el "Polifemo" III.289; Macrí 347-48; Lapesa 344.

dize: "Con Leucotea era dichosa
 esta selva, sus árboles creciendo,
 y desdichada es ya sin Leucotea.
 Sola, sin Leucotea." ("Leucotea" vv. 88-91)

Dichoso, Albano, con tu Leucotea;
 dichosa, Leucotea, con tu Albano. (vv. 215-16)

Es posible, pues, afirmar que las dificultades semánticas y sintácticas de las églogas de Herrera provienen de una visión poética que preconiza un "escogimiento", una selección rigurosa de la palabra culta, de la construcción elegante. El sevillano avala a través de sus églogas la capacidad del género pastoril, pese a su clasificación dentro del "estilo humilde", de convertirse en un instrumento para una renovación del lenguaje que luego tendrá su culminación en el derroche formal gongorino. El canto del pastor-poeta herreriano muestra, una vez más, el proteísmo genérico de la lírica pastoril.

8. Herrera, Garcilaso y los clásicos

*Yo te lloro, Salicio, enternecido;
 tú, el canto qu'engendró el dolor, consiente,
 pues más d'amor que d'arte va vestido.*

Herrera "Salicio" 115-117.

Ya en las églogas de Virgilio el discurso pastoril tenía carácter polisémico. Los pastores virgilianos representan un afán por imitar y superar a Teócrito y, a la vez, expresan las reflexiones meta-literarias

del poeta latino.¹³⁵ En Herrera la intención literaria también es bifocal: por un lado el sevillano propone una reconstrucción del paradigma clásico y sus églogas constituyen un esfuerzo erudito y arqueológico de homenaje a sus predecesores. Por otro, Herrera, a través de la voz de su pastor-poeta, establece la primacía de su propio canto, de su pastor, de su amada, de su río.

Consciente de la relación histórico-literaria con la larga y variada tradición, el poeta selecciona el modelo clásico, mediatizado por la influencia de fuentes italianas y de Garcilaso, y eleva el canto de su pastor al nivel de los modelos.

Su admiración por Garcilaso le permite (en "Salicio"), al reconocer la fama del pastor-poeta muerto, testimoniar la presencia del nombre del toledano en el panteón de los grandes:

Yo te lloro, Salicio, enternecido;
tú, el canto qu'engendró el dolor, consiente,
pues más d'amor que d'arte va vestido;

que si, algún tiempo, el rudo son doliente
de Betis passa la ribera llena
que mete'n el gran mar l'altiva frente,

tú verás, en el verso que resuena,
tu memoria i tu nombre glorioso,
do el puro Tebro i donde'l Arno suena. (vv. 115-123)

¹³⁵ Para visiones contrapuestas sobre el propósito estético del Virgilio bucólico, compárese el estudio de Schmidt con el de A. Patterson.

El Alcón de Herrera establece aquí una oposición entre su propio canto, motivado por la muerte del "pastor sacro", y la resonancia del canto de Salicio. El canto "lastimoso" está adornado ("va vestido") por el afecto, no por habilidad artificiosa. Por traslación llegará a la fama el poeta-pastor toledano. Si el tono áspero del homenaje herreriano--"el rudo son doliente de Betis"--pudiera rebasar el ámbito sevillano, se extendería la celebración de la fama de Salicio hasta las riberas de los ríos Tebro (Tíber) y Arno, portadores de la gloria de Virgilio (Roma) y Petrarca (Florencia). El uso de la captatio benevolentiae, en este caso una súplica para que se acepte su ofrenda mélica a pesar de sus flaquezas, se convierte a la vez en un deseo afirmativo de lograr gloria para su propio canto. Es posible quizás interpretar esa excusa, "pues más d'amor que d'arte va vestido", como una reflexión autocrítica de Herrera. Recordemos que el poeta, en las palabras que preceden al soneto y a la égloga "Salicio" (As. 51), señala modestamente que estos versos fueron "compuestos en los primeros años de la edad floreciente, cuando son menos culpables los descuidos i el error de la noticia destas cosas; i assí espero que merecerán perdón las muchas faltas destos versos." De hecho, Macrí (Herrera 71) y Cuevas creen que estos versos son ejercicio juvenil, "aunque fueran retocados h. 1580" (Cuevas 215)--fecha en la que aparecen tanto la égloga como el soneto-homenaje como prólogo poético a las Anotaciones. El poeta puede haber reconocido que esta égloga, a pesar del tono afectivo y entrañable, refleja un manejo acumulativo de tópicos sin la impronta individual que marca a las otras églogas.

La expresión del intimismo lírico en "Leucotea" se organiza, como hemos ya advertido, en torno al motivo del río que pierde su primacía cuando la amada parte para otras orillas. Esta relación entre los dos ríos, el Betis y el Pisuerga, se intensifica al señalar que el río sevillano ha perdido también la primacía poética. En este caso, el término de la comparación es ahora el Tajo:

¡Quántos ríos, temiendo tu grandeza,
te davan la nobleza;
y Tajo, igual primero,
mostrávase postrero;
lugar te concedía, aunque presente
cantasse a Elisa su pastor doliente!;
mas ya que Leucotea se desvía,
primero alça la frente. (vv. 146-53)

Ese Betis, que en la segunda estancia es reconocido como testigo superior al Tajo garcilasiano: "Betys sabe qué sea / amar a Galatea" (vv. 22-23), se encuentra ahora en una posición desventajosa. El Tajo, a pesar de la presencia de Elisa, amada de Nemoroso, reconocía la "grandeza" y "nobleza" del río sevillano. Pero la ausencia de Leucotea provoca un cambio y el río del pastor-poeta garcilasiano recupera su majestuosidad, postergando al río sevillano a un segundo lugar.

El epitafio a la amada en "Amarilis" establece también una relación, esta vez de igualdad, con Elisa:

En la dichosa selva está durmiendo,
acompañada del hermoso coro,
dexando el prado, de su vista indino,

pues jamás conoçió tan gran tesoro
 hasta que lo perdió, su bien perdiendo,
 Amarilis, que haze ser tan dino
 A Betys cristalino,
 que tiene en la hondura
 su sacra sepultura,
 quanto el sepulcro insine y venturoso
 de Elisa, que le puso Nemoroso,
 haze nobles los líquidos cristales
 del Tajo espacioso,
 y ambos en este preçio son iguales. (vv. 323-36)

La semejanza entre su lamento amoroso y el del pastor garcilasiano es expresada también por las ninfas (Espío, Talía, Betisa y Egle) que forman parte de la procesión de dolientes. Estas figuras semi-divinas:

dirán el tierno canto,
 el que les enseñó fauno venino
 a las dríades, quando al peregrino
 Nemoroso el suçesso consolaron,
 de su pastora indino,
 y a las náyades ellas lo enseñaron. ("Amarilis" vv. 275-80)

En ese universo mélico que es el ámbito pastoril, los semi-dioses aprenden el canto consolador, aliviando así los efectos del "suçesso indino". La empatía es total al establecerse una cadena de aprendizaje: el fauno benigno le enseñó el canto a las dríades ante la muerte de Elisa; éstas a su vez a las náyades; y ahora el lamento por la muerte de Amarilis es repetido por las cuatro ninfas.

Un ejemplo claro de la hiperliteraturización del discurso pastoril herreriano lo encontramos en los siguientes versos:

o para qué, mi Lumbre escurecida,
devo esperar, ¡ay Lasso!, algún consuelo?;

("Amarilis" vv.115-16)

El cultismo "lasso" sirve como puntual polisémico. Podría verse como un vocablo latinizante (s. v. 'lasitud' en Corominas). A la vez podría ser un italianismo, alusivo a Petrarca (Rima 23.79: "oime lasso"), y significaría "triste", o "ahí lasso" 'Ay de mí' (Kossoff 178) .¹³⁶ O tal vez un homenaje cómplice a Garcilaso que el lector competente debe saber decodificar.

La amada es de tal categoría que Virgilio y Teócrito le cantarían si la hubiesen conocido:

y eras dina, pastora,
qu'en avena sonora
Títiro te cantara levantada,
y que, ya Galatea despreciada,
los cantos de Sicilia que se oyeran
en tu gloria estremada;
y si en su tiempo fueras, lo hizieran.

("Amarilis" vv. 281-94) ¹³⁷

¹³⁶ Kossoff (178) advierte que en el texto impreso de B aparece con mayúscula; en el ms. con minúscula. Ambas disposiciones gráficas aparecen en Dante, *Vita Nuova* XL: "E dissi allora: Lasso! per forza di molti sospiri; e dissi 'lasso' in quanto mi vergognava di ciò . . . "

¹³⁷ Para Ruestes Sisó (207) estos versos son una "clara imitación de la égloga I, 27-32, de Virgilio." En estos Títiro menciona su amor por Amarilis y el final de su amor por Galatea. Creo, sin embargo, que

Y en la elegía 8, en la cual el Betis personifica al Polifemo clásico, hay una clara referencia a la continuidad del canto bucólico:

qu'aunque tú de pastores celebrada
seas en Aretusa i Mincio frío,
i del lacivo Sulmonés cantada,

si atiendes a su alegre desvarío,
t'agradará en mis braços blandamente
su canto, que suspira el dolor mío. (vv. 52-57)

Esa Galatea receptora de las ofrendas del Betis, ubicado en un ámbito pastoril con matices heroicos, ha sido ya ennoblecida por Teócrito (el río siracusiano Aretusa), por Virgilio (el río mantuano Mincio), y por Ovidio, nacido en Sulmona, quien canta a Galatea en Met. XIII.750 ss. Los versos de Herrera expresan la ambigüedad de la representación poética pastoril. En la comunidad de pastores-poetas o de poetas-pastores unos cantan por los otros: los grandes se han apropiado del dolor de Polifemo y lo han hecho canto. La resonancia del canto en el ámbito natural inmediato se extiende así para abarcar, en un esguince metapoético, la trayectoria histórica de la tradición.¹³⁸

esta Galatea remite además a la pastora teocritana (idilio XI.4-49). En los versos virgilianos no hay mención de los cantos de Sicilia; en Herrera es una clara alusión a Teócrito. La Galatea de Teócrito también es "despreciada", ya que al final del lamento de Polifemo, éste se vuelve contra sí mismo, reconociendo la imposibilidad de su amor no-correspondido y expresa la esperanza de encontrar una pastora aún más hermosa (idilio XI.72-79).

¹³⁸ En Singer of the Eclogues, Alpers (116-130) señala la presencia en Virgilio de esta identificación con conciencia clara de esa tradición dentro de la comunidad de poetas-pastores.

La auto-referencia, tan característica de la sensibilidad poética de Virgilio, se encuentra en las églogas de Herrera. Como hemos señalado anteriormente, el poeta tenía su correspondiente apelativo de pastor: Iolas.¹³⁹ Y como tal aparece en tres ocasiones:

Ni trae su ganado al pasto, al río,
cantando Iolas por el llanto mío, ("Amarilis" vv. 37-38)

Mas ya el dolor que al llanto te a llevado,
Iolas, çesse con tan larga pena . . . ("Leucotea" vv. 253-4)

No desprecies, Leucipe, el tierno canto
que resonó en tu gloria
y puso admiración a nuestro Iolas
que me ciñó la yedra en mi vitoria.

("Olimpio" vv. 261-64)

En el primer fragmento, Delfis, al describir la desolación del ámbito amoroso ante la muerte de Amarilis, incluye a Iolas, pastor amigo. Este comparte la pena del pastor doliente; ya no realiza sus labores pastoriles pues se dedica a expresar, con su canto, el dolor del otro. Los recuerdos virgilianos son claros; en la égloga V, Mopso describe

¹³⁹ Macrí anota que en una égloga de Juan de la Cueva (1543-1610), dedicada al Conde de Gelves, aparece "Iolas el divino", seudónimo de Herrera (Herrera 52). El pastor Iolas está en Virgilio égloga II.57. Respecto a la auto-referencia dentro del texto pastoril, Alpers y otros estudiosos han identificado la figura de Títiro (en especial en la égloga VI) con Virgilio. Alpers argumenta que en algunos casos "the poet's representation of a shepherd has brought us to the point where we might almost say that the shepherd represents the poet" (Singer of the Eclogues 124).

los cambios producidos en el mundo pastoril después de la muerte de Dafnis:

non ulli pastos illis egere diebus

frigida, Daphni, boves ad flumina; (V.24-25)

(Durante aquellos días, Dafnis, nadie llevó sus bien alimentados bueyes a los arroyos frescos). Y, como advierte Ruestes Sisó (140), Herrera, "aquí más intimista que Virgilio -añade una nota de pathos personal "cantando lolas por el llanto mío" -, que confiere mayor emotividad expresiva al fragmento." Además, creo que esta nota personal indica, de parte de Herrera, un intento de aludir a la cualidad comunitaria del canto pastoril.

Por otro lado, el segundo fragmento ilustra el desdoblamiento de la voz poética en "Leucotea". Ante la posibilidad de una reunión futura con los dos que son "ambos amor mío", el pastor-poeta se impone el fin del canto doloroso. Iolas aparece como juez en el tercer fragmento, al otorgar el laurel victorioso a Tirsis.

Es oportuno advertir que existe una posible presencia del poeta como pastor-personaje dentro de las voces que pueblan la lírica pastoril. Una de las posiciones críticas contemporáneas frente a las églogas de Virgilio insiste en equiparar el mundo bucólico con el mundo poético, viendo así al discurso pastoril como un ejemplo de auto-referencialidad. Schmidt argumenta al respecto:

Der bukolische Dichter ist nicht nur als und wie der epische Dichter Sänger, sondern auch als eine Rolle, die ohne Veränderung der Struktur der Rollenfolge mit der Rolle eines Hirtensängers austauschbar ist (56).

("El poeta bucólico no es sólo cantor, al igual que lo es el poeta épico, sino que también desempeña un papel, el cual, sin cambios estructurales en la continuidad de papeles, se puede intercambiar con el del pastor-poeta"). Sobre este tema abundaremos más adelante.

Si aceptamos la identificación del pastor como poeta, como cantor bucólico, la égloga se convierte en una forma poética que reflexiona sobre sí misma. En Herrera hay dos instancias de esta reflexión metaliteraria:

¿Quándo será que cante yo tu gloria?
 ¿Quándo será qu'ensalce tu victoria
 con alto estilo y dé al orror de Marte
 la rudeza del campo alguna parte?

Esta musa recibe aora en tanto,
 aunque silvestre suena,
 y admite de pastores el lamento,
 pues tú amaste, y con voz suave y llena,
 al resonar del viento,
 día y noche esparziste el tierno canto
 buscando a tu pastora, y la llamaste, . . .

("Olimpio" vv. 17-27)

avrá quien cante umilde su tormento,
 quien belígero orror i aguda espada,
 i quien el dulce i rústico lamento;

("Elegía 8" vv.49-51)

El primer fragmento es parte de la invocación al destinatario y sigue muy de cerca el modelo retórico-preceptivo de Virgilio (égloga VIII): primero la introducción temática, seguida por una dedicatoria y luego el panegírico. Las preguntas retóricas de la voz poética que introduce el canto sugieren una visión del canto pastoril como un espacio poético apartado. En esta ocasión el canto se relaciona con "la rudeza del campo", no con el "alto estilo" que corresponde a las hazañas del destinatario. En un futuro se abandonará el canto pastoril. Por ahora, la voz poética pide que se acepte su lamento, confirmando su elección genérico-estilística ("aunque silvestre suena"), y establece una relación con el estado amoroso del destinatario. El tema amoroso es lo que permite que el canto sea pastoril.

En el fragmento de la elegía 8, se reconocen tres alternativas de canto: el canto lírico, el épico y el pastoril. Esta clasificación herreriana no corresponde a los registros estilísticos de la tríada clásica, jerarquizada por los exégetas virgilianos. Ahora bien, en las Anotaciones, al comentar la canción primera de Garcilaso (H-187), Herrera advierte:

Después de la majestad heroica dieron los antiguos el segundo lugar a la nobleza lírica, poema nacido para alabanzas y narraciones de cosas hechas, y deleites y alegrías y convites. . . Entre los muchos géneros de versos líricos es muy ilustre éste que llaman Melos, o Odas, con que se escriben y cantan las pasiones y los cuidados amorosos.

Aunque esta poesía tiene el mismo tema que la pastoril, es decir, "los cuidados amorosos", Herrera parece en el terceto indicar una

diferenciación relacionada con el sujeto de la enunciación. En "quien cante umilde su tormento", el posesivo refiere a la expresión afectiva del sujeto poético. El que canta, canta su propia pena. En "quien [cante] el dulce i rustico lamento", el relativo refiere a una voz que introduce el canto de otro. Esta lectura confirma la clasificación de la elegía como égloga. Los versos citados forman parte del parlamento amoroso del Betis en su afán por conquistar a Galatea. El "dulce i rustico lamento" del río personificado ha sido introducido, o cantado, por otra voz poética: "No viendo la cruel, por quien derrama / mil suspiros lloroso, en voz agena / dixo, ardiendo d'amor en fiera llama" (vv. 9-11).

Resumiendo, se podría afirmar que el desinterés crítico por las églogas de Herrera se debe en parte a la primacía que, justamente, se le ha otorgado a la producción pastoril de Garcilaso y a la desatención que ha merecido la égloga en las letras españolas. Por ahora y para concluir, tenemos que reconocer que el pastor-poeta herreriano y el poeta-pastor que es Herrera (al adoptar la máscara del pastor) son metáforas de la búsqueda incesante y rigurosa por parte de nuestro poeta de una "gloria"--vocablo tan querido y rico de significaciones en su obra--que lo lleve hasta ese lugar "donde nunca llegarán los que no llevan este paso."

Capítulo III: El pastor cortesano

Amor movió mi canto entristecido.

Herrera

Tomando ora la espada, ora la pluma.

Garcilaso

El corpus poético de Hernando de Acuña, ¹⁴⁰ celebrado por Garcilaso, Lope y Cervantes, ¹⁴¹ permanece hoy día desatendido por los estudiosos de la literatura española, salvo el importante trabajo de Gabrielle Morelli y unos cuantos ensayos sobre diversos temas (sus fuentes italianas, el "Cancionero" de Acuña, el soneto-panegírico "Al Rey Nuestro Señor"). En las antologías e historias de la literatura

140 En nuestro siglo existen cuatro ediciones de la obra de Acuña: las de Elena Catena y Antonio Vilanova, ambas publicadas en 1954, la de L. Rubio González de 1981, y la de Luis Díaz Larios, de 1982. Las cuatro están basadas en la edición príncipe de 1591. La edición de Díaz Larios es crítica e incluye un cotejo de las variantes que aparecen en las ediciones de Sancha y en varios mss. El estudio de G. Morelli, Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale, y el prólogo de D. Larios ofrecen las aproximaciones más fidedignas y rigurosas a la obra del poeta. Véase también el estudio de conjunto de J. Romera Castillo, La poesía de Hernando de Acuña (Madrid: Fundación Juan March, 1982). Sobre el tema de las armas y las letras, véase R. Mateo Mateo "Sobre el tema de las armas y las letras en la poesía narrativa de Hernando de Acuña" (Castilla 6-7 1983-84, 73-100).

141 Garcilaso rinde homenaje a la poesía de Acuña en un epigrama latino: "De sus versos latinos celebrados por el Bembo, Tansillo, Jovio y Boscán, nos quedó por muestra un elegantísimo epigrama al fin del Caballero Determinado de don Fernando de Acuña, que es tal que no se puede mejorar en invención, elocución y gallardía" (Tamayo #169, en Gallego Morell, ed. citada, p. 251). Al final de las Rimas, Lope incluye dos ensayos dedicados a "Don Juan de Arguijo" (véase Obras poéticas, Blecua 1983, pp. 277-292). En el segundo ensayo reconoce la obra de Acuña; también en la silva IV del "Laurel de Apolo". Cervantes menciona a nuestro poeta en la Galatea, cuando la musa del heroísmo afirma: "Yo soy la que moví la pluma del celebrado Aldana, y la que no dejó jamás el lado de D. Fernando de Acuña." ("Canto de Caliope" p. 422)

aparece como el poeta del Imperio, o como otro poeta más, perteneciente al grupo de petrarquistas coetáneos de Garcilaso.

La vida y obra de Acuña son un ejemplo clásico del quehacer del hombre renacentista de armas y letras. Al igual que Garcilaso y los otros poetas de esa "primera generación de petrarquistas", Acuña sintetiza en sus textos las diversas corrientes italianas y españolas y los estatutos genéricos prevaescentes en la época. Por su interés en la lírica heroica-caballeresca, por el matiz religioso de ciertos textos, y por su preocupación teórica, la obra de Acuña se acerca al corpus de Herrera y se podría considerar como un vínculo entre la de Garcilaso y la del sevillano. El tema del desengaño, reflejo no sólo de la situación personal, sino también de la crisis político-cultural del reinado de Felipe II,¹⁴² marca los textos de nuestro poeta y nos permite verlos como una prefiguración de la poesía del siglo XVII.

Ahora bien, lo que nos interesa del corpus de Acuña es su recomposición del paradigma pastoril, ya que el poeta utiliza el personaje y los temas de la pastoril en otros discursos líricos.

1. Notas biográficas

La presencia del "tema militar", como lo denomina Maravall,¹⁴³ en la poesía pastoril de Acuña, y la constante alusión a la vida

¹⁴² Para un enfoque general de los problemas económico-culturales y de la organización imperial durante el reinado de Felipe II, véase Elliott, Imperial Spain, Cap. VII, 245-280; para la crisis económica de los 1590, cf. cap. VII, 281-316.

¹⁴³ Cf. Maravall, J. Antonio, "Garcilaso: entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista", 217-259 en Estudios de historia del pensamiento español. Serie Segunda. La época del Renacimiento.

caballeresca, exigen que incluyamos una breve relación del quehacer político del poeta.

Hasta la publicación en 1913 del estudio biográfico de Narciso Alonso Cortés,¹⁴⁴ las noticias que se tenían de la vida de Acuña eran escasas y estaban basadas en la poca información que se podía obtener de la Carta Dedicatoria incluida por la viuda en la edición príncipe¹⁴⁵ y de los apuntes de D. Nicolás Antonio en su Biblioteca Hispana Nova.

Alonso Cortés intenta establecer un esbozo de la vida del poeta, utilizando manuscritos y documentos históricos. Incluye el Memorial, Apéndice I, documento autobiográfico que permite conocer la trayectoria militar y diplomática del poeta durante los 26 años que sirvió a la Corona.

Nacido en Valladolid en 1518, de familia ilustre, el joven Acuña ingresó en 1536 al ejército imperial bajo las órdenes del entonces gobernador de Milán, el Marqués de Vasto. No hay información alguna de los años de su niñez, ni de su formación hasta la campaña del Piamonte. En 1537 el Marqués nombró a Hernando capitán de infantería. El joven soldado participó en las hostilidades del conflicto del Piamonte, lugar de lucha entre Carlos V y Francisco I, quienes se

(Madrid: Cultura Hispánica, 1984). El pensador discurre sobre la secularización y la ausencia de "patriotismo" en la obra de Garcilaso.

144 Alonso Cortés. Don Hernando de Acuña: noticias biográficas.

145 Varias poesías, / compuestas por/ don Hernando de Acuña./ Dirigidas al Príncipe don Felipe N. S. / (Escudo)/ En Madrid, en casa de P. Madrigal, 1591.

disputaban la hegemonía europea, y en otras jornadas militares en Italia.¹⁴⁶ Luego fue nombrado alcaide de Cherasco, una de las plazas más importantes en el área, lo que indica el aprecio que sentía el Marqués de Vasto por el joven. En 1544 fue capturado por los franceses después de la batalla de Ceresola. En prisión escribió tres sonetos amorosos, que son de los pocos a los que se puede asignar fecha.

Con la muerte en 1546 de su protector (Acuña le dedica cinco sonetos), se le relevó de su cargo y se le envió con su compañía a participar en las campañas de Carlos V contra la liga protestante alemana.¹⁴⁷ Con la victoria de Muhlberg en 1547, Alemania sucumbió ante el poderío de las fuerzas españolas, y Acuña pasó al servicio de Carlos V como custodio del Duque Juan Federico y miembro de la corte imperial. Fue en esta época cuando Carlos V le encargó la traducción del Chevalier délibéré de Olivier de la Marche, poema caballeresco que era una de las lecturas favoritas del emperador. La versión de Acuña se publicó en Amberes en 1553 y tuvo tal éxito que se hicieron siete ediciones durante la vida del poeta.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Los datos sobre la vida del poeta-soldado durante los años que participó en las jornadas imperiales se encuentran en el Memorial, apéndice I del libro de A. Cortés.

¹⁴⁷ A este respecto veremos luego una alusión en la Eg. I vv. 298-309.

¹⁴⁸ Véase J. Simón Díaz, Bibliografía de la literatura hispánica (Madrid, 1950), 429. La trayectoria del texto francés ha sido estudiada por Carlos Clavería en su Le chevalier délibéré de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI, Cap. VI y VII (Zaragoza: CSIC, 1950).

Acuña continuó junto al emperador hasta 1553 cuando se le envió a Túnez para desempeñar una importante misión diplomática.¹⁴⁹ Al acabar esta mediación, regresó a la corte en Flandes y después de la abdicación del monarca, pasó al servicio de Felipe II, permaneciendo como soldado activo.

El relato del Memorial termina con la mención de su participación en la batalla de San Quintín y en el triunfo español en Gravelinas. No hay datos exactos de su regreso a España. Alonso Cortés encontró documentación para establecer el matrimonio de Acuña con Juana de Zúñiga en 1560. Es de suponer que estuvo en Valladolid hasta 1570, cuando recibió una orden de Felipe II para ir a Perpignan. De esta fecha en adelante se encuentra poca información sobre sus andanzas. Hay varios testimonios de su estadía en Granada, donde parece que pasó sus últimos años, aunque se desconocen los motivos de su traslado.¹⁵⁰ Nicolás Antonio data la fecha de su muerte en Granada en 1580; sin embargo, no existe documento alguno que lo establezca. Sabemos, sí, que murió antes del 1589, ya que las licencias de impresión, otorgadas por el monarca, que aparecen en la edición póstuma, están fechadas en ese año.

¹⁴⁹ Como también ha notado Díaz Larios (24), en el Memorial Acuña dedica más atención a esta etapa de su vida que a los años de actividad militar.

¹⁵⁰ Existe mención en el esbozo de Nicolás Antonio y en algunos documentos que relatan de un litigio con los condes de Buendía (D. Larios 31). Además hay testimonios literarios que lo identifican como amigo del granadino Gregorio Silvestre.

La viuda de Acuña publicó sus poesías, precediéndolas con una carta dedicatoria a Felipe II en la que dice:

Y porque yo sé que, si viviera, ofreciera a vuestra Alteza libro, que trata de varias cosas de Poesía, porque le cupiera también parte de sus obras, hago yo agora lo mismo. Y así, de su parte y de la mía se las ofrezco a V. A. , a quien suplico que, en consideración de haberle hecho un caballero que con tantas veras y en tantas ocasiones sirvió con las armas y con el entendimiento a su padre de vuestra Alteza, que Dios muchos años guarde, y a su abuelo, le lea, que en él hallará vuestra Alteza algunas cosas que le darán gusto, como le han dado a los hombres de ingenio que le han visto, por cuya persuasión me he movido a sacarle a luz, y le favorezca y ampare como confío.
(D. Larios 86-87)

Alonso Cortés incluye documentos que señalan los esfuerzos inútiles de la viuda y de amigos del poeta para conseguir que la Corte pagara póstumamente la suma de quitaciones que le pertenecían.¹⁵¹ Hasta su muerte muchos años después, la viuda continuó pidiendo la recompensa que tan en vano había solicitado Acuña en el Memorial.¹⁵²

¹⁵¹ Cf. A. Cortés, "Resolución del Fiscal" 154. La corte falló en contra de la petición.

¹⁵² En el Memorial Acuña incluye una relación de todos los problemas económicos que resultaron de esos años de dedicación, con la esperanza de que el monarca atienda a su ruego y le pague lo debido. Pero, claro está, es un tópico en los escritos burocráticos, de modo que habría que confrontar estas quejas con otra documentación. Aún así en el texto se vislumbra la desilusión de un caballero valeroso (que tanto se dio en los coetáneos historiadores y

Como se puede deducir de estos apuntes biográficos, Acuña es casi una figura tópica, encarnación del ideal renacentista. Al igual que Garcilaso y otros poetas del primer siglo áureo, fue soldado, cortesano y escritor erudito. Participó en la intensa actividad política de su época y parece haber desempeñado una posición respetable en el ejército imperial y en la corte.

Como individuo permanece desconocido, ya que no tenemos detalles de su vida privada. Sería un error buscar en los textos poéticos una biografía sentimental del poeta, como intentan hacer muchos estudiosos de Acuña; aunque, como veremos, los textos pastoriles encierran datos que permiten establecer una estrecha relación entre el personaje poético y la vida del cortesano Acuña.¹⁵³ Su obra es una renovación de conceptos tradicionales de la poesía amorosa, enmarcados en un estilo que comparte muchos rasgos con los textos de Garcilaso y sus coetáneos.

cronistas de Indias), quien se ve obligado a enumerar sus hazañas para pedir justa recompensa por sus años de servicio.

¹⁵³ Desde la biografía de A. Cortés hasta el estudio en nuestros días de Morelli, los biógrafos del poeta han intentado identificar la dama o las damas que aparecen en los textos bajo los nombres pastoriles de Silvia, Galatea, y luego es apostrofada como vos o Sra. J. P. W. Crawford ("Notes on the Poetry of H. de Acuña", 322 y la nota 21) insiste en identificar a Galatea con la esposa del protector del poeta, el marqués de Vasto. Díaz Larios rechaza este propuesta (18-19). Luis I. Feijoo, en Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (66), argumenta contra el "mito autobiográfico" que rodea el estudio de la obra de Garcilaso y afirma: "de lo que se trata es de no transferir esos sentimientos, que el poeta imitaba (retengamos la palabra), al hombre real, cuya biografía se ha elaborado en parte con los versos."

2. Historia del texto

A pesar del interés que despertó la traducción de la obra de la Marché, Acuña no publicó sus escritos en vida. Una lectura de los privilegios reales que encabezan la edición príncipe y de los dos primeros poemas, permite deducir que Acuña había planeado ofrecer su obra al emperador. Por razones desconocidas (quizás por el desinterés que demostraron casi todos los poetas de la época por la impresión de sus textos) no llegó a finalizar su proyecto (D. Larios 47). Con muy buena intención, pero con mayor descuido, la viuda recogió las poesías y las publicó póstumamente en 1591 bajo el título de Varias poesías.

El corpus de Acuña está compuesto por un total de 118 composiciones (un soneto prologal, dos epitafios, un epigrama, dos madrigales, dos estancias, tres canciones, una sátira, 85 sonetos, tres epístolas, una elegía, tres églogas, un elogio, tres poemas mitológicos, cuatro coplas, seis glosas). De éstas, la edición príncipe recoge 111 poemas que se pueden atribuir al poeta (D. Larios 47). Incluye también tres sonetos de Acuña que están repetidos. No hay serios problemas de autenticidad textual, salvo unas pocas atribuciones dudosas, como la "Carta de Dido a Eneas", atribuida también a Hurtado de Mendoza, y dos o tres sonetos que se han considerado parte del corpus de otros poetas.¹⁵⁴

La edición crítica de la obra de Acuña no envuelve problemas de fijación semejantes a los que se presentan con la obra de Herrera. En

¹⁵⁴ Para los problemas de atribución, véase Díaz Larios (46-48, 215) y Prieto (I, 124).

el caso del corpus de Acuña, los problemas son de ordenación textual, si es que se quiere considerar la desordenada colección de poesías como una unidad poética. Díaz Larios afirma que "su colocación no responde, en efecto, a ningún criterio temático, formal o cronológico" (46). De hecho, en el texto ordenado por la viuda se mezclan traducciones con poesías originales, poesías en metros castellanos con las italianizantes, las de tema amoroso con las de tono meditativo.

Ahora bien, un análisis de la obra permite su clasificación en tres grupos: a) las traducciones, b) la poesía cancioneril en metros castellanos y c) la poesía italianizante (D. Larios 36).¹⁵⁵ El último grupo se puede considerar un cancionero petrarquista, pero antes de proceder con los "presupuestos de un cancionero"--las palabras son de Prieto--y la presencia del tema pastoril en éste, es necesario mencionar someramente los otros dos grupos de poesías que conforman el corpus de Acuña.

¹⁵⁵ Morelli (19) hace una división cronológica tripartita de la obra de Acuña: a) periodo italiano (1536-46), b) periodo al servicio del emperador (1546-58) y c) periodo granadino (1569-80). A. Prieto acertadamente afirma que este orden cronológico no tiene que corresponder al orden poético de creación de un cancionero petrarquista. Un cancionero --y una atenta lectura de la poesía de Acuña evidencia su propósito de seguir el esquema de un cancionero-- envuelve "una vuelta del poeta sobre el corpus de su obra, para ofrecerlo como cancionero" y esta vuelta incluye "no ya correcciones o supresiones, sino movimiento, desde la perspectiva de su actualidad, de composiciones, en favor de la claridad del proceso y la creación de otras nuevas que insistan sobre situaciones o las enlacen." (Prieto I, 125) Además, creo que sin documentación externa que pueda corroborar la fecha exacta de composición, es peligroso asignar una fecha utilizando evidencia interna en estos textos de carácter tópico.

A. Las traducciones

La selección de textos que hizo Acuña en su labor como traductor muestra su intento por refundir tópicos que interesaban en el marco cultural de su época: lo épico-caballeresco, el amor y las fábulas mitológicas. El poeta reelaboraba los textos adaptándolos libremente, añadiendo estrofas y ubicándolos dentro de su propia situación histórico-política.¹⁵⁶

En su traducción del poema caballeresco de la Marche, Acuña añadió 86 estrofas a modo de panegírico, exaltando al emperador y mencionando personajes relacionados con la historia española (D. Larios 38). La Adición, dedicada a Felipe II y publicada póstumamente en 1590, se diferencia de la refundición del poema caballeresco por su tono reflexivo, lo que nos permite establecer un nexo temático con el ciclo de sonetos meditativos que parece haber sido escrito en los últimos años de su vida. Estos dos poemas fueron escritos en quintillas dobles, estrofas que también utilizó en su poesía cancioneril.

En la edición príncipe la viuda incluyó la traducción incompleta de algunos cantos del Orlando innamorato de Boiardo. Acuña elimina digresiones y elabora, ubicando su adaptación dentro de las corrientes petrarquistas y añadiendo un análisis del proceso amoroso.

Entre las traducciones merece especial mención La contienda de Ajax Telamonio y de Ulises sobre las armas de Aquiles. Esta versión permite inscribir al poeta en dos cuestiones polémicas importantes

¹⁵⁶ La información que aparece en este apartado viene de Díaz Larios (37-45), quien hace un buen resumen de la obra del poeta como traductor de poemas caballerescos.

durante el primer renacimiento: el debate métrico que surgió a raíz de la clasificación genérica de la Divina comedia, y el tema de las armas y las letras.¹⁵⁷

Acuña añade 37 versos a la fábula ovidiana (Met. XIII, vv. 1-398) y especifica en el título: "en verso suelto." Antonio Prieto señala al respecto:

Creo que Acuña estaba participando con su Contienda en la "questione metrica" que preocupó su tiempo. Efectivamente, en 1536 había publicado Daniello, en forma dialogada, su Poetica, en la que se preguntaba: "Se per aventura mai mi cadesse nell'animo di comporre un poema eroico in questa volgar lingua, in che maniera di verso mi consigliereste voi ch'io scriver ne lo dovessi?" Como Trissino, Acuña respondía a esta pregunta escribiendo en endecasílabos sueltos su Contienda por entender que al continuum narrativo, necesario a la épica, el endecasílabo libre era el verso que mejor le iba. (123)

De hecho, frente al purismo de Daniello, Trissino defiende el uso del verso suelto "declaring that speeches which move to pity must themselves be expressions of suffering, and that such expressions are spontaneous and intolerant of such restrictions as that provided by rhyme (P. A ii jv)" (Weinberg 370). Así, en la dedicatoria a su Sophonisba (1524), Trissino justifica el uso del vernáculo y la

¹⁵⁷ Curtius relaciona el tema de las armas y las letras con el topos "sapientia et fortitudo", presente en el Cortesano de Castiglione. También en: Boiardo (Orlando innamorato I, 18, 41-45); en Ariosto (XX, 1-2); en Rabelais (Pantagruel Cap. 8); en Don Quijote (I, 37-8). Cf. Curtius 178.

ausencia de rima, e insiste que estos dos procedimientos estilísticos correspondan a la variedad requerida por Aristóteles con respecto a la poesía heroica. En su Poética V y VI (publicadas póstumamente en 1562), el italiano llega a afirmar que la rima no es deseable en los géneros mayores, aunque sí en los coros de tragedias y comedias y en la poesía amorosa (Weinberg 752). Es en este contexto donde se tiene que ubicar la decisión métrica tomada por Acuña.

La preocupación de nuestro poeta por el problema métrico la vemos también en el Argumento que precede a El caballero determinado:

Hizo se esta tradución en coplas castellanas, antes que en otro género de verso, lo uno por ser este mas usado y conocido en nuestra España, para quien principalmente se traduxo este libro. Y lo otro porque la rima Francesa, en que el fue compuesto, es tan corta, que no pudiera traducirse en otro mayor sin confundir en parte la tradución, comprehendiendo dos y tres coplas en una o poniendo de nuevo tanto subiecto, que fuera en perjuicio dela obra, y assi lo traduzido va una copla por otra. (Fols. 9v y 10r; cito por D. Larios 40).

Algunos críticos, entre ellos Alonso Cortés (7), creen que esta decisión de usar el metro castellano llevó al poeta a una controversia con Jerónimo de Urrea, otro traductor, cuya versión del poema de la Marche fue compuesta en tercetos endecasílabos. En el prólogo a su traducción, Urrea afirma: "Por tratar el libro materia grave, lo he traduzido en verso grave, como tal historia requiere" (D. Larios

40).¹⁵⁸ Estas palabras (y la versión de Urrea) se han interpretado como un ataque a la traducción de Acuña. A su vez, se ha propuesto que Acuña respondió con un poema satírico: "A un buen caballero y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha."¹⁵⁹

Sobre el tema de las armas y las letras en la Contienda, escribe Cossío:

La trascendencia de esta fábula reside en que con ella entran en nuestra poesía muchos de los argumentos que han de nutrir la disputa de la armas y las letras, tan grata al Renacimiento, que ha de tener su cúspide en un memorable pasaje del Quijote. (189)

A pesar de que, tanto en el texto ovidiano como en la traducción de Acuña, se podrían ver una preferencia por Ulises (símbolo del poder de la palabra y del ingenio), en los sonetos del vallisoletano se reconcilian los dos deberes conflictivos. La soledad de la voz poética, causada por el desengaño amoroso, se ve aliviada por el balance entre el otium/negotium que implica su dedicación a Marte y a Apolo:

Atenta al gran rumor la musa mía
del armígero son de Marte fiero,
cesó del dulce estilo que primero
en sujeto amoroso se extendía; (vv. 1-4)

¹⁵⁸ Cf. Clavería (149 y ss.) para una comparación entre las dos versiones del Caballero determinado.

¹⁵⁹ Para esta polémica y la identidad del "buen caballero y mal poeta", véase D. Larios 40-41.

Así sus horas con la espada a Marte,
y los ratos de ocio con la pluma
pienso, señor, enderezar a Apolo;

dando a los dos de mí tan larga parte,
y tomándola dellos tal, que en suma
no me cause tristeza el verme solo.

(vv. 9-14 "Atenta al gran rumor")

En otro soneto afirma:

Jamás pudo quitarme el fiero Marte,
por más que en su ejercicio me ha ocupado,
que en medio de su furia no haya dado
A Apolo de mi tiempo alguna parte;

(vv.1-4 "Jamás pudo quitarme")

Es la disyuntiva garcilasiana:

entre las armas del sangriento Marte,
do apenas hay quien su furor contraste,
hurté de tiempo aquesta breve suma,
tomando ora la espada, ora la pluma. (vv. 37-40 Egl. III)

Pero en Acuña, a diferencia de Garcilaso, existe una voluntad de ser el poeta cuyos versos expresan no sólo la exaltación del conflicto amoroso, sino también la alabanza al héroe sabio y a las hazañas del imperio, en textos que prefiguran la variedad temática de Herrera.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Para el conflicto autorial entre el canto épico-heroico y el lírico, véase el soneto de Herrera dedicado a su amigo Juan de Mal Lara, "Mientras, Mallara, a Alcides valeroso".

B. La poesía cancioneril y cortesana

En las Varias poesías hay una serie de textos que por sus rasgos métricos y estilísticos pertenecen a la tradición cancioneril.¹⁶¹ En coplas y glosas Acuña emplea el octosílabo dentro de las estructuras métricas tradicionales. Hay quintillas dobles, novenas, septetos, redondillas dobles. Predominan los juegos de palabras, las antítesis, el políptoton y el conceptismo característico del género; recursos que, como veremos, también fueron incorporados a las poesías pastorales italianizantes. Todo gira en estos versos alrededor de la temática del amor cortés, con excepción de las dos coplas colectivas en redondillas, de carácter lúdico-cortesano, que nos recuerdan las coplas de Garcilaso y Boscán.

Esta alternancia métrica entre las formas castellanas y las italianas, junto a la fusión del código amoroso petrarquista con rasgos temático-estilísticos de la poesía cancioneril, se da a lo largo de la obra de Acuña, como en la de Garcilaso, Herrera, Aldana, Cetina y otros poetas del período.

3. El Cancionero

Al leer la poesía italianizante de Acuña enfrentamos otro problema de ordenación textual: establecer la presencia de conexiones intertextuales que den apoyo a una lectura de esta caja de

¹⁶¹ La crítica (Morelli, D. Larios, Prieto, Crawford) cree que estos poemas fueron escritos entre 1547 y 1558, en la corte de Carlos V. Según D. Larios (64), antes de emprender la traducción del Caballero, Acuña escribió estos poemas como ejercicios formales de métrica castellana y como contribución a los juegos cortesanos.

sastre poética como un corpus secuencial, cuyo paradigma es el Canzonere de Petrarca. La "conexión de equivalencia temática", al igual que en Petrarca,¹⁶² la constituye la experiencia amorosa, que aparece como un proceso lineal y dinámico con cierta dimensión narrativa. La presencia en este cancionero de dos ciclos de sonetos pastoriles y de tres églogas, aleja, sin embargo, este conjunto poético del petrarquista.

Fiel al influjo de Petrarca, Acuña comienza su relato amoroso con un soneto-prólogo. Este es un exordio, en el que la voz poética señala al texto que precede y da validez al lenguaje poético, afirmando el utile et dulce horaciano:

Huir procuro el encarecimiento,
no quiero que en mis versos haya engaño,
sino que muestren mi dolor tamaño
cual le siente en efeto el sentimiento.

Que mostrándole tal cual yo le siento
será tan nuevo al mundo y tan extraño,
que la memoria sola de mi daño
a muchos pondrá aviso y escarmiento.

Así, leyendo o siéndoles contadas
mis pasiones, podrán luego apartarse

¹⁶² En su excelente análisis del Canzonere, Santagata afirma la necesidad de considerar dos puntos de vista: el del autor que ha escogido esa estructura, y el del lector que tiene que "reconocer" la "conexión" entre los textos (12).

de seguir el error de mis pisadas

y a más seguro puerto enderezarse,

do puedan con sus naves despalmadas

en la tormenta deste mar salvarse. (Soneto I) ¹⁶³

El soneto comienza con un verbo clave en la obra de Acuña: "Huir".

En este caso no representa la evasión del lugar donde el amado llora sus penas de amor (Cf. Egloga II: "Huid, mis ovejuelas, deste pasto / y desta yerba que mi llanto baña;" vv.1-2) , sino que se utiliza para mostrar la intención sincera, sin exageración, del deseo de lograr una expresión vivencial y ejemplar del dolor. La voz poética afirma la veracidad del estado afectivo que va a ser reflejado en sus versos. Este dolor "será tan nuevo...", aseveración de su condición insólita. Nos recuerda la intención de Petrarca de relatar su historia amorosa con "palabras nuevas":

. . . i' prenderci baldanza

di dir parole in quel punto si nove,

che farian lagrimar chi le'intendesse. (Canzone 73, vv.82-84)

y la de Horacio:

. . . carmina non prius / andita . . . / canto. (Carm. L. III,2-4) ¹⁶⁴

¹⁶³ Para ésta y otras citas de la poesía de Acuña he utilizado la edición de D. Larios.

¹⁶⁴ Curtius 85. Esta insistencia en la novedad expresiva del sentimiento era un tópico, reflejo de la afirmación de la individualidad dentro del mundo antropocéntrico renacentista. No solamente el dolor será nuevo, sino también la manera de expresarlo.

La muestra de ese dolor servirá de ejemplo para otros: "a muchos pondrá aviso y escarmiento."

En los dos tercetos se extiende el significado del efecto didáctico que tendrán esos versos: "Así, leyendo, o siéndoles contadas..." ¹⁶⁵ Al igual que Petrarca, Acuña se dirige a un público, pero, a diferencia del italiano, presenta su historia amorosa como ejemplo moral. La voz poética ofrece sus errores como exvotos para lograr la salvación de los que lean u oigan sus versos. El contenido semántico del último terceto, que remite al topos clásico de la nave como alegoría de la vida humana ("seguro puerto", "naves despalmadas", "tormenta deste mar", y el verbo final "salvarse" ¹⁶⁶), da a esta experiencia personal un matiz religioso, que a la vez es una conexión de equivalencia temática con el ciclo de poesías que pertenece a la última etapa del cancionero. ¹⁶⁷

¹⁶⁵ Este verso refiere a los dos modos de recepción textual vigentes en la época: la lectura oral dirigida a un oyente, o la lectura silenciosa individual. Véase al respecto la página 177 y la correspondiente nota bibliográfica en este mismo trabajo.

¹⁶⁶ Para el tópico náutico, véase la oda horaciana "O navis, referent . . ." (Carm. 1.14), que sirvió de inspiración a Francisco de Figueroa en su "Cuitada navecilla/por mil partes hendida,". El modelo inmediato de Horacio es un poema de Alceo. También, entre otros, Lope en La Dorotea, "Pobre barquilla mía". La nave como metáfora de la nación es un tópico clásico desde la época de Theognis (poeta elegíaco, 6 B. C.) hasta nuestros días (recuérdese el discurso de Churchill que comienza "Sail on, O Ship of State").

¹⁶⁷ Díaz Larios data este soneto, consignándolo a "las mismas fechas de la traducción del Caballero Determinado" (89).

El sujeto poético en los textos de Acuña pasa por un proceso de formación paralelo al desarrollo del proceso amoroso. La constitución del sujeto comienza con una etapa en la que éste es un voyeur-testigo del diálogo de otros; casi una no-persona reducida a los verbos "dijo", "vi". Es el que ve y el que oye, o el que expresa su lamento bajo el disfraz del pastor. Al adoptar la máscara pastoril y adquirir los nombres de Silvano/Damón se manifiesta la aparición del discurso pastoril y así el proceso amoroso se inscribe dentro de los límites de una estructura previa, que, a su vez, refiere al estatuto de esa modalidad genérica dentro de la sociedad renacentista. En efecto, entre los 85 sonetos hay dos ciclos pastoriles: el de Silvano/Silvia y el de Damón/Galatea. A esta etapa pertenecen también, como veremos más adelante, tres églogas y una canción en liras, de impronta garcilasiana. El proceso amoroso en estos textos se estudiará en el próximo apartado.

A estos poemas de tratamiento pastoril les sigue una serie de más de veinte sonetos en los que se añaden al conflicto amoroso presencia/ausencia, la tensión entre la constancia del amante y el desdén de la amada. La voz poética es la primera persona y el receptor es la amada, a quien se apostrofa no con un nombre pastoril sino como "vos" o "Señora".¹⁶⁸ Esta reinstauración de la primera y

¹⁶⁸ En el biografismo que rodea también la obra de Acuña, algunos críticos, siguiendo las conjeturas de Crawford ("Notes", The Romanic Review), han "identificado" a la Sra. a quien se dirige la voz poética. Crawford sugiere que es la esposa del marqués de Vastos, Dña. María de Aragón, quien por su rango social podría ser el objeto del "alto atrevimiento". Creo que esta lectura es inaceptable. El honorífico Sra. para referirse a la amada era parte del código poético del amor cortés y del "dolce stil nuovo". Este tratamiento honorífico y la

segunda persona indica el comienzo de un diálogo con el otro. La persona vos/Sra. es ahora la acusada, recriminada por el dolor que causa al amante:

Vos, señora, y Amor vais estorbando
lo que procuro y, por mayor despecho,
mostráisme este descanso a poco trecho
y tenéisme suspenso, dilatando.

(vv. 5-8 "Sin temer el camino")

En otros textos se personifica al dios Amor, causa del conflicto y, al igual que en Petrarca, se le increpa por la batalla que ofrece: "Amor y un gran desdén, que le guerren, / han ya venido a singular combate;".

La dialéctica aceptación/rechazo, presencia/ausencia ha transformado al amante, no a la amada. La voz poética, al evocar el bien pasado, se enfrenta a la inestabilidad y vive lleno de temor, en un mundo marcado por el paso del tiempo.

Ahora bien, el rechazo y el desdén del otro exterior (la amada) crea un conflicto, y el sujeto, enajenado, reemplaza a ese otro y comienza un diálogo consigo mismo. El tono reflexivo marca una serie de casi 30 sonetos en los que el yo se convierte a la vez en tú, y la amada desaparece como personaje amoroso. El locus de la acción se interioriza, y el yo amante se convierte en centro del espacio textual, sujeto y objeto del discurso poético:

Nunca me vi tan solo ni apartado,
que lo pudiese estar de un pensamiento

repetición del motivo de "servicio" sitúan estos poemas dentro del código del amor cortés (D. Larios 55).

que me renueva el doloroso cuento
de mi estado presente y del pasado;

(vv. 1-4 "Nunca me vi")

Esta soledad produce otro cambio en la trayectoria amorosa. En una serie de siete sonetos cuya temática puede ser clasificada como de índole moral-religiosa, el sujeto rechaza al amor y, escindido, se refugia en un mundo interior, en la esperanza de hallar una solución a la discontinuidad y la mudanza que lo asedian. Este conflicto, como en Petrarca, queda sin resolverse. Pero, a diferencia del cantor de Laura, para quien la amada es una vía de salvación, para el sujeto poético en Acuña el "puerto" de bienaventuranza sólo se alcanza mediante una contemplación religiosa:

volvamos con amor y caridad

A Cristo, que es bondad summa cumplida; (vv. 7-8)

.....

que, sin él, nuestra vida trabajosa

es nave rota que le falta el viento

y en playa de enemigos queda en calma.

(vv. 12-14 "En cuanto la materia es más subida".)

El desaliento anímico conduce a un desprecio de la vanidad humana.

En dos sonetos del mismo ciclo, se escucha este lamento:

la triste ignorancia miserable,

que de común se ha hecho comfortable,

(vv. 3-4 "Contra la ciega y general dolencia")

las faltas y miserias del presente,

do el vicio reina ya tan sueltamente,

que valen poco, y menos cada día,
la bondad, el saber, la valentía
del mejor, o más sabio, o más valiente.

(vv. 5-9 "Dijo el docto Petrarca sabiamente")

Este último soneto, glosa del soneto 7 del Canzoniere (D. Larios 335), refleja la honda preocupación ante el período de crisis por el que pasaba la monarquía castellana bajo el reinado de Felipe II. La "edad gloriosa", que con tono profético había cantado Acuña en su soneto panegírico "Al Rey Nuestro Señor", estaba amenazada por guerras religiosas, rebeliones moriscas, bancarrota real y sublevación en los Países Bajos.¹⁶⁹

Esta postura de desengaño personal y el proceso de abstracción que se ha desarrollado en los textos culminan en el soneto "El Viernes Santo al alma". En un tono de plegaria sentenciosa, la voz poética apostrofa al alma, desdoblamiento de su persona, en un rechazo del "engaño que ha sido su vida". Vida/muerte son las palabras claves que forman la rima y llenan el espacio de este soneto. Tal oposición termina con la aspiración de alcanzar la salvación a través de la muerte. La posesión de la eternidad ha desplazado el deseo por la amada:

Y así podrás, saliendo desta muerte,
entrar en posesión de aquella vida

¹⁶⁹ Véase Elliott, Cap. VII, 245-280. La crítica ha intentado fechar este soneto, relacionándolo con hechos históricos. Para Elliott (245) el soneto fue dedicado a Felipe II. Comparto la opinión de D. Larios quien afirma que no hay referencias internas ni externas que permitan fechar el soneto-panegírico.

que no la acabará tiempo ni muerte. ¹⁷⁰

Petrarca cierra las "Rime sparse" con una plegaria a la Virgen, implorándole: "soccorri a la mia guerra" (v. 12) , y rogándole que interceda para que la divinidad acepte su "spirto ultimo in pace" cuando llegue el día final. ¹⁷¹ El relato ficticio del personaje amoroso en Acuña, relato que comenzó con un lamento al amor, también acaba con una plegaria, pero la batalla amorosa ya había terminado para el sujeto poético al entrar en su ciclo meditativo.

El cambio progresivo que lleva al personaje amoroso hacia la introspección, se da en Acuña, al igual que en Petrarca, dentro de una estructura en la que hay cabida para digresiones (sonetos de circunstancia, panegíricos, temas mitológicos, sonetos cuyo receptor es el amigo confidente). El uso del género pastoril para indicar el comienzo de la experiencia amorosa y la sucesión de diversos nombres para la amada contrastan con la ausencia del género y la absoluta fijación en Laura en el cancionero de Petrarca.

El corpus poético de Acuña, dentro de un campo semántico definido por las exigencias del género y un registro lingüístico reelaborado a base de sus modelos, merece ser considerado como un cancionero petrarquista, mediatizado por la obra de Garcilaso y la de los otros poetas italianos del Cinquecento.

¹⁷⁰ D. Larios (326) nota que en la edición príncipe aparece la palabra fin después del último verso de este soneto.

¹⁷¹ Petrarca, Canzoniere, Canz. 366, pp. 406-12.

4. Silvano/Damón: el pastor cortesano

Pese a los consabidos, pero débiles, ecos virgilianos,¹⁷² la producción pastoril de Acuña es, en realidad, un ejemplo claro de la transposición temática y estilística de la bucólica clásica que caracterizó al discurso pastoril renacentista. Las tres églogas y trece sonetos pastoriles del poeta ofrecen un tratamiento del género distinto al de Garcilaso y Herrera.

En su estudio y edición de la obra de Acuña, Díaz Larios utiliza las referencias geográfico-históricas de los textos pastoriles para ubicarlos dentro del relato amoroso que conforma a las Varias poesías y para precisar las fechas de las églogas. Concluye que esos textos pertenecen a la primera etapa creativa del poeta: la "etapa italiana", y reconstruye el "episodio sentimental que los origina", ordenándolos en dos ciclos (51-52).

El primero, al que denominaremos ciclo Silvano/Silvia, está compuesto por los siguientes sonetos:

LXVIII - "Estas palabras de su Silvia cruda"

XXXI - "De oliva y verde yedra coronado"

LXIV - "Cuando la alegre y dulce primavera"

LXVI - "La grave enfermedad que en Silvia vía"

LXXVII - "Un novillo feroz y un fuerte toro".

A este ciclo pertenece también el "Canto de Silvano" (LXV), escrito en tercetos endecasílabos. Es una égloga mediante la cual Silvano, desdeñado, recuerda sus amores pasados con "Silvia la cruel".

¹⁷² Véase Bayo, "Hernando de Acuña: su poesía pastoril y el soneto 'Ya se acerca, Señor, o es ya llegada', en Virgilio y la pastoral española del Renacimiento(1480-1550), 192-201.

El soneto XCV (compuesto entre el 1547 y el 1558), "Si a decirte verdad soy obligado" (D. Larios 329), y la "Egloga y contienda entre dos pastores enamorados" (V) sirven "de puente" entre el ciclo Silvano/Silvia y el siguiente: Damón/Galatea (D. L. 52-3).¹⁷³ Este segundo ciclo está compuesto por una égloga, siete sonetos y la canción en liras "Damón ausente de Galatea". Los sonetos son:

XXXIII - "Pastora en quien mostrar quiso natura,"

XLVI - "Si los suspiros que he esparcido al viento"

LXXIII - "Cantad, pastores, este alegre día"

LXXIV - "Viendo Tirsi a Damón por Galatea"

LXXV - "Pastor ¿es cierto que por Galatea"

XCIX - "Lavinio, al comenzar de mi cuidado"

CIV - "Jamás pudo quitarme el fiero Marte,".

El orden cronológico de las églogas, establecido por las referencias textuales al quehacer militar-político del poeta y por su orden secuencial dentro del relato amoroso, sería, pues, el siguiente:

1. "Canto de Silvano" - antes de 1544, o sea, en los años en que el poeta participó en las guerras del Piamonte (D. L. 288).

2. "Egloga y contienda entre dos pastores enamorados" - probablemente escrita entre el 1544 y el 1547, ya que marca el fin

¹⁷³ Los nombres de los pastores son de raigambre clásica. Damón y Tirsi (en la égloga "Con nuevo resplandor") aparecen en Virgilio (Egl. VIII y VII, respectivamente). Alfeo (pastor en "Con nuevo"), el dios río del Peloponeso, es de procedencia ovidiana (*Met.* II, 250). Fileno, onomástico de pastor, aparece en las églogas de Marino. Además hay un Philinus en Teóc. II.115, VII.105 (Iventosch 15). Silvio es el nombre pastoril de Petrarca y también Boccaccio se llamó a sí mismo Silvio (égloga XIV).

de los amores de Silvano con Silvia y el comienzo de los amores de Damón con Galatea.

3. La égloga "Con nuevo resplandor Febo salía," fechada en 1547 por Alonso Cortés (D. L. 115).

Es útil comenzar el estudio de la lírica pastoril de Acuña con esta última égloga, ya que sirve de fundamento temático para poder lograr una ordenación cronológica del proceso amoroso en el poemario. Además, su armazón narrativo-dramático permite establecer los parámetros espaciales y temporales del ciclo pastoril del cancionero, correspondientes a los binomios Silvano/Silvia, Damón/Galatea, que constituyen los núcleos narrativos.

A. "Con nuevo resplandor Febo salía"

El epígrafe, "Personas que hablan. Pastores: Damón. Tirsi. Fileno. Alfeo.", expresa la modalidad enunciativa en la que se podría inscribir el texto. Según la codificación hecha por Diómedes de las maneras de imitación aristotélicas, esta égloga pertenecería al genus activum vel imitativum. Herrera la anotaría como "poema dramático, que también se dice activo, en que no habla el poeta, sino las personas introducidas, ..." (H-503).

Ahora bien, los primeros 21 versos sí acusan la presencia de una voz poética que introduce el canto de los pastores. En Herrera predominaba esa modalidad, que se conocía como genus commune o mixtum, o sea, la narrativa mixta en la que alternan las voces del poeta y de los personajes (Curtius 440). La presencia, en Acuña, de ese personaje poético que no es un pastor, sólo aparece en la introducción.

De marcado carácter narrativo, la égloga consiste en el relato de los amores de Silvano/Damón. El tiempo es el pasado para los amores de Silvano; el presente, para los de Damón. El locus es la escena pastoril, con elementos de la bucólica virgiliana, aunque sin incluir, y esto lo veremos, la convención alegórica del género como comentario alusivo a hechos contemporáneos.¹⁷⁴ El caballero cortesano se refugia en el mundo del pastor, en un exilio voluntario del "duro oficio" del arte militar, para hacer un recuento íntimo de su amor frustrado.

Escrita en tercetos encadenados, incluye un canto de Damón a Galatea en sextinas, "con la variante de que triplica el número de estrofas, que en este tipo de composición es normalmente de seis" (D. Larios 130).¹⁷⁵

En cuanto a su extensión--592 versos--, la égloga de Acuña es más extensa que las de Herrera, aunque no tanto como la segunda de Garcilaso, y se puede dividir en seis partes.

174 Véase Lao Paoletti para la presencia de elementos alegóricos en Virgilio. El diálogo entre Tirsi y Fileno en la égloga de Acuña, cuando comentan los cambios amorosos en Damón, encierra una mención de las andanzas militares del caballero-pastor al lado de Carlos V, pero sin función alegórica.

175 La sextina italiana requería la combinación de 6 palabras finales en 6 estrofas de 6 maneras distintas y repetidas de dos en dos en los versos del terceto final. Herrera la usó en cuatro ocasiones (en una de ellas, "Un verde Lauro, en mi dichoso tiempo", las rimas obligadas giran alrededor de 6 vocablos que remiten al campo semántico de las églogas: tiempo, hojas, Betis, canto, cisne, bosque); Cervantes, en el Libro I de La Galatea; Lope, en tres comedias. De origen provenzal, la sextina fue cultivada por Dante, Petrarca y Sannazaro, entre otros (Navarro Tomás 210).

La introducción ofrece el marco pastoril, tópicamente estilizado:

Con nuevo resplandor Febo salía
por las doradas puertas del Oriente,
dando luz a los campos y alegría,

cuando, cabe una fresca y clara fuente
que corre por un prado encaminada
murmurando al Danubio dulcemente,

se estaba, mientras pace su manada,
recostado Damón en la verdura,
en la una mano la zampoña usada, (vv. 1-9)

La ubicación temporal (la mañana) y la espacial (la fuente, el prado, el río), la postura iconográfica del pastor, quien en posición reclinada sostiene en una mano "la zampoña usada", corresponden a la codificación tópica del género. El río Danubio es aquí la actualización del espacio geográfico pastoril y remite a la estadía de Acuña en Ingolstadt.

Ahora bien, en los versos siguientes se introduce otro tema:

y en la otra tenía una pintura,
la cual miraba como quien adora
obra más alta que de la natura.

Poco menos espacio que de un hora
atento contempló el retrato que era
de ninfa, al parecer, o gran pastora. (vv. 10-15)

La contemplación de una representación pictórica de la "ninfa, al parecer, o gran pastora" destaca el carácter cortesano de esta égloga.¹⁷⁶ Este acto fenomenológico, mediante el cual el pastor, ante la ausencia de la amada, se consuela mirando un artificio--imagen-- que permite la transposición afectiva, no se encontraba en las églogas clásicas.

Es necesario recordar aquí las palabras de Herrera en sus

Anotaciones (H-62):

Y la origen del amor, que es afección gravísima y vehentísima de la alma, nace de la vista; de suerte que el amante se resuelve, . . . Porque la vista pinta y figura otras imágenes como en cosas líquidas, las cuales se deshacen y desvanecen presto y desamparan el pensamiento y entendimiento; mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ella como inustiones hechas con fuego, dejan impresas en la memoria formas, que se mueven y viven y hablan y permanecen en otro tiempo. ¹⁷⁷

El "retrato" o "pintura" de la amada equivale a esa imagen que hace posible no sólo el recuerdo, sino su espiritualización. El acto de contemplación va seguido por una alabanza: la amada se transforma

¹⁷⁶ Nótese el uso del adjetivo "gran". Si se acepta la lectura biográfico-sentimental de la obra de Acuña, el adjetivo denotaría la posición ilustre de Galatea, la amada de Damón, y aludiría, por lo tanto, a la esposa del marqués de Vasto, protector de Acuña. Véase nota 153.

¹⁷⁷ "Inustiones" es un latinismo crudo por "quemaduras".

en un objeto de "adoración", en una "obra" sobrenatural, a la altura de una divinidad que rebasa los referentes naturales. 178

Acuña conjuga tópicos de la casuística amorosa del "amor cortés" con otros de raigambre neoplatónica. La transformación de la amada en una imagen idealizada tiene sus raíces filosóficas en el platonismo y su reelaboración por los poetas stilnovistas. La mujer se convierte en una obra suprema, quasi divina e inalcanzable, ya que el pastor-amante ocupa una posición inferior. 179

Esta primera parte de la égloga termina con una indicación del estado anímico del pastor:

La vista, el arte y toda su manera
mostraba hombre de amor apasionado,
que teme todo mal y bien no espera.

Su canto, como le hubo comenzado,
dio bastante señal por do se crea
que toca a algún pastor alto cuidado. (vv. 16-21)

178 Para el movimiento ascensional que impulsa al acto amoroso hacia una unión con la divinidad y cuyo origen es la mirada, véase Ficino II.9, IV.6 y VI.8,10. ("Por tanto, todo amor comienza por la vista. Pero el amor del hombre contemplativo asciende desde la vista a la mente." VI.8, pp.141-2).

179 Para la amada como obra divina, cf. M. R. Lida de Malkiel: "La trayectoria del motivo de la dama como obra excelsa de Dios sería inexacta e incompleta si no tomase en cuenta especialmente una corriente de pensamiento presente en la Edad Media desde sus orígenes, renovada con especial vigor en el siglo XII que enlaza con la filosofía más característica del Renacimiento italiano: me refiero al Platonismo" (1978: 251-52). Recuérdese también la divinización de la mujer en la tradición bíblica.

Ese amor del pastor, apasionado, pero sin esperanza, aparecía ya en la Egloga segunda de Virgilio: ". . . ibi haec incondita solus / montibus et silvis studio iactabat inani" (II.4-5).

La alabanza del espacio edénico habitado por Galatea, conforma el canto-monólogo de Damón y marca el comienzo de la segunda parte de la égloga. El primer terceto incluye el verbo dicendi y un comentario sobre el código estilístico:

Bien que mi estilo pastoral no sea
- dijo Damón - , para alabar en parte
tu divina belleza, oh Galatea, (vv. 21-24)

La captatio benevolentiae, en este caso, acentúa la discrepancia entre el humilde "estilo pastoral" utilizado para el canto amoroso y la posición privilegiada del objeto a quien se dirige la alabanza. De hecho, en este monólogo, que consta de 16 tercetos encadenados, el pastor-poeta insiste en destacar el proceso ascensional que marca la tensión amorosa, valiéndose de vocablos cuya carga semántica refiere a la elevación y a la altura. Ya en la introducción la voz poética alababa esa "obra más alta" que es la pastora, y se refería a los amores del pastor como "alto cuidado". En el canto de Damón, éste se queja de la pérdida de la posibilidad de contemplar a la amada:

consolaráse al menos con nombrarte
un pastor a quien pudo su fortuna
quitar tan alto bien como mirarte. (vv. 24-26)

La mirada ("alto bien") se relaciona de nuevo, más adelante, con la elevación:

Allí el pastor a quien mirarla es dado
puede bien despreciar toda bajeza,

que en alto pensamiento es elevado. (vv. 43-5)

Y el lugar del amor ("tus dichosos campos y ribera") se convierte, ante la presencia de Galatea, en un refugio que es diseñado con caracteres hiperbólicos:

Al bien mayor de todos los mayores,
la más subida bienaventuranza
que desearse puede entre pastores,

sólo en el mundo aquel pastor la alcanza
que en tus dichosos campos y ribera
vive seguro sin hacer mudanza. (vv. 31-36)

Otra matización del motivo de la "altura" está relacionada con el gozo sensual que ofrece el lugar y con la comparación favorable, y por lo tanto, más o menos herética, con el paraíso o la edad de oro:

Allí se goza siempre primavera
con tan alto placer, que no se siente
envidia de la dulce edad primera. (vv. 37-39)

La felicidad total sólo se logra en ese ámbito que se convierte en protagonista textual con la reiteración deíctica del adverbio allí. Ocho tercetos comienzan así:

Allí se goza siempre primavera (v. 37)
Allí, con Galatea, juntamente (v. 40)
Allí el pastor a quien mirarla es dado (v. 43)
Allí se ve toda otra belleza (v. 46)
Allí se ocupa toda fantasía (v. 49)
Allí se satisface el pensamiento (v. 52)
Allí el deseo o voluntad no puede (v. 55)

Allí pastor jamás no se ha sentido (v. 61)

El paraje deleitoso no es, en este caso, un lugar pastoril típico si lo comparamos con el escenario herreriano. Recordemos, entre numerosas instancias, este pasaje de "Leucotea":

Hermoso valle y abundosa fuente,
alegre prado, de árboles ornada
sombria selva, quando con terneza
os via Leucotea, coronada
de roxas flores la dorada frente: (vv. 113-117)

En Acuña el escenario pastoril es un espacio abstracto. Menciona los "campos y ribera" pero sin enumerar los elementos naturales que otorgan belleza al lugar. Convertido en un ámbito de evasión, y debido a su estrecha relación con la presencia de la amada, los elementos característicos de este locus se pueden ver como sinécdoque de la pastora y de su impresión en el recuerdo del pastor-amante. El lugar, siempre fresco y rejuvenecedor, es una fuente de placeres pasados y presentes, instrumento para la superación de "toda bajeza", y sin cabida para excesos como "enojo", "tristeza", "congoja", "tormento". Centro de reposo, se caracteriza por su equilibrio y por una belleza luminosa que permite el olvido del desasosiego:

Que, si pena amorosa le atormenta,
un rayo de aquel sol de hermosura
alumbra luego el alma y la contenta.

Y no se sufre mal ni hay desventura,
en esta trabajosa vida humana,

que no se olvida con tan gran ventura. (vv. 64-69)

Con estos versos termina el monólogo de Damón y comienza la tercera parte, en la que Tirsi y Fileno, testigos oyentes, ofrecen el marco narrativo-explicativo de la historia amorosa del pastor.

En este largo diálogo, que constituye la parte más extensa de la égloga (vv. 70-349), se relatan, en tercera persona, los amores de Damón:

Fileno, o yo me engaño esta mañana
o Damón es aquel pastor que canta,
Que madrugó a cantar su queja vana. (vv. 70-72)

Los pastores comentan el estado afectivo del pastor "que llorando / pasa la vida" (vv. 76-79) y los efectos que en él ha tenido la desazón amorosa:

Y al que sujeto en servitud se halla
la libertad perdida, ¡oh, cómo es cierto
loar la vida libre y estimalla!

Aquel pastor que allí está medio muerto,
tendido y desmayado, y que parece
tener de crudo hierro el pecho abierto,

bien lejos del dolor que hora padece,
libre y suelto le vi no ha muchos años,
mas mengua la fortuna más que crece. (vv. 82-90)

Damón se ha convertido en un "esclavo" enfermo de amor, lo que explica a su vez la posición elevada e inaccesible de Galatea.¹⁸⁰

Díaz Larios insiste en la importancia del vocablo "servitud" en la égloga de Acuña:

"Servitud" (IV, vv. 82-84), usada también por Cetina en la "Epístola XIV" (vv. 1-3), me parece una palabra clave para entender la relación de Damón con Galatea. Como advirtió Bataillon, no es tanto un latinismo (servitus) como un italianismo (servitù) procedente del lenguaje del amor cortés. Dentro de ese código hay que situar estos poemas. (53-4)

Esta matización del amor, visto como servidumbre, afirma la relación de estos textos con la poesía trovadoresca. Rafael Lapesa ha consignado los siguientes temas de la poesía renacentista como procedentes de la producción poética trovadoresca:

Concepción del amor como servicio que dignifica al enamorado, peticiones de merced, descripción ponderativa

¹⁸⁰ Sobre la patología del sentimiento amoroso (la "malattia d'amore"), véase el ensayo de A. Egido "La enfermedad de amor en el Desengaño" (111-141) en Silva de Andalucía. La investigadora afirma: "El triste de amor de la novela sentimental y de caballería o de los cancioneros reaparece, con visajes de locura, en la poesía española a partir de Garcilaso, habita la égloga y la novela pastoril, recorre los caminos de la novela corta y ejemplar, de la paremiología, del folklore y de la fiesta, recogiendo tradiciones populares carnavalescas y cultas de las que Cervantes hará síntesis y recreación en el Quijote." (122). En II.8, Ficino establece la relación entre el amor y la muerte: "Platón llama al amor cosa amarga. Y no sin razón, porque cualquiera que ama muere." Cf. también el Diálogo III de L. Hebreo.

de los padecimientos, goce del dolor, lucha entre la razón y el deseo, ansia de la muerte, turbación ante la amada, etc . . .

Y añade:

Pero, con todo, es innegable que ya fuese por evolución espontánea, ya por infiltraciones claras o imperceptibles, se formó en la lírica de Castilla un clima poético afín al petrarquista: entra la idea del amor por destino, impuesto a pesar del albedrío humano; se profundiza la pintura de las contradicciones internas; cunde el melancólico placer de los recuerdos y se hace más despierta la sensibilidad ante la naturaleza. (148)

En efecto, encontramos a lo largo de la obra de Acuña la presencia de variaciones temáticas que remite a una fusión de esas dos corrientes.

Volviendo a la égloga, Tirsi prosigue a enumerar primeramente las cualidades que distinguían a Damón, antes de su sujeción por el amor:

La soltura y desdén, la gallardía,
la verde juventud y el dulce canto. (vv. 95-96)

Los tres atributos: "soltura", "desdén" y "gallardía" serían, para Herrera, propios de un cortesano, no de un pastor. Recordemos que en las Anotaciones, el poeta, preocupado por el decoro estilístico, critica la enumeración que hace Garcilaso de las virtudes de Albanio en la Egloga segunda ("manso, cuerdo, agradable, virtuoso, / sufrido, conversable, buen amigo, / y con un alto ingenio, gran reposo"): "*Manso*. Para más que pastor es este elogio." (H-622).¹⁸¹

¹⁸¹ Este comentario herreriano fue atacado por el Prete Jacopín (Observación 28): ". . . dezís que es elogio para más que pastor. Pues

El quehacer militar del "pastor", entrega responsable y virtuosa al "duro oficio", es mencionado en los siguientes versos:

Era su fundamento honroso celo
y, siguiendo de Marte el ejercicio
con el ardiente sol y el crudo yelo,

se aplicó de tal suerte al duro oficio,
que en él y en todo siempre se ha mostrado
sujeto a la virtud, libre de vicio. (vv. 100-05)

Pero, Damón, pastor-poeta, es capaz de conjugar varias actividades:

Y, con seguir este arte, no ha olvidado
la de Apolo y las musas, ni se olvida
del trato pastoral ni del ganado,

y al tiempo que era dél menos temida
pasión de Amor, y Amor menos temido. (vv. 106-10)

Armas, letras, labor pastoril, juego amoroso: Damón ejerce todas estas "artes". Es el pastor-cortesano por excelencia. Las vidas activas y contemplativas no están en oposición en la poesía pastoril de Acuña, aunque, como destaca Díaz Larios y lo había hecho antes Morelli (54-55 y 43 respectivamente), existe en estos ciclos tempranos el germen

venid acá, por vida mía, ¿un pastor no puede tener aquellas partes (de las cuales a vos os faltan algunas)?" (Montero 133) A lo que Herrera responde en su respuesta del mismo número: "Pero por vida vuestra, creéis vos, que Virgilio, o Teocrito dieran estas partes de loor a alguno de sus Pastores, si se les ofreciera dezir cosa semejante? Porque yo pienso, que no aventuráran ellos tanto su credito. I en esto ninguno de los que no son vuestros Criticos, pone duda." (Montero 235)

de una poesía de tono meditativo-reflexivo que marca sus entregas poéticas posteriores.

Continúa esta tercera parte con el relato de la vida amorosa pasada de Damón. Tirsi satisface la petición de Fileno: "Dime toda su historia, por tu vida." (v. 111) y cuenta los amores con Silvia. La referencia geográfica es ahora el "lombardo Tesín tan conocido", clara alusión a la estadía de Acuña en Italia.

La aparición de Silvia en este escenario recuerda la imagen tipificada, en la poesía y en la pintura, de los cabellos de oro esparcidos al viento y de los rayos del sol, "lazos de amor", que envuelven al amado (D. Larios 120):

pasaba acaso Silvia la pastora,
esparcidos al aire sus cabellos,
con cuyo resplandor el sol se dora.

Y en verla se enlazó de suerte en ellos,
de suerte se enlazó, que no apartaba
la memoria jamás ni el canto dellos. (vv. 118-23)

Nótese además en el último terceto el juego con "enlazó de suerte", rasgo típico de la poesía cancioneril.

La pasión obsesiva por esta pastora, "lazo" amoroso que se deshizo por el tiempo, le lleva a decir:

Duróle esta pasión no pocos días,
hasta que el tiempo y otras ocasiones
la fueron deshaciendo por mil vías. (vv. 127-29)

Y ello fue la causa del cambio de nombre para resaltar el acto de posesión amorosa a través del acto de denominación; poseer al llamar:

Su Silvia, sin cesar, siempre cantaba,
de Silvia eran sus tratos y porfías,
y Silvano por Silvia se llamaba. (vv. 124-26)

El último verso también expresa una de las marcas genéricas de la literatura pastoril: el "llamarse" con un nombre de pastor para cantar el lamento amoroso por una "pastora". Como ha señalado H. Iventosch, en su estudio sobre los nombres bucólicos,

... se creó una onomástica casi totalmente nueva para un género literario particular, el pastoril, que simultáneamente excluía por sistema las onomásticas germánica tradicional y la caballeresca de la Edad Media, así como un gran número de nombres de santos y bíblicos. (17)

Si se acepta la lectura biográfico-sentimental de la poesía pastoril renacentista, se podría explicar ese disfraz como una mascarada cortesana, un intento discreto de esconderse para así poder expresar el deseo amoroso por una amada inaccesible, ya fuese por su condición social, o por su estado matrimonial. No obstante, cabe preguntarse entonces la razón del encubrimiento de la identidad en las églogas de tema fúnebre o en los panegíricos pastoriles.¹⁸²

¹⁸² El desdoblamiento del pastor enamorado en las églogas de Acuña (Silvano por Silvia, Damón por Galatea) remite a los binomios garcilasianos: Salicio/Galatea, Nemoroso/Elisa. Este encubrimiento de la identidad se hallaba también en otros géneros. El disfraz en las comedias, el pseudónimo bucólico en la novela, los disfraces del pícaro, proveían, como señala G. Haley (73-74), una posibilidad de evadir la rigidez de jerarquización social.

Es necesario recordar que la ficcionalización del sujeto poético, es decir, la decisión autorial de expresar el canto lírico a través de un sujeto cuyo nombre es distinto al del autor, forma parte de una larga tradición. La estrecha relación de la égloga, desde sus orígenes clásicos, con las formas dramáticas (la mayor parte de los Idilios de Teócrito son diálogos entre pastores), exigía la presencia de personajes que hablaban entre sí de diversos temas. Los nombres de estos interlocutores--y los de los pastores virgilianos--se convirtieron en uno de los elementos característicos e indispensables de la literatura pastoril. El uso del antropónimo pastoril acercaba los textos bucólicos a los modelos grecolatinos, otorgando prestigio no sólo al poeta imitador, sino a los sujetos a quienes les dedica su canto.

De hecho, existía tal complicidad con esa tradición que el nombre pastoril se convirtió en marca distintiva y hasta en algunos casos, como por ejemplo en Virgilio, los exégetas establecieron una equivalencia entre el nombre de uno de los pastores y el del autor.¹⁸³

Así, el Títiro mantuano es siempre Virgilio, y los poetas pastoriles, en su fidelidad con respecto a la tradición clásica, establecen a menudo una comparación con este Títiro. El Tirsi de Acuña no es una excepción y relaciona, con cierta arrogancia, su dificultad en relatar el

¹⁸³ A este respecto, comenta H. Iventosch: "Es interesante observar cómo ciertos nombres bucólicos quedan adheridos permanentemente a diversos autores famosos: Tytirus para Virgilio, Silvius para Petrarca y Boccaccio, Melisseus para Pontano, y Sincero para Sannazaro, amén de los innumerables en Eil- y demás que ya hemos visto, la lista de los cuales adquiere un interés ascendente a partir de las connotaciones puramente 'naturales' de los nombres latinos y de los italianos de la baja Edad Media, hasta que transparentan adscrito un carácter de Edad de Oro, rasgo típicamente renacentista." (73)

"largo cuento" del enamoramiento de Damón con la inhabilidad del poeta-pastor clásico:

Esa, Fileno, es una gran hondura,
y es una cosa que decir tan clara,
para haber de contalla, es muy oscura;

tanto, que si viviera y se hallara
Títiro el Mantuano aquí presente,
a responderte dudo que bastara. (vv. 184-89)

Un poco más adelante, ante esa belleza tan inusitada y la magnitud del cambio afectivo, Tirsi teme no poder referir la historia amorosa sin la generosidad de Apolo:

Este del uno hasta el otro polo
extender y ensalzar su nombre espera
con divino favor del sacro Apolo.

El cual, si liberal conmigo fuera
de un dulce estilo y de un sonoro canto
para poderte dar razón entera,

Yo te pusiera admiración y espanto
contándote bellezas nunca oídas,
mas no es dado a mi ingenio alzarse tanto. (vv. 199-207)

Fileno responde a esta captatio benevolentiae, a ese temor de no llegar a la altura adecuada para el canto, insistiendo en el tono menor que debe conformar al canto pastoril:

No cumple que con eso te despidas,

pues la ocasión tenemos en la mano,
que de su nombre y partes tan subidas,

en nuestro pastoril estilo y llano,
me has de contar lo que se te ofreciere,
dejando el culto y ornamento vano. (vv. 208-13)

A través de este diálogo, Acuña expresa su concepción estético-poética, anteponiendo dos códigos estilísticos: el "dulce estilo" y el "pastoral estilo". El primero es una dádiva del "sacro Apolo", que permite un acercamiento total: "dar razón entera". Sus efectos en el receptor, en este caso un oyente, son extremos: "admiración y espanto", ya que este "dulce estilo" facilita una relación insólita: "contándote bellezas nunca oídas", verso que recuerda claramente el de Horacio ya antes citado. El pastor, fiel a los preceptos del decoro horaciano, reconoce la incapacidad de elevar su discurso poético pastoril a tales alturas: "mas no es dado a mi ingenio alzarse tanto."

Por otro lado, la respuesta de Fileno afirma la posibilidad de tratar temas de tal envergadura poética utilizando la máscara del pastor: "que has de contar lo que se te ofreciere". "Pastoral estilo y llano"--llano, como corresponde a su codificación estilística--, y advierte además que esa expresión poética debe estar despojada de todo "culto y ornamento vano". La adjetivación "llano", "pastoral", "culto", "vano" parece indicar que Acuña toma partido, eligiendo un estilo sin gran elaboración y artificio. Actitud que contrasta con la de Herrera: ". . . porque corre peligro, el que escribe desnudo de las exornaciones y de los colores retóricos, de abatirse en el estilo humilde, . . . (H-195).

En efecto, en la poesía de Acuña no hay interés en ese "ornato de la elocución" preconizado y practicado por Herrera. Frente al magisterio lingüístico del sevillano y su marcado intento de renovación léxica, la poesía de Acuña representa una actitud más bien conservadora, sin exceso de cultismos léxicos o sintácticos. (Por cierto, en los versos de Fileno citados anteriormente vemos uno de los pocos ejemplos en Acuña del uso de adjetivos entrelazados-- recurso tan herreriano.)

El lenguaje de Acuña es conceptuoso, "de ascendencia cancioneril" (D. Larios 56) y se caracteriza por una "aproximación cada vez mayor a una dicción medievalizante que, si salpica la poesía de su primera etapa, adquiere un relieve muy importante en los poemas presumiblemente finales, incluso en los de tema mitológico" (D. Larios 63).

El poeta, en cuya poesía, como veremos, hay una constante mención del "dulce estilo", otorga en estos versos una posición prevalente a la poesía ya reglamentada por la tradición.

Después de estas reflexiones, Tirsi prosigue con su relato ("El nombre de la ninfa es Galatea,") alabando, primeramente, la belleza de la "alta figura":

Cantar oí a Damón que la natura,
queriéndola formar, como tuviese
comenzada a pintar la alta figura,

admirada, temió que no pudiese
dar medio y fin a la obra comenzada
que a principio tan alto respondiese. (vv. 232-37)

Aquí se reafirma la jerarquización de la amada como "obra", factura grandiosa y perfecta de la naturaleza. "En forma pastoral, rústica y llana," (de nuevo una alusión al código estilístico) describe, en detalle, los elementos que conforman esa belleza: sus facciones, el gesto, su hermosura inigualable, sus cabellos que "al aire se le muestran esparcidos", el color de su semblante, la luz de sus ojos "que matan y dan vida en un instante", sus movimientos (vv. 247-274).

Y, ante la curiosidad de Fileno, quien insiste en saber la duración de ese "mal de ausencia", Tirsi responde:

Cuando de Carlo Quinto las banderas
por la fiera Germania se esparcieron
contra sus gentes bárbaras y fieras,

y a la empresa difícil se movieron
de Nápoles, de Roma y Lombardía
las gentes que has oído que vinieron,

Damón, por esta honrosa y santa vía,
dejó los campos y ribera amada
del Tesín y el sosiego en que vivía.

Y del gran César con la grande armada
se vino en estas partes por hallarse
en tan gloriosa empresa y tal jornada. (vv. 298-309)

Como buen pastor-cortesano, Damón emprende su jornada militar con las fuerzas imperiales y se aleja de su vida holgada en el Tesín. Es indiscutible que estos tercetos obligan a establecer una

correspondencia entre la ficción poética (la vida del pastor Damón) y la historia personal del hombre Acuña y su participación en las campañas imperiales del 1547 contra los protestantes alemanes.¹⁸⁴ Adviértase que, en Herrera, el único comentario alusivo a hechos históricos está presente en la "elegía" 8 y no se puede relacionar con la vida del sevillano.¹⁸⁵ En Acuña, no obstante, los datos geográfico-históricos exigen la posibilidad de una lectura en clave de sus textos pastoriles.

Volviendo al diálogo entre los pastores, Fileno, "espantado" al oír ese relato, expresa su deseo de conocer al pastor famoso:

Que, aunque otras veces de Damón he oído
y de su canto, no creía que fuese
del extremo que cuentas tan subido. (vv. 325-27)

Esta fama alude no sólo a la persona del pastor, sino también a sus habilidades como cantor.

La cuarta parte de la égloga es, precisamente, el canto a Galatea de Damón. En su monólogo, "desmesurada sextina triple" la denomina D. Larios (54), el pastor lamenta la ausencia de la amada quien ha dejado el Tesín y se encuentra ahora junto al Sebeto. El juego obligado de las rimas gira aquí alrededor de 6 vocablos: campos.

¹⁸⁴ D. Larios (17-18) relaciona las alusiones al cambio geográfico con las actividades de Acuña en Italia. Los amores de Silvia/Silvano y, en parte, los de Galatea/Damón se sitúan en Milán, "marco probable de las dos parejas bucólicas". Los versos de Tirsi indican "que los amores de Silvano y Silvia fueron anteriores a los de Damón y Galatea, y que a éstos puso término la partida de ambos amantes hacia Alemania y hacia Nápoles después de 1546." (19)

¹⁸⁵ Véase la nota 97 de este trabajo.

tierras, vida, Galatea, llanto, versos, que, al igual que un estribillo, sirven de leitmotif y enmarcan el espacio pastoril del lamento. Los elementos de la pastoril amorosa están presentes: naturaleza, nombre de la amada, expresión afectiva del dolor de ausencia y la transformación de ese sentimiento en un canto:

Espesos montes, espaciosos campos,
 desiertas para mí y extrañas tierras
 tan lejos del mayor bien de mi vida,
 ¡cuán apartado ya de Galatea
 forzado me tenéis, donde con llanto
 la llamo ora en suspiros, ora en versos! (vv. 350-55)

Si, ante la ausencia del ser amado, el pastor-poeta de Herrera, (por ejemplo, en "Leucotea"), insistía en la comunión de dolor que afecta al ámbito pastoril, en Acuña, el pastor centra su lamento en la función misma del verso.

Cuestiona, primeramente, la incapacidad de elevar su canto para que alcance a la amada:

Y si esperase triste que mis versos
 tanto se alzasen que, desde estos campos, (vv. 356-57)

 tantos escribiría, que la vida
 en parte se aliviase con mis versos, (vv. 361-62)

 donde no espero que mis bajos versos
 jamás pueden llevar desde estos campos
 las pasiones que sufro a Galatea. (vv. 371-73)

En el pasado, cuando Galatea. "sujeto de mis versos", estaba presente, la naturaleza respondía al verso amoroso: "Tiempo fue ya que de amorosos versos / hice yo resonar algunos campos / como éstos baño agora con mi llanto," (vv. 392-94).

Pero el canto-lamento al amor ausente será constante y permitirá que la identidad de la amada se conozca en todos los lugares: " . . . siempre en mis versos / el nombre sonará de Galatea/ . . . / y llegará a las más extrañas tierras / la alta ocasión de mi continuo llanto" (vv. 398-403). Insiste en la discrepancia entre su "estilo" y la posición de la amada:

No me es tan grave mi continuo llanto,

 como ser bajo estilo el de mis versos
 para alzarse a cantar por estos campos
 tu nombre y hermosura, oh Galatea. (vv. 407-09)

No obstante, se esfuerza por lograr la inmortalidad de la pastora, utilizando el canto pastoril como instrumento expresivo (vv. 410-15).

El cambio de lugar ha resultado también en una modificación del registro sonoro:

y muy otro el estilo de mis versos
 de aquél que en el Tesín, y que en sus campos
 resonaba, presente Galatea,

do hicieron, partiendo Galatea,
 las ninfas del Tesín extremo llanto
 y alegróse Sebeto, con sus campos:
 allí causa su vista alegre vida,

allí se ven cantarse eternos versos,

que el sol solas alumbra aquellas tierras. (vv. 442-51)

Al igual que en la "Leucotea" de Herrera, los deícticos señalan la distancia que media entre el lugar del canto triste y el escenario luminoso y alegre donde reside ahora la amada.

Y después de reafirmar su constancia amorosa, Damón termina estableciendo una identidad entre el lamento y su expresión poética: "y, no viéndola, son llanto mis versos".

El canto de Damón, debido en parte a la rigidez obligatoria de la forma métrica, no desarrolla ni reelabora los tópicos de raigambre virgiliana relacionados con la presencia/ausencia del ser amado. Las dicotomías entre presencia=fecundidad y ausencia=esterilidad, destacadas por Ruestes Sisó en la poesía pastoril de Herrera, la resonancia de los elementos naturales, la descripción sensorial del lugar en el que se dio la unión gozosa en el pasado, son en esta égloga trazos distantes de los modelos clásicos. El tema presencia/ausencia, tan caro para Acuña, va acompañado por la oposición bajo estilo/alto sujeto, procedente de la tradición poética cancioneril.¹⁸⁶

Los testigos del canto, Tirsi y Fileno, ofrecen sus comentarios en la quinta parte de la égloga. Tirsi relata brevemente la despedida de los dos amantes y, ante la curiosidad de Fileno, ambos pastores se encaminan hacia Damón.

¹⁸⁶ Véase Rafael Lapesa, "Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca", Homenaje a Eugenio Asensio, (Madrid: Gredos, 1988) y también "Poesía de cancionero y poesía italianizante" en De la Edad Media a nuestros días (Madrid: Gredos, 1971), pp.150 y ss.

En la sexta y última parte dialogan los tres pastores y Tirsi asegura la empatía fraternal de los otros miembros de la comunidad pastoril:

Ya tu mal es común, que entre pastores
a muchos tiene tristes tu tristeza
y dan dolor a muchos tus dolores. (vv. 512-14)

Afectados por la pena amorosa de su compañero, los dos pastores le aconsejan, afirmando la constancia del cambio en la vida humana:

Sujeta es toda cosa a movimiento,
y no debes dudar que se te siga
placer tras tanto descontentamiento. (vv. 542-44)

Pero el intento de Tirsi y Fileno es inútil, y Damón asevera la imposibilidad de superar su infeliz tensión amorosa:

Vosotros comparáis el mal que siento
al común que en amor suele sentirse,
y va muy diferente deste cuento.

Que no sólo no puede el mío decirse
con torpe ingenio o lengua, mas no puede
con juicio muy alto presumirse,

porque tanto mi mal todo otro excede,
cuanto todo valor es excedido
de aquella alta ocasión de do procede. (vv. 584-92)

Imposible e inusitado, el amor de Damón no tiene comparación ya que el objeto de sus afectos es de tal magnitud que no alcanza igual.

Con esta declaración del carácter superlativo del amor imposible termina la égloga.

Como hemos podido apreciar, esta égloga representa una recomposición del paradigma. Hay predominio del elemento narrativo, sin la visualidad descriptiva y sensorial de Garcilaso, ni la sonoridad cultista de Herrera. Notables son, también, en este texto pastoril, los sintagmas que acentúan el matiz dramático del género. Baste con unos ejemplos; en el primer aparte de los testigos oyentes, dice Tirsi:

Fileno, o yo me engaño esta mañana
o Damón es aquel pastor que canta, (vv. 70-71)

luego :

Mas ¿no miras, Fileno, cuál se ha estado
tendido tan gran rato de aquel arte, (vv. 334-35)

.....

Hora se mueve, creo que se levanta; (vv. 343)

.....

Pues lleguémonos más sin que él nos vea (vv. 346)

La naturaleza es un mero apoyo escénico y por lo tanto, el lugar pastoril está desprovisto de ninfas, sátiros y semi-divinidades.

Aunque el tema es el amor y sus efectos, el énfasis se pone en la servitud amorosa, en la desigualdad de relación (vasallaje) entre el pastor y su amada. La presencia de un desdoblamiento del personaje amoroso y su pareja no tiene la simetría estructural de, por ejemplo, la Egloga I de Garcilaso, y la explicación de los binomios forma parte integral del texto. La égloga de Acuña es, en realidad, el recuento de la historia amorosa, y muy personal, de un pastor-caballero-poeta.

B. El soneto pastoril y la égloga

Antes de proseguir con el análisis del primer ciclo de sonetos pastoriles, convendría trazar brevemente la historia del soneto pastoril y su relación con la égloga. La presencia de marcas genéricas de la pastoril clásica en el soneto renacentista atestigua, una vez más, la movilidad del paradigma pastoril y confirma la capacidad sincrética del soneto.

Aunque estructuralmente se podría relacionar con la "sestina", con la "terza rima" y con la oda pindárica, y temáticamente se acerca a otros géneros líricos, en especial a la elegía (Mönch 35-6), es necesario recordar que, desde sus orígenes en el siglo XIII, el soneto, género lírico por excelencia, ofrece una contaminación, en ocasiones, con el diálogo dramático.¹⁸⁷ A este respecto, W. Mönch, en su fundamental estudio sobre el soneto, asevera:

¹⁸⁷ Los primeros sonetos datan del siglo XIII y fueron escritos por Giacomo da Lentini (entre 1215 y 1233), notario en la corte de Federico II. Véase Mönch y Oppenheimer (especialmente las pp. 171-190) para los orígenes del género. El primer uso literario del vocablo aparece en la Vita Nuova del 1294 (Oppenheimer 179), y el primer acercamiento teórico fue el de Antonio da Tempo en 1332 (Mönch 23-27). En su "Summa artis rithimici" da Tempo señala 16 tipos de sonetos, clasificándolos según la ordenación estrófica, el patrón rítmico, la medida del verso, la acentuación y los idiomas (mezcla lingüística) en los que se escribían. Mönch menciona como "forma especial" lo que denomina el "soneto-diálogo" y afirma, insistiendo en la presencia de marcas dramáticas: "Das Dialog-Sonett hat aber jede Form des Zwigesprächs angenommen und ist schon in der Frühzeit, etwa bei Cecco Angiolieri, bis zu kleinen dramatischen Szenen entwickelt worden." (30) Con respecto a la falsa etimología y a la relación o no, entre el soneto y las formas musicales (punto de divergencia entre los estudiosos del género), véase Oppenheimer pp. 173 y ss.

. . . schon viele der ältesten Sonette nichts anders als Tenzonen, also die im Altprovenzalischen so beliebten Streitgedichte waren, und dass sie häufig su Dialogen und Monologduetten wurden. (37)

Esta marcada tendencia a expresar el contenido lírico a través de pequeñas escenas dramáticas resultó, inevitablemente, durante el siglo XVI, en la asimilación de temas y personajes pastoriles dentro de la rigidez formal del soneto.¹⁸⁸ Inevitablemente, pues, pese a las diferencias de clasificación preceptiva (el soneto se reconocía por sus marcas estructurales; la clasificación de la égloga era temática: égloga era todo texto literario en el cual el personaje era un pastor), de las obvias divergencias métricas y de extensión, hay claros puntos de contacto entre ambas modalidades.

¹⁸⁸ En la nota 19 (p. 274) de su trabajo, Mönch menciona que Niccolò Franco escribió "Rime marittime", sonetos idílicos acerca de pescadores. Según el crítico alemán: "Sie sind für die Geschichte des Sonetts insofern interessant, als zu zeigen, dass im 16. Jahrhundert die Sonettform ein neues Gebiet eroberte, nämlich das der idyllischen Dichtung, deren lyrisches Gefäss bisher die Ekloge war." Ahora bien, la presencia del tema pastoril en otros géneros líricos se dio ya en el florecimiento de la poesía de impronta pastoril que distinguió el quehacer de los poetas napolitanos. Carol Maddison, en Apollo and the Nine. A History of the Ode (Baltimore, 1960), consigna, entre otras, las odas pastoriles en latín de Pontano y de Rota (63). El soneto pastoril fue cultivado por Gareth (el Cariteo), Molza, Bernardo Tasso, Claudio Tolomei y Benedetto Varchi, entre otros. En Il Libro primo de gli amori, B. Tasso incluye dos ciclos de sonetos: el primero gira alrededor del tema del amor conyugal; el segundo consiste de sonetos pastoriles. De especial interés es el ciclo Damón/Fili de Varchi (I sonetti de M. Benedetto Varchi BNM - R18613). Morelli (33-34) establece una relación intertextual entre el soneto XXXI ("De oliva y verde yedra coronado") de Acuña y el "Cinto d'edra le tempie intorno intorno" de Varchi.

La reflexión sobre el proceso amoroso es el tema modular en la égloga y en el soneto. No obstante, la estructura dialéctica del soneto exige un desarrollo, una racionalización lógica del discurso. En la égloga, sin embargo, y debido a su extensión, el discurso lírico se caracteriza por cierta dispersión. Como hemos visto en Herrera, la reiteración y la elaboración de tópicos de la casuística amorosa, acompañados por una acumulación retórica, constituyen una de las características del género. La concentración, casi epigramática, del soneto contrasta con la fragmentación del lamento pastoril presente en la égloga.

El tono elegíaco-meditativo prevalece en ambas modalidades, aunque la variedad temática del soneto puede permitir hasta un enfoque satírico-burlesco que no es posible en la égloga de impronta clásica. Ahora bien, la denominación "égloga", desde el renacimiento italiano, se aplicaba también a textos poéticos cuyos personajes eran pescadores o cazadores, permitiendo así una expansión temática. La clasificación como égloga persistía debido a la presencia de otras marcas genéricas, como por ejemplo, la traslación de tópicos clásicos en las Eglogas piscatorias de Sannazaro. Además, es necesario insistir en la inestabilidad genérica que caracterizó al discurso pastoril desde sus textos fundacionales.

La presentación temática dentro de una estructura dialéctica se encuentra también en la égloga desde sus orígenes. El canto amebeo preparó el camino (con elementos del debate medieval y del diálogo) para la disposición argumentativa, de cariz filosófico, que adoptan ciertas églogas renacentistas, como veremos en la "Egloga y contienda" de Acuña.

Dentro de la concentración reflexiva del soneto renacentista y de la circularidad temática de la égloga clásica hay cabida para la utilización de recursos narrativos y dramáticos.¹⁸⁹ Pero es innegable que, debido a la agrupación y reiteración de tópicos en torno al tema pastoril, los diálogos entre pastores o los cantos monódicos característicos de la égloga clásica, acentúan la presencia de estos recursos, mientras que en el soneto están solo sugeridos, como veremos en los sonetos de Acuña.

Ahora bien, esa fragmentación de la égloga, ya antes señalada, permite establecer otro punto de contacto con el soneto. En su sugestivo artículo, Vicente Cristóbal esboza las fronteras de la poesía pastoril de Virgilio con otros géneros, entre ellos, el epigrama, y afirma:

Pero, por encima de esta relación de dependencia, dentro de las Eglogas pueden entresacarse grupos de versos que poseen esta concisión y clímax propios del epigrama, y que sólo por el hecho de estar inmersos en un más amplio conjunto carecen de autonomía y singularidad como tales epigramas. . . muchas de las tiradas que recitan los pastores son pequeños poemas que comportan un giro final, un efecto culminante o conclusión,. . . (281)

¹⁸⁹ R. Russell señala la presencia del elemento narrativo en los sonetos de Dante y los contrasta con la "sistematizzazione logica del fenomeno amoroso" en Cavalcanti (231). En cuanto al elemento dramático, como advierte Mönch, aparece ya en los primeros sonetos italianos. Para un análisis de los sonetos de los primeros grandes cultivadores del género, véase Rinaldina Russell, Tre versanti della poesia stilnovistica: Guinizzelli, Cavalcanti, Dante (Bari: Adriatica, 1973).

Ejemplos de esta singularidad o condensación temática que permitiría considerar ciertas estancias como unidades externas, y sólo externas ya que están íntimamente ligadas al desarrollo temático del lamento pastoril, son los siguientes versos de Herrera:

Hermoso valle y abundosa fuente
alegre prado, de árboles ornada
sombría selva, quando con terneza
os vía Leucotea, coronada
de roxas flores la dorada frente:
¡quál estaréys, no viendo su belleza,
con perpetua tristeza!
Valle, la hermosura;
y la corriente pura
perderás, fuente; tornáraste prado,
con las espigas duras, erizado;
los ramos secarás, selva sombría,
del árbol despojado. ("Leucotea" vv. 113-125)

También este terceto:

No resonéis ya, ninfas, lamentando;
dexad vos, montes i peñascos fríos,
las quejas qu'estendisteis suspirando. ("Salicio" vv. 130-32)

Ciertamente, la decisión autorial de escribir ciclos de sonetos pastoriles atestigua no sólo la popularidad del género pastoril, sino a la vez la posibilidad de relatar, dentro de un conjunto poemático y bajo la máscara del pastor-poeta, una historia amorosa. Es necesario recordar la fuerte tendencia a agrupar los sonetos en ciclos secuenciales (Mönch 37), mediante los cuales se podían reconstruir

las diferentes etapas del proceso amoroso, voluntad narrativa que relaciona a estos ciclos con la égloga.

C. Ciclo Silvano/Silvia

Los cinco sonetos del ciclo Silvano/Silvia forman una unidad cuyo nexo es el dolor causado por el rechazo y esquivéz de la amada Silvia.¹⁹⁰ En el primer soneto (LXVIII), y aquí seguimos el orden sugerido por D. Larios (51), el tema es el fingimiento amoroso de Silvia y la incertidumbre que aflige al "pastor enamorado". Silvano expresa su amor y recrimina a Silvia, pero el mensaje está grabado en la corteza de un árbol, tópico pastoril de ascendencia clásica: "Estas palabras de su Silvia cruda / puso Silvano en esta haya umbrosa:" (vv. 1-2).¹⁹¹ Nótese el distanciamiento de la voz dicendi, aunque el deíctico de lugar "esta" indica la lectura inmediata del mensaje por la voz poética. Los elementos pastoriles--los antropónimos, el "haya umbrosa" y el mensaje en la corteza--están supeditados a la expresión en los restantes 12 versos del mal de amor y de la "piedad fingida" de la pastora "cruel y hermosa". La mención del Tesín como el lugar que habita el pastor: "hasta que muerte o más dichoso hado /

¹⁹⁰ En el esquema de un cancionero de Acuña este ciclo puede ser considerado como el primero. Recordemos que Tirsi, al narrar la triste historia de Damón, habla del amor de la "verde juventud" del pastor, cuando éste ejercía el arte militar sin olvidar las letras "y Silvano por Silvia se llamaba" v. 126.

¹⁹¹ Véase Ruestes Sisó (134-37) para un excelente rastreo de los orígenes de este motivo. Herrera se vale del mismo en "Amarilis" vv. 14-15; en "Salicio" vv. 142-44; "Venatoria" vv. 114-16.

me aparten del Tesín y su ribera." (vv. 9-10), otorga la apoyatura biográfica necesaria para datar el soneto.

La impronta pastoril adquiere más fuerza en el siguiente soneto: "De oliva y verde yedra coronado" (XXXI), clara ilustración de la asimilación de marcas genéricas de la poesía pastoril por el soneto renacentista. Por su ejemplaridad, se incluye el soneto en su totalidad:

De oliva y verde yedra coronado,
cuando el rayo del sol es más caliente,
vuelos los ojos a una clara fuente,
y al pie de un alto pino recostado,

sin acuerdo de sí ni del ganado,
que de pacer dejaba al son que siente,
así soltó la voz suavemente
de amores un pastor apasionado:

"Las ondas cesarán del mar profundo,
por altas cumbres subirán los ríos,
sin hoja verde nos vendrá el verano

y oscuro hará el sol antes el mundo
que, aunque refuerce Amor los males míos,
a Silvia deje de adorar Silvano."

Los dos cuartetos se articulan sobre señas temporales y espaciales de la estilizada escena pastoril: la brillantez del día y el momento apropiado para el canto, la claridad del agua, y, finalmente, la

posición reclinada del pastor quien en su pena ha olvidado su labor.

¹⁹² Esta introducción del canto del "pastor apasionado" ofrece el escueto marco narrativo. Adviértase la alusión en el primer verso a la corona del pastor: de oliva y yedra, traslación de la corona de laurel, árbol a cuya sombra se cobijaban los grandes poetas. ¹⁹³

El adínaton virgiliano conforma los tercetos, pero aquí se aleja del paradigma clásico, siguiendo modelos renacentistas. Recordemos las palabras de Títiro:

Ante leves ergo pascentur in aethere cervi
et freta destituent nudos in litore piscis,
ante pererratis amborum finibus exsul
aut Ararim Parthus bibet aut Germania tigrim,
quam nostro illius labatur pectore vultus. (l.60-64)

(Antes pacerán los ciervos ligeros en el aire y las olas dejarán al desnudo a los peces en la playa; antes, en el exilio, recorriendo fronteras desconocidas, beberá el Parto del Arar o la Germania del Tigris, que se esfume en nuestro corazón.)

Los imposibles (el movimiento del mar se detendrá; los ríos cambiarán su curso; el verano no será fecundo; y el sol no dará luz),

¹⁹² Este último motivo procede de Virgilio, Egloga V.24-6. Garcilaso lo retoma en su Egloga I, 296 y ss., que comenta Herrera remitiendo a Virgilio V.34-39 (H-483). En el mismo Herrera aparece en "Amarilis" vv. 73-4: "Las vacas aquel tiempo no pacieron; / espantadas de oír el llanto mío." Nótese también el uso de sentir por oír en el verso 6, como en Herrera.

¹⁹³ El olivo era símbolo de la Edad de Oro. La yedra, ornamento de Dionisio, simbolizaba, entre otras cosas, la inmortalidad y la persistencia del deseo. James Hall. Diccionario de temas y símbolos artísticos. Madrid: Alianza, 1987.

cambios caóticos en el orden natural, se contraponen a la adoración del pastor por Silvia. El canto del pastor-poeta laureado es, por lo tanto, una afirmación de su constancia amorosa.

Los dos sonetos siguientes: "Cuando la alegre y dulce primavera" (LXIV) y "La grave enfermedad que en Silvia vía" (LXVI) están estrechamente relacionados por el motivo del hierro que se utiliza para grabar en la corteza de un árbol el mensaje amoroso. El primero es para D. Larios anterior a 1544, ya que el pastor está a orillas del Tesín, ubicación geográfica que remite a los años que estuvo Acuña en Italia (287).

El primer cuarteto brinda el trasfondo tempo-espacial: la primavera, tiempo de fecundidad:

Cuando la alegre y dulce primavera
a partir sus riquezas comenzaba,
y de los verdes campos desterraba
aquella estéril sequedad primera, (vv. 1-4)

Contrastando con esta alegría abundosa, el pastor graba su anuncio en un olmo como aviso:

un pastor triste y solo en la ribera
del Tesín gravemente sospiraba,
y vi que en un alto olmo que allí estaba
con un hierro escribió desta manera: (vv. 5-8)

Testigo ocular del acto de escritura del pastor, la voz poética nos ofrece en leves pinceladas el escenario pastoril.

Los dos tercetos contienen el texto escrito por el pastor triste de amor. A manera de exemplum, el mensaje es un aviso a aquellos

pastores, no enamorados, instándolos a que huyan, para no ver así a la pastora:

Si, de amor libre, por aquí pasare
 acaso algún pastor, cualquier que fuere,
 huya desta ribera y deste llano,

que, cuando más sin pena se hallare,
 si a Silvia la cruel pastora viere,
 por ella morirá como Silvano.

En el siguiente soneto el testigo es Silvano, quien lamentando el mal de amor de la pastora, la ve cuando graba una advertencia:

La grave enfermedad que en Silvia vía
 lloraba triste su pastor Silvano,
 cuando, mirando en la siniestra mano,
 le vio un agudo hierro que tenía,

así diciendo: "De la furia mía
 guárdese todo corazón humano." (vv. 1-6)

La voz poética que introduce esta escena visual (vía, vio) cuestiona la utilidad del mensaje: "Y qué hará con gesto alegre y sano / la que doliente y tal esto hacía?" (vv. 7-8). Y ofrece en los dos tercetos su comentario sobre la situación:

Mostró que, pues peligro descubierto
 tan claro desengaña al que le viere,
 huyan todos la muerte conocida,

porque el daño mayor está encubierto,

que el triste que a quererla se atreviere

harto más aventura que la vida. (vv. 9-14)

El aviso ha sido eficaz ya que es una evidente muestra de los efectos dañinos que produce el amor por la pastora. Nótese el uso otra vez del verbo huir, vocablo tan querido por Acuña.

En cuanto al soneto LXXVII, "Un novillo feroz y un fuerte toro"¹⁹⁴, Díaz Larios acertadamente señala la ruptura del "equilibrio entre esperanza y temor" que éste representa y "la trasposición alegórica del "novillo feroz" (=Silvano) lidiando con un "fuerte toro" (=rival) por la "becerra amada" (=Silvia)" (52). La lidia amorosa, de la cual es testigo Silvia, marca el final de la relación con la pastora.

Además del vínculo temático, existe una conexión intertextual en cuatro de los sonetos de este ciclo, LXVIII, XXXI, LXIV y LXV: el enlazamiento de los nombres de los amantes, ya notado por Díaz Larios (51). A saber:

- en el LXVIII: "Estas palabras de su Silvia cruda/ puso Silvano"
- en el XXXI: "a Silvia deje de adorar Silvano"
- en el LXIV: "si a Silvia la cruel pastora viere
por ella morirá como Silvano"
- en el LXVI: "La grave enfermedad que en Silvia vía
lloraba triste su pastor Silvano,".

Notable es también la utilización en los sonetos LXVIII, LXIV y LXVI del tópico del grabado en la corteza del árbol. La naturaleza es aquí la mediadora que permite la recepción del mensaje amoroso. El árbol

¹⁹⁴ La fuente es L. Domenichi; "Al cozzar di due tauri arditi e forti" (D. Larios 310 y ya Fucilla, Estudios sobre el petrarquismo en España, 46).

es el texto en el que se escribe el aviso, ejemplo para los otros que aún no conocen el mal de amor. El medio de comunicación en estos tres sonetos no es el canto, sino la escritura, accesible a todos.¹⁹⁵

Vinculados temáticamente, estos cinco sonetos presentan un mundo estático de quejas y advertencias amorosas. La amada es "Silvia la cruel pastora", "de gracia y beldad rico tesoro", "Silvia cruda". Dentro de esta narrativa mínima, no hay descripciones de la belleza de la amada y sólo se la nombra a través de epítetos. La sensualidad descriptiva de la égloga se intelectualiza y se concentra. El hablante poético, no es el yo insistente de la poesía cancioneril, sino el narrador de los amores de Silvano/Silvia. La tensión amorosa es el centro del espacio textual.

El ciclo se cierra con el "Canto de Silvano", en tercetos encadenados endecasílabos, donde, como veremos, se recogen los tópicos virgilianos y petrarquistas del género, y con la epístola de "Silvano a Silvia" en la que se lamenta el final de los amores.

D. El "Canto de Silvano"

De tono elegíaco, el canto de Silvano es una égloga que se puede dividir en tres partes.¹⁹⁶ En la primera, se describe el espacio pastoril y se introduce el canto; la segunda es el lamento nostálgico-rememorativo de Silvano; en la tercera reaparece la voz del narrador para señalar el final.

¹⁹⁵ Para el tópico del mundo como libro, véase Curtius pp. 319 y ss.

¹⁹⁶ En una nota al poema, D. Larios indica que López de Sedano y Conti clasificaron a esta égloga como "elegía" (288).

El tiempo es la primavera, cuando la naturaleza se muestra en todo su esplendor:

A la sazón que se nos muestra llena
la tierra de cien mil varias colores, (vv. 1-2)

Todos los elementos tópicos del locus pastoril están presentes: monte, llano, sombra, haya, verdura, canto del pastor triste:

al pie de un monte, en un florido llano,
a la sombra de una haya en la verdura,
cantaba triste su dolor Silvano, (vv. 7-9)

Y también el agua de la fuente que, con su rumor, refleja el dolor del pastor:

y aseguendaba voz en su tristura
el agua que bajaba con sonido
de una fuente que nace en el altura. (vv. 10-12)

El cantor tiene fama, conocido "en todo el valle" por su "estilo en cantar dulce y subido" que le ha sido concedido por "la musa pastoral". Aquí el canto pastoril no es "bajo", ni "humilde", sino "subido" conforme al tema.

El pastor se dirige a Silvia "como si la viera ante sus ojos", lo que indica su ausencia física; pero su presencia está viva por vía del recuerdo.

"Silvia cruel" es el saludo mediante el cual Silvano comienza su canto, estructurado sobre una contraposición del pasado feliz y del presente lastimero. Dolido y desengañado, Silvano expresa su añoranza por el tiempo compartido con la amada. Imágenes bélicas apuntan a la relación amorosa como una batalla, ya que "la vitoria y

los despojos" (v. 21) son posesión ahora de Silvia, la "enemiga de ti poseída" (v. 27).

Esta rememoración de la plenitud pasada va acompañada por una insistencia en la visualización. Así los sintagmas relacionados con la vista (y principalmente numerosas formas verbales de ver) aparecen 17 veces en esta parte de la égloga: "mi sustento / era tu vista", "me vi cantando", "entonces vi", "gozábamos tu vista", los frutos "se vían", "como se ven", "yo te vi flores cogiendo", "al aire esos cabellos vi esparcirse", "de ver que no acabaste", "siempre viste tenerse y estimarse", "en nuestro valle ningún otro veo", "mas mira el triste llanto", "ni se vio perdición". Y especialmente en el siguiente terceto, en el cual Acuña revela su maestría en el juego de palabras distintivo de la poesía cancioneril:

Silvia cruel, que verte me dejabas,
 porque venido al tiempo de no verte,
 me viese cual tú verme procurabas, (vv. 34-36)

Perdido, el pastor busca refugio en la memoria que le permite recuperar los momentos felices ("Acuérdome de un tiempo que solía" v. 40; "Acuérdome que mis toscas razones" v. 43), y se muestra sorprendido ante su nueva situación:

¡Quién me dijera, cuando yo te daba. . . (v. 49)
 ¡Quién me dijera, Silvia, que encubrías,. . . (v. 52)

Al igual que en Herrera, los fenómenos naturales son partícipes del duelo y, compasivos, se transforman produciendo de ese modo un cambio en el ámbito pastoril. El "alto monte" reconoce la "crueldad" de la pastora; las ninfas que habitan el Po "responden" al llanto de las del Tesín. El escenario asemeja a un desierto:

Deste llano, do siempre primavera
hallaban los pastores y el ganado,
hora huye y se aparta toda fiera. (vv. 67-69)

En su soledad, el "triste desdichado" nota la ausencia del canto, de la sonoridad que invadía al lugar en el pasado feliz:

¡Cuán diferente ya en esta pastura
de aquél que ahora soy me vi cantando,
no versos de dolor ni de tristura, (vv. 73-75)

.....

la rústica zampoña resonaba
mi suerte y tus bellezas alabando! (vv. 77-78)

En ese espacio sonoro se escuchaban también las voces de los otros pastores entonando cantos de alabanza a sus amadas. Mas el nombre "precioso" de la amada de Silvano no sólo se escuchaba por todo el lugar de amor, sino también se podía leer, grabado en la corteza de un árbol:

Ni pienso que algún olmo o salce hubiese,
do escrita de mi mano por tu gloria
parte de tu valor no se leyese. (vv. 91-93)

Todo este esfuerzo tenía como finalidad el inmortalizar la memoria de la amada:

Con esta simple pastoral historia
procuraba dejar en estos llanos
inmortal para siempre tu memoria. (vv. 94-96)

versos que hacen evidente alusión al poder de la palabra poética.

Silvano insiste en recrear el pasado, en unos versos con repetición anafórica de valor intensificador para enfatizar las diferencias entre

el hoy triste (paradójicamente muerto), y el "entonces" alegre y "vivo" en la felicidad no recuperada:

Entonces tuve vida, ahora muero;
entonces, Silvia, no menospreciabas (vv. 100-01)

.....

entonces vi que no te desdeñabas (v. 104)

Un poco más adelante describe el escenario "cuando estos campos tanto bien tenían,": los fenómenos naturales no estaban amenazados por disturbios (granizo, piedra); todo florecía y las yerbas no estaban "antes de tiempo y sin sazón" secas; y ella se paseaba por los campos, con los cabellos al aire, cogiendo flores.

Al buscar una explicación para el cambio, culpa a la rueda de la Fortuna. La "Silvia cruel" fue "mudable" y así se produjo la situación de desamparo y desdén:

Has mudado mi ser con tu mudanza,
y sola una señal no me dejaste
de bien en que tuviese confianza. (vv. 148-50)

Desesperado, Silvano intenta, por última vez, convencer a la desdeñosa Silvia de sus méritos:

Pues aunque tu belleza es tan subida,
no soy tal, si lo miras, que merezca
que de mí te desprecies ser querida.

Ni tan disforme soy que, do se ofrezca
mostrarme con pastores mis iguales,
no pueda parecer, y no parezca. (vv. 154-59)

Pasaje de autoalabanza que rinde homenaje a las protestas jactanciosas de Coridón (Virgilio II.25), que luego se convirtieron en tópico en la lírica europea.¹⁹⁷

No podía faltar tampoco, en este texto de tan marcado carácter pastoril, la comparación del lamento con el paradigma:

Mi canto ya le oíste, y yo no creo
que pudiera de ti ser más loada
la musa de Damón y Alfesibeo. (vv. 166-68)

A pesar de su desconfianza, el pastor cuestiona el poder de sus "versos doloridos" para llegar a enternecerla:

no porque vayan guarnecidos de arte,
sino por ser el cuento simple y puro
del dolor que conmigo amor reparte. (vv. 190-92)

Captatio benevolentiae que nos recuerda los versos de Herrera:

Yo te lloro, Salicio, enternecido;
tú, el canto qu'engendró el dolor, consiente,
pues más d'amor que d'arte va vestido. ("Salicio" vv.115-17)

En ambos se oponen el canto adornado ("guarnecido", "vestido") al verso sencillo que va regido por el dolor afectivo. En Herrera, la ofrenda no espera respuesta, ya que Salicio está muerto. En Acuña, por otro lado, el pastor está seguro de que, en el caso de Silvia, el lamento mélico no tendrá el efecto deseado:

Versos movieron corazón muy duro,
mas es el tuyo duro en tal extremo,

¹⁹⁷ En España, ya en Garcilaso, I.175, que Herrera (H-461) comenta remitiendo el tópico a Teócrito (Idilio VI) y a sí mismo en la égloga venatoria.

que ni lo espero ya ni lo procuro, (vv. 193-95)

Sin esperanza y abatido, Silvano expresa hiperbólicamente la intensidad de su dolor:

pues sale de mis ojos siempre un río
que pasa por la llama en que me quemo;

y ni el gran fuego al triste llanto mío
disminuye el humor que le sustenta,
ni decrece el ardor por agua o frío. (vv. 197-201)

Y más adelante:

Mas mira el triste llanto y vivo fuego
que me consume y arde, y verás claro
que no puedo pasar de donde llego, (vv. 205-07)

En estos versos se contraponen la expresión externa del estado lastimoso, es decir, las lágrimas, al fuego amoroso interno.¹⁹⁸ Nótese la abundancia de semas ígneos: llama, quemo, fuego (2 veces), ardor, consume, arde; en comparación con los semas líquidos: río, llanto (2 veces), agua. El amante es incapaz de reconciliar su pena con el

¹⁹⁸ La apoyatura neoplatónica de esta contraposición se encuentra en Bembo (*Asolani* I, Cap. XV), citado por M. López Suárez (378) en su edición crítica de Figueroa. El motivo, desarrollado por Bembo, luego se convirtió en tópico. Al evaporar el agua abundosa del llanto, el fuego evita que el corazón se inunde, ahogando al enamorado. Cf. Herrera (H-16) sobre las lágrimas; sobre los contrarios, véase H-409, donde cita un soneto de Francisco de Cuevas con el tema del llanto/fuego: "Tiéneme el agua de los ojos ciego, / del corazón el fuego mal me trata,". Luego remite y cita dos epigramas de Sannazaro y una glosa de Francisco de Medina: "Amor templó con mi fuego / mis lágrimas de tal suerte, / que él ni ellas me dan muerte; / porque si me enciendo, luego / resiste la agua más fuerte."

intenso amor que lo consume y, en su último esfuerzo, afirma su insólita pasión por Silvia:

que ni a pastor jamás costó tan caro
 amar pastora, ni la quiso tanto
 ni se vio perdición tan sin reparo. (vv. 208-10)

En este momento, interrumpe la voz del narrador para señalar el final de la égloga:

Aquí llegó Silvano con su canto,
 dando por fuerza de pasión tamaña
 fin a los versos y principio al llanto.

Es indudable que Herrera objetaría el uso del vocablo "tamaña". Ya en las Anotaciones (H-72), el sevillano critica duramente el uso de "tamaño" en el soneto IX de Garcilaso: "Esta dicción ya es desusada de los buenos escritores, y justamente; porque ni la formación de ella es buena, ni el sonido agradable, ni el significado tan eficaz que no se hallen voces que representen su sentido." En la Respuesta al Prete (observación 4), Herrera defiende su reproche e insiste en atacar el uso de esa voz anticuada. Indica su preferencia por "tan grande", "tan crecido".

En los últimos versos Eco se une a la pena del pastor: "resuena en su favor, ya por costumbre," (v. 215). Y al desaparecer "Febo", y aparecer "Endimión"--imágenes lexicalizadas que puntualizan los parámetros temporales del canto pastoril--, el pastor recoge su rebaño y se retira.

Si bien esta égloga se puede relacionar, por su desarrollo temático, por su estructura, por el tono elegíaco, con la tradición pastoril clásica, los motivos genéricos están mediatizados por el

modelo garcilasiano. No hay intención innovadora por parte de Acuña, ni en la disposición compositiva, ni en el despliegue léxico. Es un ejercicio poético, estrechamente vinculado con la ficción pastoril del ciclo de sonetos. Mediante esta "simple pastoral historia", Acuña ofrece una afirmación, teñida de nostalgia, de la constancia amorosa del pastor frente al airoso desdén de la amada.

E. Puentes entre los dos ciclos

Como nexo que apunta hacia un cambio temático, el soneto XCV, "Si a decirte verdad soy obligado / don Martín, pues sé bien la de tu pecho", es una amonestación al amigo de Acuña, D. Martín Cortés. Los dos cuartetos contienen un ruego al amigo para que éste siga otro camino, ya que el "errado camino" que persigue lo llevará a la muerte.

Los tópicos pastoriles aparecen en la advertencia que configura los tercetos:

No apacientes tu hato en la ribera
del pequeño Seбето, aunque te sea
agradable su agua y campo llano;

mas huye de su ninfa Galatea,
que, aunque es hermosa, es cruda, ingrata y fiera.

No es Silvia, no, con su pastor Silvano. (vv. 9-14)

El "don Martín" del segundo verso se convierte en un pastor, a quien se le advierte que se aleje de las orillas del río napolitano. La admonición "huye" (otra vez el tema de la huída) en este caso refiere a Galatea, cuya belleza contrasta con su desdén. En el último verso se

establece una comparación con los amores del ciclo anterior. La repetición enfática del no distingue esta nueva situación amorosa, otorgando al soneto una nota nostálgica.

De estructura dual y escrita en 307 endecasílabos sueltos, la "Egloga y contienda entre dos pastores enamorados sobre cuál dellos padece más pena: Silvano, que habiendo dicho la suya es maltratado, o Damón, que no la osa decir" establece una contraposición dialéctica entre dos estadios amorosos. Por un lado, la expresión del amor ya sea en forma de queja, o en forma de *recriminación* frente a la dura esquivez de la amada, y por otro, el silencio, acompañado de los contrarios *temor/esperanza*.¹⁹⁹

Sin previa introducción narrativa, la égloga comienza con la queja amorosa de Silvano. Es, y retomamos las palabras de Herrera, "de doblado título" (H-423), y en ella "no habla el poeta, sino las personas introducidas," (H-503).

Díaz Larios señala las semejanzas entre esta égloga y la primera de Garcilaso, destacando el hecho de que en la composición de Acuña hay "también pervivencia del debate medieval" ya que Silvano y Damón "deliberan sobre las ventajas de declarar o mantener en

¹⁹⁹ El motivo del silencio por parte del sujeto amante--el "morir callando"--es tópico del código sentimental de la poesía de talante amoroso desde los textos del amor cortés hasta nuestros días (Lapesa, La trayectoria poética de Garcilaso 31-34). Véase Petrarca CLXIX, CLXX, CLXXI; Garcilaso, Egloga 2.140-42, y la Copla III: "Yo dejaré desde aquí / de ofenderos más hablando / porque mi morir callando / os ha de hablar por mí." Para el silencio y sus efectos, véase también Andreas Capellanus, De Amore VI.B: "Intentaba esconder dignamente mi amor, pero cuanto más procuraba disimular mi herida tanto más crecía el tormento del dolor." (93).

silencio su pasión por sus respectivas pastoras" (52). Ahora bien, la "contienda" mencionada en el título se puede relacionar no sólo con el canto amebeo, sino quizás con los "colloquia personarum". Dice López Estrada al respecto:

Los colloquia personarum derivaban hacia una dialéctica que se aplicaba a los más diversos asuntos. Este diálogo o coloquio renacentista sólo pedía que se tratase el tema con altura en un tono amistoso e incluso familiar, y en prosa. Y allí fue a parar el asunto y los personajes pastoriles aprovechando estas condiciones del género. El resultado fue que, aún considerando posible la realidad del pastor en la vida de la época, esto no fue más que un punto de vista en el juego del diálogo . . . El pastor rústico, con el aparato de su convencionalismo lingüístico, se matiza a veces, y junto a él aparece un pastor de condición meditativa, que plantea con gran rigor dialéctico las más variadas cuestiones sobre la vida y la muerte del hombre. (Orb. Previa 258)

La égloga de Acuña es un verdadero diálogo-debate en el que las tiradas (de diversa extensión) exhiben una estrecha relación entre sí. Un pastor responde al otro, retomando y respondiendo dialécticamente a lo que antes ha expuesto su "oponente". Este factor aleja la "contienda" del canto amebeo clásico, en el cual no había armazón lógico que permitiera el análisis dialéctico. El canto amebeo, recordemos, era un concurso, a dos voces, que medía las proezas líricas del pastor-poeta.

Ahora bien, pese al desdoblamiento de la voz lírica, que sí establece una situación discursiva semejante a la égloga primera de Garcilaso, y a la presencia de tópicos de raigambre garcilasiana, el esquema compositivo aquí es otro.

Comienza con el verbo clave en Acuña: "Huid, mis ovejuelas, deste pasto". El imperativo sugiere obviamente la evasión, la fuga; pero también, el movimiento geográfico a un lugar donde se encuentre la verdadera paz y fecundidad del locus pastoril, ahora estéril y desierto. Silvano repite la amonestación: "huid bien lejos, . . . " (v. 3) e "id por donde os guiare vuestra suerte," (v. 6). Más adelante, al final de su primera intervención, intenta explicar la causa de esta desesperanza:

Y Amor lo quiere así porque se muestre
en mí su mayor fuerza, y porque aquéllos
que por él más padecen, con mirarme,
viendo lo que padezco, se consuelen. (vv. 23-26)

Una vez más, la situación amorosa se ofrece como ejemplo para otros.

La aparición de Damón añade un tono dramático a la égloga:

¿Quién será aquel pastor, que por lo seco
y por donde jamás abril ni mayo
dieron señal de alegre primavera, (vv. 27-29)

Antes de reconocer a Silvano ("Silvano es el pastor, . . . " v. 48),

Damón escucha, atónito, el lamento de éste ya que no puede creer en la posibilidad de un "mal mayor" que el suyo (v. 39). Pero en lugar de amonestar a su rebaño a que huya, Damón adopta otra actitud:

Pues ea, triste ganado, vamos luego
a contar y entender las ocasiones

de mi mal y del suyo, que no puede
 dañarnos esto, cuando no aproveche. (vv. 42-45)

El ganado se ha convertido en confidente y las palabras de Silvano ya han comenzado a ofrecer "consuelo", aunque el diálogo entre ambos amantes aun no ha comenzado. La visión de Silvano "triste y doloroso / llorando, y arrimado a un árbol seco" ha trastrocado el orden natural:

Derrámase el ganado por do quiere,
 sin concierto, sin orden y sin guía,
 y él sin moverse, como dura piedra
 o tronco de aquel árbol do se arrima,
 apenas muestra la figura de hombre. (vv. 55-59)

Al ver al pastor tan deshumanizado, Damón se dirige a él y le pregunta la razón de su llanto que hace "mover a compasión las duras piedras"--claro recuerdo garcilasiano--.²⁰⁰ Silvano responde: "Huye, Damón, el son de mis querellas", afirmando su deseo de soledad. Pero Damón, consciente de la intensidad de su propio dolor, le contesta:

Mas antes huye tú, si de tus males
 algún alivio esperas con el tiempo, (vv. 77-78)

²⁰⁰ Díaz Larios (142) comenta que los versos 66-67: "llorando y sospirando, tal que haces / mover a compasión las duras piedras," proceden de los versos 197-98 de la primera égloga de Garcilaso: "Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan;".

y se jacta de que la fuerza de su mal de amor (y no el lamento público en sí) sería capaz de provocar una respuesta de la naturaleza comparable a la que producía Orfeo (vv. 83-88).

A su vez, Silvano compara hiperbólicamente su lamento con el "sonoro canto y la zampogna / de Títiro pastor" y con el de los pastores virgilianos Damón y Alfesibeo, insistiendo en que su propia pena amorosa lograría "mayores efectos" pese al desdén de la amada "que no sólo mi pasión no estima, / pero ni oírla ni entenderla quiere" (vv. 107-08). Esta es la razón de su fuga y de su presencia en ese paraje tan desolado.

En este momento comienza el debate: 16 tiradas en las que, en un canto alterno, los dos pastores cuestionan, aseveran, lamentan, reflexionan e intentan persuadirse uno al otro de los riesgos sentimentales, y de las ventajas y miseria que envuelve la decisión de hablar o callar.

Esta reelaboración de tópicos incluye dos referencias al amor como *servitù*. La primera cuando Silvano lamenta:

éste ¿cómo podrá llamarse alivio,
siendo cosa tan áspera y terrible
servir sin galardón quien sirve y muere? (vv. 157-59)

y más adelante:

Por donde yo, que por amor merezco
cuanto amor puede dar, pido y procuro
el justo galardón de mis servicios. (vv. 269-71)

La égloga termina con unos versos de Silvano que sugieren una proyección temporal hacia la posibilidad de esperanza, de cambio:

Yo veo dos pastores que cantando

parece que a nosotros se enderezan,
por donde convendrá que por agora
cese nuestra contienda y que esperemos
para determinarla a mejor tiempo,
y pidamos los dos al cielo juntos
que, antes que estos collados y estos montes
esta verde color en blanca muden,
haga en nosotros nuestro mal mudanza
y, como hora en dolor el uno al otro
exceder procuramos, de descanso
y de contentamiento sólo sea
nuestro razonamiento y nuestro trato. (vv. 295-307)

Nótese en los dos primeros versos el empleo de un recurso dramático que denota un claro movimiento escénico.

Díaz Larios destaca la importancia de esta égloga dentro de la obra pastoril de Acuña "porque señala un cambio de actitud ante el sentimiento amoroso en un breve espacio de tiempo: si a través del binomio Silvano/Silvia se traslucía un episodio real, convertido en materia poética por medio de una elaboración atendida a modelos libresco, el formado por Damón/Galatea parece construirse a partir de una mínima anécdota que permite al poeta desarrollar líricamente sus lucubraciones sobre el amor platónico con un seguro dominio de sus recursos formales" (53).

Ciertamente, si en las églogas "Con nuevo resplandor Febo salía" y "Canto de Silvano" Acuña muestra su hábil recomposición de las convenciones pastoriles dentro de un discurso lírico fuertemente marcado por tópicos y léxico de la poesía cancioneril, en esta

égloga/contienda predomina el tono meditativo. La estructura bipartita conjuga una exploración de dos estadios sentimentales. Por un lado, la declaración del amor sentido, causa de la huida y desprecio por parte de la amada. Y por otro, el silencio que, pese al deleite que ocasiona la presencia de la amada, va acompañado por el temor de perderla, por un padecimiento que se asemeja a la muerte. Dice Damón: "Yo, en fin, muero callando y tú te quejas.", palabras que afirman también la filiación de este texto con la tradición de la poesía del amor cortés.

E. Ciclo Damón/Galatea

Esta secuencia de 7 sonetos y una canción en liras a imitación de Garcilaso,²⁰¹ se podría dividir en dos partes. La primera incluye los sonetos LXXIII ("Cantad, pastores, este alegre día"), LXXIV ("Viendo Tirsi a Damón por Galatea") y LXXV (Soneto en coloquio entre Fileno y Tirsi, pastores). El conjunto de los 4 sonetos restantes y la canción conforman la segunda parte y marcan el primer cambio en el proceso evolutivo--ya presente en la égloga/contienda--: de la narración al análisis de la situación amorosa.

²⁰¹ La canción en liras, "Si Apolo tanta gracia", es una clara imitación de la canción V de Garcilaso, "de la que sigue la estructura de las estrofas y los motivos de las dos liras iniciales" (D. Larios 336). Los elementos pastoriles se reducen a los nombres de los pastores y a la mención, ya muy estilizada, de elementos del escenario pastoril. La meditación sobre la ausencia de Galatea es el centro del espacio poético. Al igual que la epístola "Silvano a Silvia" del primer ciclo, esta canción ejemplifica y confirma la adopción de la onomástica pastoril como máscara nominal dentro de un discurso lírico que muy poco tiene que ver con la égloga y sus marcas genéricas.

En el soneto LXXIII el yo testigo ubica el canto de Damón en un mundo idílico, lleno de una paz y armonía inusitadas en los textos de Acuña. Es un verdadero locus amoenus. Los dos cuartetos son una celebración gozosa de la expresión mélica del amor por Galatea. El imperativo:

Cantad, pastores, este alegre día
 porque en las selvas memorable sea
 y, pues tan altamente aquí se emplea,
 de amor se canten versos a porfía; (vv.1-4)

indica el sentido de comunidad y de relación empática que caracteriza al universo poético pastoril desde sus textos fundacionales. Este alzamiento a la alegría está motivado por la aparición de "la bella Galatea". El verbo huir aparece una vez más, pero esta vez es la tristeza la que huye:

que hoy hinche nuestros campos de alegría
 con su vista la bella Galatea,
 hoy huye en parte do jamás se vea
 la gran tristeza que sin ella había. (vv. 5-8)

Nótese en estos dos cuartetos la insistencia ("este alegre día", "hoy" 2 veces) en afirmar la inmediatez temporal del momento exultante del canto.

En el primer terceto se identifica al hablante de los dos cuartetos: "Así dijo Damón, ..." y la voz del narrador relata como los otros pastores, "al son de sus zampoñas", responden al llamado de Damón. "Las ninfas del Tesín" forman también parte de este canto de alabanza:

las ninfas del Tesín, llenas de flores,

süave concento acompañaron
al canto pastoral, dulce y sabroso. (vv. 12-14)

Díaz Larios deduce, correctamente, que este soneto debe ser "de los primeros dedicados a Galatea" (306). El escenario pastoril en éste se "hincha" de sonoridad para armonizar un momento insólito de alegría y compañerismo en el amor.

Pero en los otros dos sonetos, aparece un Damón sufrido. Tirsi, testigo de este sufrimiento, decide (en LXXIV), como prueba de la fuerza del amor, esculpir en mármol las palabras que conforman los dos tercetos:

porque el alto poder de Amor se vea,
como levanta un pastoral sentido,
sus versos en un mármol ha esculpido
do pena y nombre de Damón se lea: (vv. 5-8)

El motivo de la escritura como medio de comunicación amorosa se recompone en estos versos. Ya no es la corteza del árbol, sino la piedra duradera y eterna la que sirve de instrumento para expresar la trayectoria ascensional ("alto", "levanta") del sentimiento.

Tenía que ser el mármol, ya que el objetivo de ese acto de la escritura es vencer al tiempo:

Contra el poder del tiempo, señalado
quede este nombre y alto atrevimiento,
y permanezca aquí después que muera

Damón, que, pastor siendo de ganado,
a poner se atrevió su pensamiento
donde por premio sola muerte espera. (vv. 9-14)

El mensaje de Tirsi atestigua no sólo la distancia que media entre el pastor y su amada, sino el poder de la palabra para immortalizar al sujeto y objeto amorosos.

El soneto/coloquio entre los pastores Fileno y Tirsi está relacionado temáticamente con la égloga "Con nuevo resplandor Febo salía" y es, según Díaz Larios, anterior a 1546 (308). Al igual que en la égloga, Fileno pregunta con curiosidad sobre la pasión de Damón por Galatea. Tirsi responde señalando el deseo de muerte del pastor y la confusión sentimental que lo acosa: "Antes pienso que della es estimado, / mas hay dificultad en que él lo crea." (vv. 7-8). En el último terceto Tirsi alaba la belleza de la pastora, vista ahora como una factura que sobrepasa todos los límites:

Deso no me preguntes, que natura
jamás se satisfizo sino en ella,
y aquí pasó del pensamiento el arte. (vv. 12-14)

En los sonetos restantes (XXXIII, XLVI, XCIX, CIV) Damón reflexiona sobre los efectos del amor frustrado, dirigiéndose a la amada o a un amigo confidente. La amada aparece evocada por su nombre pastoril y se ha convertido en el objeto inalcanzable de un amor que encierra elementos del código sentimental neoplatónico. El pastor lamenta la imposibilidad de elevar su "humilde" canto a la "altura" del objeto amoroso. El paisaje se reduce a "claro sol", "tiniebla oscura" o a la mera ubicación geográfica: "del famoso Danubio y su ribera". El desarrollo anecdótico es mínimo, y los sonetos se estructuran alrededor de una oposición temporal entre la evocación de un pasado feliz y la vivencia del presente doloroso.

Como ejemplo, veamos el soneto XXXIII: "Pastora en quien mostrar quiso natura". Las únicas señas pastoriles son los nombres: Damón, Galatea, pastora, y el sintagma "pastoral ingenio". El texto, de marcado conceptismo, se elabora a base de un juego de contrarios. La voz poética es Damón, quien apostrofa a su amada:

Pastora en quien mostrar quiso natura,
a la miseria deste bajo suelo,
la más cierta señal del bien del cielo
y un claro sol en la tiniebla oscura,

si pastoral ingenio a tanta altura
pudiese levantar su corto vuelo,
que cantase Damón cuánto consuelo
es verte y no te ver cuál desventura,

desde el un polo al otro se sabría
que no yo solo, mas cualquier que ausente
de tu presencia vive, oh Galatea,

debe sentir la misma pasión mía,
pues sola en ti se halla juntamente
cuanto bien se procura y se desea.

En un despliegue de recursos estilísticos, Acuña expresa la alabanza a la Galatea amada. Las dualidades antitéticas comienzan en el primer cuarteto, cuando se contraponen miseria-bajo suelo/bien-cielo, y en forma de quiasmo: claro sol/tiniebla oscura. La pastora, que alumbra la oscuridad, es una dádiva de la benevolencia

divina frente al estado lastimero de esta tierra. La oposición altura de la amada/torpeza de estilo, tan frecuente en el corpus de nuestro poeta, aparece de nuevo en los vv. 5-6. La disposición de las rimas en el segundo cuarteto: tanta altura/corto vuelo, cuánto consuelo/cuál desventura, está hecha también a base del juego de contrarios; el consuelo se relaciona con el "es verte"; la desventura con el "no te ver".

Los tercetos resuelven hiperbólicamente la prótasis del cuarteto anterior. Si fuese posible expresar a través del canto pastoril la belleza de la pastora y el amor que ésta ha suscitado en la voz poética, la fama se extendería de "un polo al otro", y así encontramos de nuevo una expresión de opuestos, en este caso extremos geográficos. La inclusión de otros ("no yo solo mas cualquier") acentúa, exagerando, la fuerza pasional que otorga el canto a esa mujer que reúne en sí todas las cualidades. Se puntualiza la ausencia de la amada: "ausente de tu presencia", contraponiendo el adjetivo a su antónimo nominal. Y finalmente, en unos versos espléndidos, se aclara la razón de esta afirmación de contrarios: "pues sola en ti se halla juntamente / cuanto bien se procura y se desea." En la amada se reconcilian todas las oposiciones.

La problemática no se limita a la expresión amorosa sino, como en otros textos de Acuña--claro indicio de un preocupación del poeta--, incluye también un desfase estilístico: el contraste entre el objeto loado por el canto y el medio expresivo utilizado.

5. Acuña y el "dulce estilo"

La obra poética de Acuña está íntimamente ligada al "problema literario", tan importante para los escritores renacentistas.²⁰² En un acto volitivo de seguir el decorum horaciano: "no quiero que en mis versos haya engaño" (soneto prologal), Acuña intenta situar su ejercicio formal poético dentro de la tradición retórica, ajustando su discurso a los principios clásicos y renacentistas.

La preocupación de lograr equilibrio y proporción entre res y verba invade el texto del vallisoletano. En medio de su recriminación amorosa, la voz poética lamenta la pobreza de su "humilde" canto.²⁰³ El lexema "estilo" aparece 16 veces en el corpus de Acuña (en comparación, aparece solo tres veces en Garcilaso y tres en Herrera), acompañado de epítetos, para formar sintagmas, algunos de los cuales remiten a los registros estilísticos virgilianos, y todos se resuelven en matizaciones expresivas del verso.²⁰⁴ Así, por ejemplo:

"Esto en mi bajo estilo se mostraba" - Estancia 1.137

"en nuestro pastoral estilo y llano" - Egl. "Con nuevo...", 211

"Con esto, el blando estilo y amoroso" - Estancia 1.265

202 Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance 797. Este problema consistía en la necesidad de justificar las artes poéticas y de codificar los preceptos que conducían a escribir buena poesía.

203 Esta "falsa modestia" es otro de los tópicos clásicos. Curtius 83.

204 Weinberg (804) afirma: "Hence the first criteria proposed for style were the criteria of the 'styles'; each genre must be written in one of the three (or four) fixed styles, appropriate to the general subject matter and to the degree of nobility of the persons represented."

"¡Cuál doloroso estilo bastaría, . . . " - Soneto, v.1

"vuestro dulce estilo tan loable" - Soneto "Contra la ciega...", v.6

"cesó del dulce estilo que primero / en sujeto amoroso se extendía" - Soneto "Atenta al gran...", vv. 3-4

"pueda mi bajo estilo declararte" - Epístola de Silvano, v.114

"con estilo delgado y elocuente;" - "Soneto respondiendo", v.11

Muchos de estos sintagmas eran parte del léxico del género pastoril, contaminado de las teorías neoplatónicas del amor. El pastor reconoce que su "estilo" no puede lograr la expresión de la belleza "divina" de la amada. Pero la frecuencia con que aparecen éstos y otros lexemas, que aluden todos al proceso de creación poética, parece sugerir una conciencia estilística y de género que distingue a la obra de Acuña, acercándolo aun más a Herrera.

La "Fábula de Narciso", adaptación libre del texto de L. Alamanni (D. Larios 91), comienza con los siguientes versos originales de Acuña:

Si un bajo estilo y torpe entendimiento
merecieran llegar a aquella altura
do, señora, llegó mi pensamiento,
y tuviera en esto igual ventura,
pudiera yo contar lo que es sin cuento, (vv. 1-5)

El relato sólo será posible si se iguala el conocimiento al poder imaginativo, ya que el discurso poético es inadecuado para expresar la inefabilidad de lo que se conoce tan torpemente. Su ingenio ²⁰⁵ -- facultad innata--no es suficiente: "mas no es dado a mi ingenio

²⁰⁵ Ingenio: "significa propiamente aquella virtud del ánimo y natural habilidad, nacida con nosotros mismos y no adquirida con arte o industria." (Herrera-628)

alzarse tanto" ("Con nuevo resplandor" v. 207) y tiene que recurrir a las reglas poéticas, al arte: "y aquí pasó del pensamiento el arte," (v. 14 en "Soneto en coloquio entre Fileno y Tirsi, pastores").

Para conseguir la verosimilitud del discurso se necesita adecuar el estilo a la materia en cuestión. En el "Soneto respondiendo a otro", la voz poética comenta el soneto que acaba de leer:

En leyendo, señor, vuestro soneto, (v.1)

.....

mas he hallado en él solo un defeto,
que no es por falta vuestra sino mía,
y es que a un alto decir se requería
igual con las palabras el sujeto;

mas tanto más ingenio en vos se muestra,
cuanto cosa más baja habéis alzado
con estilo delgado y elocuente; (vv. 5-11)

La conciliación del estilo inadecuado y la materia elevada--"pues excede / tan claro la materia toda historia" (v. 10-11 en "Si Amor, así como extremo mi pena")--es muestra de destreza poética y distingue al buen poeta de aquel que escribe "en verso lamentable" y con un "estilo tan culpable" 206:

En cuanto la materia es más subida
y más se aparta de profanidad,
en tanto, señor, vuestra habilidad

206 De la sátira "A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha". Este poema merecería un estudio detallado, como ejemplo de la teoría poética de Acuña.

ha quedado de mí más conocida.

(vv. 1-4 "En cuanto la materia")

En otras entregas, se señala explícitamente el cambio de registro estilístico necesario para el balance:

Con esto, el blando estilo y amoroso
que de vos se estimó cuando le oístes,
en duro se mudó, y en doloroso,
conforme a la ocasión que vos le distes. (vv. 265-268)

.....

y así mis versos, en tan triste suerte,
trataron de dolor, de ira y de muerte. (vv. 271-2)

(Estancia "Por sosegado mar,")

La poesía se justifica como fuente de consolación para el amante desdeñado, a pesar del desprecio con el que la amada recibe los versos. En la sextina triple que constituye el canto de Damón en la égloga ya comentada, el pastor asegura: "tantos escribiría, que la vida / en parte se aliviase con mis versos," (vv. 362-3).²⁰⁷ El verbo "escribir" aparece varias veces en los textos del vallisoletano. En la "Estancia", v. 225, la voz poética niega la validez de escribir lo que siente: "y sé que es tan en vano el escribillo / para con vos como lo fue tratallo,"; y en la "Carta en tertia rima", v. 82, se reafirma una vez más la imposibilidad de comunicar la complejidad del estado afectivo: "que lo menos se muestra en lo que escribo."

²⁰⁷ Recordemos que la combinación de rimas de esta sextina gira alrededor de seis lexemas claves en el campo semántico de la obra de Acuña: campos, tierras, vida, Galatea, llanto, versos.

Ahora bien, el amante reconoce el poder que tienen sus versos para inmortalizar la memoria del sujeto y objeto poéticos:

Mas mi rústica lira, oh Galatea,
así bañada y humida del llanto,
procura levantarse por los campos
tanto, que pueda dar eterna vida
a tu precioso nombre y a mis versos
por todo lo poblado de las tierras.

(vv. 410-5 sextina de Damón)

Sin embargo, su dolor y la ausencia del objeto del canto le causan tal confusión que avisa a su amigo confidente:

que ya me tiene ausencia en un estado
do casi yerran el discurso usado
mi estilo, mi razón, mi ingenio y arte.
Lo que en mí fue cantar silencio sea,
y canten los que esperan de su canto
que el amor baste a mejorar su suerte;

(vv. 6-11 "Jamás pudo quitarme el fiero Marte")

El canto no ha bastado para aliviar su dolor, y prefiere el silencio y la soledad con su "triste llanto". Pero, aunque en el plano personal la poesía no le ofrezca solución, justifica la expresión poética de su desengaño amoroso como exemplum de escarmiento.

Para los teóricos renacentistas la poesía se justificaba por su fin didáctico, ²⁰⁸ como podemos ver en "Cuando era nuevo el mundo y

208 "Poetry was by its nature an imitation or representation of reality, made to conform as nearly as possible to that reality in order to produce moral effects desirable both for the individual and for the state." Weinberg 801.

producía". En esta pieza Acuña resume la poética de la época en un soneto que "mete al autor dentro de la corriente principal del pensamiento español humanista de su siglo." ²⁰⁹ :

Cuando era nuevo el mundo y producía
gentes, como salvajes, indiscretas,
y el cielo dio furor a los poetas
y el canto con que el vulgo los seguía,

fingieron dios a Amor, y que tenía
por armas fuego, red, arco y saetas,
porque las fieras gentes no sujetas
se allanasen al trato y compañía;

después, viniendo a más razón los hombres,
los que fueron más sabios y constantes
al Amor figuraron niño y ciego,

para mostrar que dél y destos hombres
les viene por herencia a los amantes
simpleza, ceguedad, desasosiego.

209 Williamsen, Vern. "H. de A. y la teoría poética renacentista" ACIH VIII 737. Williamsen hace un buen análisis textual de este soneto como expresión del conocimiento que tenía Acuña de las teorías renacentistas italianas (737-47). Incluye los textos de "Cuando era nuevo . . . " y de otros tres sonetos cuya temática es la representación emblemática del amor, además de la fuente anónima italiana.

El soneto se desarrolla en una sola oración dividida en dos cláusulas subordinadas por dos adverbios temporales: "cuando" y "después". La primera abarca los dos cuartetos y en ella se alude al mundo clásico y a la función social de la poesía dentro de ese ámbito de "gentes, como salvajes, indiscretas". Los poetas eran los elegidos para realizar una labor político-social, gracias a su "furor" o inspiración divina.²¹⁰ Inventaron a los dioses, dándoles armas para sujetar a las "fieras gentes". La civilización del vulgo pagano se debe al dulce canto de los poetas.²¹¹

Los dos tercetos refieren a un mundo donde gobierna la razón ("después viniendo a más razón los hombres,") y los poetas, que son los hombres "más sabios y constantes", utilizan la poesía como ejemplo para los amantes. Williamsen señala el uso de los verbos fingir/figurar como apósitos para describir los dos procesos creativos.²¹² A esto podemos añadir que ya que ambos vienen del verbo latino fingere 'amasar', 'modelar' 'dar forma' (Corominas), sólo

210 Para la defensa de la poesía como género didáctico, véase entre otros, Cicerón (Pro Archia poeta), Horacio, A. Mussato, Boccaccio en Genealogiae deorum gentilium, Cintio. En España, el marqués de Santillana en su Prohemio, Alonso de Valdés en el prefacio a las Diversas rimas (1591) de Vicente Espinel, Lope en su ensayo Question sobre el honor debido a la poesía. Curtius 549.

211 Williamsen (742) cita a Díaz Rengifo en su Arte poética (1592): "Los primeros inventores, según Horacio, fueron Orpheo y Anfión: los cuales con la suavidad de sus versos, cantados a la vihuela, redujeron a la vida política y civil los hombres de aquel tiempo, que como salvajes vivían en los montes, sin ley, sin rey y sin república."

212 Herrera emplea el verbo fingir para referir al proceso creativo, cuando resume las ideas de Alejandro Afrodiseo: "Por esta causa fingien los pastores al Amor ahora triste y sosegado, . . . " (H-50)

adquieren distinto significado dentro del contexto de las dos oposiciones en el soneto. Los clásicos "inventaron" al dios Amor, mientras que los contemporáneos se valen de él como figura literaria. Al cambiar el propósito del canto poético, se modifica la representación emblemática y Amor aparece "niño y ciego", rasgos que simbolizan el estado de "simpleza, ceguedad, desasosiego" que aflige a los amantes.

Para relatar su historia amorosa y vital, la voz poética en los textos de Acuña adopta una postura retórica "dejando el culto y ornamento vano" y convirtiendo aquélla en parte integral de ese recuento. En unos versos introspectivos, enmarcados por un estilo enjuto de fuerte impronta cancioneril, Acuña incorpora, dentro del discurso amoroso, conceptos que luego van a ser expuestos teóricamente en las Anotaciones de Herrera y codificados en las poéticas españolas de fin de siglo.

Podemos afirmar, recapitulando, que el discurso pastoril en Acuña, pese a sus convergencias con las églogas de la ya estilizada tradición clásica, se distingue por la presencia de varios elementos que apuntan a una recomposición de los modelos. Aprovechando la capacidad narrativa de la égloga, Acuña explora el tema amoroso y ofrece una historia sentimental desarrollada a través de variaciones temáticas y rasgos estilísticos que remiten a la poesía cancioneril. En el nivel estructural, la incorporación de "partes" (como las denominaría Herrera) narrativas y dramáticas y el uso del enmascaramiento pastoril dentro del soneto, indican la voluntad de expandir los límites genéricos, al igual que Garcilaso en la Egloga II y los italianos que escribieron sonetos pastoriles. Existe en los textos

de Acuña una conciencia del ejercicio genérico, que conduce a una reflexión, dentro del discurso pastoril, de las discrepancias entre el código pastoril y sus posibilidades expresivas. Todos estos elementos, junto a la insistencia en la ejemplaridad de su lamento amoroso y los comentarios históricos alusivos a la vida caballeresca del pastor, otorgan al discurso pastoril de Acuña una tensión estética distintiva.

Capítulo IV: La égloga en el siglo XVI en España

*Aquí sospira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen
amorosas canciones, acá desesperadas endechas.*

Cervantes Don Quijote I.XII

Una de las marcas distintivas de la producción literaria en la Italia renacentista es la inmensa popularidad de la égloga y la presencia del tema pastoril en otros géneros. Ahora bien, la "epidemia bucólica" (Corti 287) no se extendió con la misma fuerza en el resto de Europa.

Si bien la "pastorale nationale", combinación de elementos de la tradición pastoril de sesgo "popular" y del drama litúrgico, tuvo gran importancia durante la Edad Media en las letras españolas, la pastoril clásica en España comenzó con las églogas de Garcilaso y logró su máxima difusión y fecundidad con las novelas pastoriles.²¹³ La escasa floración de la égloga clásica en la España renacentista ha sido destacada por los estudiosos de la pastoril española. Así, M. Gerhardt asevera:

Contrairement à Sannazaro en Italie, Garcilaso n'a pas provoqué en Espagne une vogue générale et un genre bien défini de poésie pastorale. Il serait peut-être possible ici de dire que la maîtrise particulière du poète initiateur a découragé en quelque sorte l'imitation. (168)

Se insiste, pues, en la posibilidad de que la maestría y el virtuosismo de Garcilaso, instaurador del género clásico en España, hayan silenciado a los otros poetas. Y es que, ciertamente, Garcilaso es, después de Virgilio, el maestro ("príncipe" lo llama Herrera) de la égloga lírica. Pero es necesario afirmar que un gran número de

213 Cf. Gerhardt, Cap. IV, para la "pastorale nationale". Para los "libros de pastores", véase Avallé-Arce y López Estrada.

poetas españoles fueron autores de églogas líricas, llenas, por supuesto, de resonancias de Garcilaso y de los modelos italianos.

Estos textos se desconocen porque forman parte del corpus literario de los llamados "poetas menores", marginados desde el siglo XVIII por los críticos e historiadores, pero cuya obra, afortunadamente, está en pleno proceso de revalorización, ampliando así nuestro conocimiento de la poesía áurea.

Sin aspirar a una lista completa ya que este trabajo sólo se propone una revisión parcial, no guiada por la historia de la literatura sino más bien por la aportación al discurso pastoril, un estudio cronológico del desarrollo de la égloga en España como género poético durante el primer siglo áureo, debería incluir además, por lo menos, los nombres de los siguientes autores:

Acuña, Hernando de (1520-1580): Varias poesías (1591), tres églogas y dos ciclos de sonetos pastoriles.

Aldana, Francisco de (1537-1578): Primera y segunda parte de las Obras (1587), sonetos pastoriles, fragmentos de una égloga.

Balvas Barona, Antonio (1559-1628): El poeta castellano (1627), una égloga panegírica.

Bernárdez, Diogo (1530-h.1595): Olyma em o qual se contem as suas eglogas e cartas (1596), autor portugués de 20 églogas, tres de ellas en castellano.

Córdoba y Sacedo, Sebastián (mitad siglo XVI): Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas (1575), tres églogas.

Cueva, Juan de la (1543-1612): Obras (1582), con soneto dedicatorio de Herrera ("Al canto deste cisne, i voz doliente"), tres églogas.

Espinel Vicente (1550-1624): Diversas Rimas (1591), cuatro églogas.

Fernández, Lucas (1474-1542): Farsas y églogas al modo y estilo pastoril castellano (1514). Sus "églogas" ilustran el problema de nomenclatura, ya que son piezas dramáticas.

Figueroa, Francisco de (1536-1588?): Poesías (1625), autor de cuatro églogas y cinco de dudosa atribución; sonetos, canciones y glosas pastoriles.

Herrera, Fernando de (1534-1597): Obras (1582, 1619, B 1948), seis églogas.

Hurtado de Mendoza, Diego (1503-1575): Obras (1610), una égloga y cinco de dudosa atribución.

Layne, Pedro (1538-1584): Obras, ed. Entrambasaguas (1951), tres églogas, con serios problemas de atribución relacionados con las églogas de su amigo Figueroa.

Lomas Cantoral, Jerónimo (h.1542-h.1600): Las obras poéticas de Hierónimo Lomas Cantoral en tres libros divididos (1578), dos églogas.

López de Maldonado, Gabriel (?-h.1615?): Cancionero (1586), dos églogas.

López de Zárate, Francisco (1580-1658): Poesías varias (1619), tres églogas que parecen haber sido ejercicio juvenil.

Montemayor, Jorge de (1520?-1561): Cancionero (1554), sonetos pastoriles, cuatro églogas.

Núñez de Reinoso, Alonso (1520?-1552?): Algunas Rimas (1552), poesía pastoril, una égloga.

Padilla, Pedro de (1560?-1605): Eglogas pastoriles (1582), trece églogas.

Sâ de Miranda, Francisco (1481-1558): Poesías (1595), seis églogas.

Soto, Luis Barahona de (1548-1595): Obras, ed. Rodríguez Marín (1903), cinco églogas.

Torre, Francisco de la (último tercio del XVI?): "Bucólica del Tajo" en la edición de Quevedo (1631), ocho églogas.

Vega, Garcilaso de la (1503-1536): Obras (1543), tres églogas.

Vega Carpio, Félix Lope de (1562-1635): Rimas (1608), Eg. I al Duque de Alba (1596), ciclo de los mansos (c. 1588).

Se trata de un corpus ingente de más de 70 composiciones, todavía sin explorar, y escritas por figuras cuya contribución al desarrollo del género hace necesaria su mención.

Ante el clasicismo de Herrera, cuyas églogas son una rehabilitación del paradigma clásico y cuyo pastor-poeta, como hemos visto, canta un lamento de fuerte impronta virgiliana, el discurso lírico pastoril en la mayor parte de estos poetas mencionados es un ejercicio imitativo elaborado a base de un código de convenciones, rígido y estilizado. A este respecto señala Rosalie Colie:

Vergil's dominance in medieval and later theory accounted for one application of the genera dicendi to his kinds in ascending order -- low style-pastoral, middle-georgic, high- epic -- which may in part explain to us why there is so very much pastoral

poetry in the period, the kind with which poets officially "began", and beyond which many never passed. (10)

La égloga se convirtió en divertissement, sin trascendencia fuera del ámbito cortesano (L. Estrada, Orb. 490). Llenos de llanto, suspiros, alabanzas a la amada o al protector, estos textos muestran poco intento renovador, en cuanto a la temática.

Ahora bien, la popularidad de la égloga en España atestigua la capacidad expresiva del género como poesía amorosa. Por otro lado, es preciso señalar que, como veremos, esa recomposición temática del discurso pastoril italiano va acompañada por un esfuerzo formal que resulta, a veces, en una estructura compositiva de gran originalidad y en una fusión (tanto en el enfoque temático como en el aspecto métrico) de las dos corrientes: la de sesgo "popular" y la de talante clásico.

1. El grupo del Basto y Núñez de Reinoso

La producción pastoril de Núñez de Reinoso merece especial atención ya que ilustra la diferencia existente entre la "égloga" y la poesía pastoril pre-garcilasiana, por un lado, y el nuevo carácter que al género le imprime el poeta del Tajo, por el otro.

En efecto, el discurso pastoril mediatizado por la poesía cancioneril aparece en las églogas de Reinoso, de Montemayor y de otros poetas que tuvieron contacto con el grupo del "Basto" en Portugal. Constance Rose, en su estudio sobre Núñez de Reinoso, afirma la existencia de relaciones literarias entre este grupo portugués y el de Feliciano de

Silva en España (37). ²¹⁴ Para Rose, este círculo asemeja una "academia literaria", en la cual los poetas "found in the pastoral a suitable vehicle for expressing their commonly felt religious-social problems" (38). Es decir, que el uso del disfraz pastoril en estos poetas tenía una razón religiosa: su condición de conversos (153). Independientemente de ese motivo, es necesario insistir en que el encubrimiento bajo el nombre pastoril (seudónimo o no) y el lamento personal (amoroso o de otra índole) formaban parte no sólo de una venerada tradición clásica establecida por Virgilio y los italianos, sino también de otra modalidad "popular", a través de la "pastorela" y sus variantes nacionales.

Aunque podría ser posible, como señala C. Rose, que la producción pastoril de Núñez de Reinoso y el grupo del "Basto" "would seem to antedate that of Garcilaso by a few years" (153), el caso es que la obra de ese grupo remite a la tradición de la "pastorale nationale", mientras que la producción de Garcilaso y los que le siguieron, pertenece a otra tradición, con otro propósito estético.

En el no muy extenso corpus poético de Núñez de Reinoso hay tres poemas de impronta pastoril, escritos en metros castellanos: "Muerte de Lágrimas y de Diana", la elegía a la muerte de Darinel y la "Egloga de Baltheo y Argasto". ²¹⁵

²¹⁴ La autora muestra la estrecha relación entre la poesía de Núñez de Reinoso y la obra pastoril de Ribeiro y de Sâ de Miranda. Cf. Cap. I, II, especialmente las pp. 61-85.

²¹⁵ Cf. el apéndice al estudio de Rose (179-306), "Algunas rimas", facsímil de la edición publicada en Venecia en 1552. ("Muerte de Lágrimas" 195-205).

A. "Muerte de Lágrimas"

La "Muerte de Lágrimas", en décimas, remite, por su despliegue léxico-estilístico y por la presentación del tema amoroso, a la poesía cancioneril. La décima introductoria no encierra las marcas espacio-temporales del género pastoril clásico:

Entre Tajo, y Guadiana,
 Una pastora vivía,
 A quien Lágrimas servía,
 Por nombre tiene Diana,
 Diana por nombre avía. ²¹⁶
 Lágrimas por su ventura
 Sin ella guarda ganado
 Por campos d'estremadura
 Do presente su hermosura
 Nunca muere su cuidado.

La voz poética sólo ofrece una mención del lugar y una breve presentación de los personajes. No hay mención de los tópicos que caracterizan la descripción del ámbito pastoril clásico: sombra, frondosidad, frescura, verdor, fuente, sonido.

La voz del relator introduce la queja del pastor que "sirve" a Diana, clara mención del tema, de origen provenzal, de la servitù. El lamento del pastor desventurado, ("anda ausente de las gentes", v. 11), está enmarcado por una estructura compositiva bastante indefinida. Así, la primera aparición de la voz de Lágrimas va

²¹⁶ Sobre la "anadiplosis poética o redoblamiento", véase H-37.

precedida por una décima en la cual no se establece claramente la introducción de la queja en boca del pastor:

Cuando la tarde venía
 Venía pena mayor,
 Y como su mal crescía
 Entre cuidados decía
 La causa de su dolor
 Las claras aguas corriendo
 Se quexaba de su suerte,
 Y de todo ya muriendo
 El echo está respondiendo
 Penarás hasta la muerte. (vv. 41-50)

Con una apóstrofe al río comienza la irrupción del yo en la décima siguiente:

Aguas puras que haré
 Que sufro males de amor
 Sufridos sobre mi fe,
 O aguas adonde iré:
 Que no vaia mi dolor. (vv. 51-55)

Pero inmediatamente se intercala una alocución vocativa en tercera persona mediante la cual Lágrimas expresa su auto-conmiseración, consuelo retórico para su dolor:

O sin ventura pastor,
 O sin ventura ganado :
 De tristeza acompañado,
 Quanto te fuera mejor
 No nascer ni ser criado. (vv. 56-60)

Nótese en esta décima el políptoton de los verbos sufrir e ir, la repetición anafórica y paralelística de los versos 56-57, que remiten a la poesía de cancionero, y la perífrasis "aguas puras", claro recuerdo de Garcilaso, Boscán y Petrarca (H-477).

La anécdota es mínima: Lágrimas llora el desdén de Diana. Al aparecer ésta y ver al pastor, huye desesperadamente y encuentra su muerte:

Mas ella quando lo vio
A las aguas se encomienda,
Y por el Tajo se entró,
Por de Lágrimas huir, (vv. 164-67)

El tema clásico de la huída de la amada (la fábula de Apolo y Dafne²¹⁷) aparece en este poema, pero sin la obligada transformación en laurel de la ninfa perseguida:

Sus dedos todos torçiendo,
Corre el pastor sin ventura,
Mas Diana va huyendo,
Y los vientos descubriendo,
Blancas carnes de hermosura,
Ansi sin orden corría,
Lágrimas tras su serrana,
Y grande dolor sentía,

²¹⁷ Para el tema, basado en la persecución de Dafne por Apolo, véase Ovidio *Met.* 1.549 y ss. También el soneto de Garcilaso "A Dafne ya los brazos le crecían" y la Egloga III vv. 145-168. En su extenso comentario sobre la fábula (H-95), Herrera cita una octava de Diego Hurtado de Mendoza en la que se retoma la metamorfosis ovidiana.

En pensar que se hiría,

En sus blancos pies Diana. ²¹⁸ (vv. 141-150)

En esta recomposición temática el énfasis está en la persecución por el pastor que "corre sin ventura".

El pastor "ajeno de sentido" desea la muerte, pero se dirige antes a las "aguas claras" en las que murió la amada. La aparición de las trenzas de Diana interrumpe el camino hacia la muerte ²¹⁹ :

O trença dexada aquí

Para mal de mayor mal,

Ventura lo quiso así,

Quien te llevó lleva a mí,

O trueque tan desigual. (vv. 246-250)

²¹⁸ El sintagma "blancos pies" es tópico. Aparece en el soneto de Garcilaso ("A Dafne ya los brazos le crecían"). Ha dado lugar a diferentes lecturas, ante la posibilidad de la variante "blando" (Cf. Rivers, 1968, ed. crítica, nota 7 al soneto XIII, p.102). "Blando" (seductor, atrayente) podría ser una mejor lectura. Herrera escoge "blando" en su edición de Garcilaso (As, facs. p. 138). Con ese significado ya en Ovidio I.549: "mollia cinguntur tenui. . ." y antes en Virgilio Eclo. 4.23: "blandas flores". En Hurtado: "y el blanco pie . . ." y también en Núñez de Reinoso.

²¹⁹ C. Rose consigna la presencia del tópico de la prenda de la amada en la Egloga II de Ribeiro: Joana huye cuando nota que ha sido vista por el pastor y deja un zapato. El pastor Jano lo acaricia, bañado en lágrimas. (41) Es necesario recordar también la estrofa 26 (vv. 352-365) de la Egloga I de Garcilaso, en la que Nemoroso llora sobre los cabellos de Elisa ("Tengo una parte aquí de tus cabellos, / Elisa, envueltos en un blanco paño, / que nunca de mi seno se m'apartan; / . . . ") y el soneto "¡O dulces prendas por mi mal halladas,!". Este tópico es una resemantización del texto virgiliano (Eneida IV.651): "dulces exuviae". El lamento femenino de Dido se transforma en masculino.

Lágrimas muere "de amores", envuelto por la creciente del río, aumentada hiperbólicamente por su propio llanto, en curiosa variante del motivo petrarquista, que aquí alcanza una posibilidad límite ²²⁰ ;

Tan grave pena sintió
 El pastor que con llorar,
 El río tanto creció :
 Que la vida le quitó,
 Por la pena de quitar
 Las Nimphas lo recogieron,
 Y por que murió de amores;
 Con amor lo resçibieron,
 Y desta suerte murieron,
 Aquellos dos amadores. (vv. 261-270)

Este final, en el que el pastor muere literalmente "ahogado en llanto", acentúa la carga semántica del poema, expresada mediante la insistencia en semas líquidos--recordemos el nombre del pastor y el apóstrofe a las aguas.

Los rasgos estilísticos remiten a la lírica cancioneril. Un ejemplo de estos recursos son los siguientes versos de construcción paralelística:

O trueque para morir,
 O trueque para llorar,
 O trueque de no sufrir,

²²⁰ Cf. María Pilar Manero, Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio. (Barcelona: PPU,1990) 620 y ss.

O trueque para sentir,
 O trueque para penar
 Trença de roxos cabelos,
 De mirarte nunca canso:
 Pues eres trença de aquellos,
 que solamente con vellos,
 Se sentía gran descanso. (vv. 251-260)

El uso de los infinitivos a final de verso ("morir", "llorar", "sufrir", "sentir", "penar") y los contrarios "canso"/"descanso", refuerzan la carga semántica relacionada con el dolor afectivo.

No encontramos en este poema la expresión apasionada o reflexiva del ardor erótico, ni un recuento narrativo íntimo de la historia amorosa. Es un poema parco, de tono menor.

B. Elegía fúnebre

Para la elegía fúnebre Reinoso emplea una forma métrica tradicional de origen popular.²²¹ El poema es un villancico en octosílabos, con 13 estrofas y un estribillo: "Por Delia si hermosa cruel / Murió el pastor Darinel". En la organización compositiva, Núñez de Reinoso sigue de modo muy libre y esquemático las convenciones de la elegía fúnebre pastoril, destacadas por Norlin en "The Conventions of the Pastoral Elegy".²²² Así, la introducción no

²²¹ Para el villancico, véase Rafael Lapesa "Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca", pp. 263-64.

²²² Véase en el Cap. II, apartado A de este trabajo, el comentario a la égloga "Salicio" de Herrera.

es una descripción del lugar amoroso como lo exigía la convención literaria, sino una reflexión sobre el "mal de amores". El estribillo obligatorio sí está presente y forma parte integral ya que responde también a la exigencia métrica: el poema es un villancico. Los pasajes descriptivos de la conmiseración de la naturaleza son mínimos: "eco" responde y "todo el prado triste estaba / El ganado no pascía". El ritual de enterramiento aparece en los vv. 51-57, aquí reducido a una mención de la inscripción en el árbol y en la piedra sepulcral:

Los pastores escribían
 En los robles su historia
 Y porque quede memoria
 Epitaphios le ponían.
 Los quales todos dezían
 Que por Delia hermosa cruel
 Murió el pastor Darinel.

Recordemos, al efecto, la referencia herreriana a este acto ceremonial:

Assí vengan las ninfas en mi llanto
 juntas a visitar tu sepultura,
 çelebrando en su coro no cansado
 tu graçia, piedad y hermosura.
 Y tú reçibe blandamente en tanto
 en tu grande sepulcro levantado,
 de negro señalado,
 este verso postrero,
 que aquí ponerte quiero,
 el qual lo lea el que en el estío
 aquí llegare o que llevare al río

o al pasto su ganado, y descontento
de ver el dolor mío,

suspirando lamente mi tormento. ("Amarilis" vv. 308-320)

Nótese la elaboración en Herrera y el énfasis en la celebración, mediante el "verso postrero", de la inmortalidad. El recuerdo de la amada perdurará y será dignificado por esta inscripción.²²³

El eje temático del poema de Reinoso es la comunidad del llanto:

Todos los otros pastores

A quien fortuna destierra

Se juntaron en la sierra

Como firmes amadores

Cantan con tristes dolores (vv. 19-23)

Los siguientes pastores lloran la muerte del amigo:

Vino Celsio y vino Iano

Vino Silvestre y Panflor

Y Salicio y Amador

Y Nemoroso y Montano

Diziendo todos con Fauno

Que por Delia hermosa cruel

Murió el pastor Darinel. (vv. 24-30)

La presencia de "Salicio" y "Nemoroso", antropónimos pastoriles de invención garcilasiana, en esta procesión de dolientes, permite

²²³ Cf. la égloga "Salicio" de Herrera, vv. 142-165, para una descripción del ritual funerario que sigue muy de cerca el canto de Menalcas en Virgilio V.56-80.

conjeturar que la elegía de Reinoso se escribió después de los años 1534/35, fecha de composición de la égloga primera de Garcilaso.²²⁴

La voz poética explica la razón de la muerte del pastor: "Murió por no poder vella / Matolo amor y locura.(vv. 66-67). El desdén de la amada, belle dame sans merci que "fue servida" (vv. 58 y 88) por el desdichado, es la causa de la enfermedad amorosa del pastor. Ese vasallaje amoroso, tema de la poesía cancioneril, conduce al pastor a morir "contento" (vv. 59 y 86). Pero antes de la muerte, la voz poética añade una matización religiosa al lamento:

El postrer punto llegado

Su alma con Dios embía. (vv. 73-4)

La voluntad, en Herrera, de acercarse al paradigma clásico, mediante una recomposición y elaboración de motivos y temas, no está presente en Reinoso. La elegía de éste es un poema sobrio, falto del lirismo personal y del dramatismo narrativo que representa, por ejemplo, el verso garcilasiano en el siguiente pasaje de su égloga tercera:

Una d'aquellas diosas que'n belleza
al parecer a todas ecedía,
mostrando en el semblante la tristeza
que del funesto y triste caso había,
apartada, algún tanto, en la corteza
de un álamo unas letras escribía

²²⁴ Para la fecha de composición de la égloga I y para la creación onomástica, véase Rivers, ed. crítica, p.264. Véase Rose (29-32, 38-39) para una lectura en clave de los nombres de pastores que incluye Reinoso en esta procesión de dolientes.

como epitafio de la ninfa bella,
que hablaban así por parte della: 225

(Garcilaso Egloga III.233-240)

C. "Egloga de los dos pastores Balthéo y Argasto"

Ahora bien, es en la "Egloga de los dos pastores Balthéo y Argasto" donde se vislumbran más claramente las diferencias entre el ejercicio poético pastoril de Núñez de Reinoso y la producción lírica pastoril después de Garcilaso.

La égloga de Núñez de Reinoso, extensísima ya que consta de 1295 versos, es polimétrica, al igual que la tercera égloga del toledano. Pero Reinoso utiliza sólo metros castellanos: décimas para las intervenciones del relator; coplas manriqueñas para el diálogo entre los pastores; y un villancico "cantado" por Argasto. 226

El esquema compositivo se podría dividir en siete partes: 1) una introducción en la que la voz del relator informa que el canto del

225 Es conveniente recordar aquí el comentario de Herrera al vocablo epitafio (H-810): "Lo mismo que inscripción. No se debía poner aquí esta voz". Véase también la Observación 32 del Prete (Montero 135) y la respuesta de Herrera: "Epitafio no es voz para verso, i assi importa poco que la diga Pastor, o G. L., porque no tiene más derecho en la Egloga el Poeta, para usar voces ajenas de aquel lugar, que el Pastor que introduce. Epitafios se llaman las oraciones fúnebres, porque se dizen en los sepulcros i monumentos. Quanto mejor dixo Oracio: Et nostri (a) memorem sepulcro / sculpe querelam." (Montero 237)

226 C. Rose (40) afirma que el villancico es una traducción fiel de uno que aparece en la "Ecloga V" de Ribeiro y relaciona el estribillo de ambos textos ("Me a tomado entre sí / Nunca tal cuidado vi") con uno de Sâ de Miranda.

pastor comienza de noche (inversión del tópico) y contrasta la soledad del pastor con la alegría de los otros miembros de la comunidad de pastores; 2) el lamento inicial de Baltheo; 3) nueva intervención del "Author"; 4) villancico de Argasto y su canto en coplas; 5) diálogo alternado entre los dos pastores; 6) comentario del "Author", quien introduce el canto de Baltheo; 7) monólogo de despedida de Baltheo.

Es notable, dentro de esta organización del "planto" pastoril, el señalamiento gráfico que, a modo de acotación, introduce a la voz del "Author" en dos ocasiones: después del verso 144, cuando termina el primer parlamento de Baltheo, y después del verso 1232, ya casi al final de la égloga. Importa destacar también la presencia de cultismos léxicos con alusiones a la mitología clásica en estas dos interrupciones por la voz del "Author". Así, en el verso 153: "Pero phosphoros venía"; en el verso 162 se menciona el "carro phebal" del dios Sol; y finalmente, en los versos 207-209: "Otros van do se ponía / Crenitus phebal dorado / Quando cansado venía".²²⁷ Notamos pues

²²⁷ Phosphorus es el nombre que se le daba a la estrella de Venus. Es voz griega, según Autoridades. Phebal es la adjetivación del nombre del Dios; cultismo que aparece como "febal" en Santillana (Dámaso Alonso. Obras completas. V Góngora y el gongorismo. Madrid: Gredos, 1978. p. 61). Respecto a Crenitus, Corominas ya documenta crinado en Juan de Mena; el latinismo crinito por crinado, referido también a astros, especialmente cometas, en Quevedo y Calderón (Aut. y Corominas). Para texto poético en Quevedo, véase ahora S. Fernández Mosquera y A. Azaústre Galiana, Índices de la poesía de Quevedo (Barcelona, 1993). También en Herrera, Canción III.13, Elegía I.1 aparece "crinado", 'que tiene largo el cabello' (Kossoff). Los cultismos que aparecen en boca de los pastores formaban ya parte del discurso lírico de la poesía cortesana.

la atención que presta Reinoso al problema del decoro: es el "autor" el que usa esos cultismos extravagantes. El léxico de los pastores, si bien no es "rústico", es de un tono más coloquial, aunque en ocasiones aparecen ciertos cultismos latinizantes como "fatiga", "gloria", "crudo", "peregrino", "cristalina", "aurora". El registro del 'autor' en sus intervenciones es, como diría Herrera, de un tono "más que conviene a la bucólica" (H-503) y denota un claro alarde de erudición por parte de Reinoso.

Antes de comenzar el villancico de Argasto hay otra interrupción gráfica que dice: "Argasto cantado" y más adelante, otra que anuncia: "Habla". Estas acotaciones podrían relacionarse con el hecho de que el villancico era visto como una forma musical. No creo pueda referir a la posible representación de esta égloga, ya que faltan otras marcas indicativas de una posible escenificación del texto.

El diálogo alternado entre los dos pastores, de carácter narrativo, conforma un canto nostálgico y evocativo compuesto de los siguientes temas: penas amorosas, alusiones al exilio forzado de los pastores, añoranza por los amigos, peregrinación marítima y comentarios críticos de índole político-moral.

Baltheo lamenta no sólo el desdén de su Delia, sino también su situación como "desterrado":

Si puede llamarse vida
 La vida de los ausentes
 Desterrados (vv. 58-60)

 A buscar provincia agena
 Comencé de caminar

Sin consuelo (vv. 505-507)

.....

Acordé de hazer asiento

En lugar que los pastores

Basto llaman (vv. 536-38) ²²⁸

Su intención de irse "A los Alpes de Alemaña/ a bivar" (vv. 758-59) es frustrada por una tormenta marítima que describe en tres estrofas. Esta huída culmina con su llegada a "Lisboa triumphal" y con una evocación estilizada de la ciudad que le dio albergue:

Era tan clara al mirar

Con esmalte en perfición

Tan hermoso . . . (vv. 837-39)

Más adelante, expresa su indignación, señalando las injusticias del poderío político:

Aquestos grandes segnores

Que quitan entendimiento

A nosotros

Fridalgos o regidores

Tienen más contentamiento

Que nosotros (vv. 1005-1010)

228 Para una lectura biográfica de la égloga, véase Rose, caps. I y II. El catálogo de nombres de pastores (vv. 667-703) que viven en la morada de Pan (Silvestre, Amador, Agrestes, Andrés, Dirçeo, Rosano, Panflores, Jano, Melibeo, Silvano, Títiro, Coridón, Perseo, Fauno, Armenia, Clarinda, Silva, Florinda, Eufrosina, Silvana y Delia) puede referir a personas del círculo de amigos de Núñez de Reinoso. En cuanto al tema del destierro, conviene aquí recordar la posible procedencia clásica de éste: el desahucio de Menalcas en la Egloga IX de Virgilio y el Melibeo desposeído en la Egloga I del mismo.

.....
Y son tales

Los señores y los amos (vv. 1044-1045)

.....
Comen trigo y dan avena

Beben y nos sudamos

Sin caudal

No les duele pena agena (vv. 1047-1050)

Y prosigue con un elogio de la tierra de Portugal, que tan buena acogida les dio:

No moran aquí traydores

Desseosos de los males

De tu tierra, (vv. 1125-1127)

El lamento del pastor es en estos versos un instrumento crítico, al igual que en las primeras pastorelas. Recordemos que algunos de estos textos en vernáculo se utilizaron como plataforma polémica, según destaca A. Biella (266-67).

El descontento del pastor desventurado lo convierte en un pastor-peregrino:

Ando así de sierra en sierra

Con mi pensamiento vano

Y sin camino

De una tierra en otra tierra

Como si fuese gitano

Peregrino. (vv. 879-884)

Así, el desengaño amoroso ocupa una pequeña parte del discurso pastoril y la queja gira en torno a las tribulaciones y andanzas del pastor desterrado.

La égloga de Reinoso es, en realidad, un texto que tiene más relación, por su conceptismo y por sus recursos estilísticos y métricos, con la sobriedad de la poesía de cancionero que con el refinamiento estilizado de la égloga italianizante. Las peripecias de la vida de los pastores, las alusiones a problemas político-morales y la ausencia de las marcas genéricas de la pastoril clásica alejan aun más esta égloga del universo poético de Garcilaso y los poetas cortesanos. Es, en resumen, una égloga ligada a la tradición a la que pertenecen los poemas bucólicos de Encina y aquellos "infacetísimos escritores de églogas", como los denominaba Herrera.

2. Modulaciones del tema del amor

Los textos pastoriles áureos constatan la aseveración de Herrera: "La materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores" (H-422). El amor y sus efectos se convierten en eje temático de estas églogas. Y es que, durante el Renacimiento, la égloga se impuso como la poesía amorosa por excelencia. Su variada extensión, acompañada por la combinación de elementos líricos, narrativos y dramáticos--las "partes" que señala Herrera en sus comentarios--, permitía el desarrollo del lamento amoroso en torno al cúmulo de actitudes y posiciones filosóficas de la época. Convertida en poesía cortesana y culta, la égloga ofrecía la posibilidad-- gracias a la máscara pastoril--, de servir como

instrumento para expresar sentimientos íntimos con referencia personal y/o alusiva a otros personajes reales. 229

A. La ausencia o el desdén

El canto del personaje-pastor, en la mayoría de estas églogas, es un lamento apasionado y evocativo, causado por el desdén o la ausencia del ser amado. Todo en la vida del personaje gira alrededor del amor, como dice el pastor Lusitano en la égloga primera de Montemayor:

De amor desde el principio fui compuesto,
el todo de mi ser de amor me vino,
amor fundó en amor mi presupuesto,
lo que en mí no es amor, es desatino,
más queda oculto en mí que manifiesto. (vv. 107-111) 230

229 Dentro de este marco informador, se podrían distinguir églogas de tres tipos: 1) las amorosas propiamente dichas, en las que se expresa la queja por el desdén/ausencia de la amada; 2) las elegías fúnebres, en las que se canta y evoca al amigo/amada muerta; y 3) la égloga como poesía de circunstancias, panegírico que incluye, a veces, variedad de temas. Entre las églogas fúnebres convendría mencionar, además del "Salicio" de Herrera, la Egloga III de Garcilaso, la Egloga III de López de Zárate, la célebre y bellísima "Egloga en la muerte de Doña Isabel de Urbina, mujer de Lope" de Pedro de Medina Medinilla, las dos églogas de Sâ de Miranda "Serenísimo Infante, a quien se deve" y "Nemoroso", y la égloga "Las bellas hamadriades" de Barahona de Soto.

230 Cito por Jorge de Montemayor, El Cancionero del poeta George de Montemayor, ed. Angel González Palencia, (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1932)

La lamentación está ubicada temporalmente en un presente doloroso que intenta recuperar el momento de plenitud amorosa mediante una rememoración nostálgica del pasado. Se presenta así un contraste y oscilación dialéctica entre el presente/infeliz y el pasado/gozoso:

¡Oh breve tiempo, tan amargo agora,
cuánto sabroso, y dulce en algún día!
¡Oh año, oh mes, oh día, oh última hora
en que yo me aparté de mi alegría! (vv. 28-31)

.....
tal en segura playa y dulce puerto
me regalaba un tiempo mi ventura.
¡Oh bien perecedero, vano, incierto,
cuán poco tiempo, un dulce tiempo dura! (vv. 55-58)

(Figuerola, "La clara aurora ya el oscuro manto") ²³¹

En muchas ocasiones el pastor recrimina a la amada y su queja está dirigida a ella:

Si como esotras es mortal mi vida,
y si es apenas vida de cansada,
¿para cuándo pretendes remediarme,
si no pretendes, Dafnis, acabarme? (vv. 141-144)

(F. de la Torre, Egloga I: "Dafnis") ²³²

²³¹ Cito por la edición de Mercedes López Suárez: Francisco de Figuerola, Poesía. (Madrid: Cátedra, 1989). Cf. también Christopher Maurer, Obra y vida de Francisco de Figuerola, Madrid: Bella Bellatrix, 1989.

²³² Cito por la edición de María Luisa Cerrón Puga. En el prólogo la investigadora analiza la acusación sugerida por la dedicatoria de

Tú sola más cruel que fiera hircana,
 del animoso cazador herida,
 rigurosa te muestras al sentido;
 tú sola más que roca endurecida
 en la tormenta de la mar insana,
 no te mueve mi llanto entristecido; (vv. 92-97)

(F. de la Torre, Egloga II: "Filis")

Y tú, desta mi vida ya olvidada,
 sin mostrar un pequeño sentimiento
 de que por ti Salicio triste muera,
 dejas llevar, desconocida, al viento
 el amor y la fe que ser guardada
 eternamente solo a mí debiera. (vv. 85-90)

(Garcilaso, Egloga I)

Pero la "fiera hircana" ²³³ permanece sorda ante los ruegos del pastor, y éste, derrotado y enajenado, ansía la soledad y la muerte:

¡Oh tres o cuatro veces venturoso,
 si cuando me aparté,

Quevedo a la primera edición de las Obras de F. de la Torre. Las palabras de Quevedo revelan la posible "deuda de Herrera para con Francisco de la Torre": "que como se leerá en estas obras, [Herrera] tuvo por maestro y exemplo a Francisco de la Torre, imitando su dicción y tomando sus frasis tan frecuente, que puedo escusar el señalarlas, pues quien los leyere, vera que no son semejantes sino uno" (17).

233 Tópico de procedencia virgiliana, Cf. H-569.

como el alma dejé,
también dejara el cuerpo sin reposo
tendido y frío en la arena! (vv. 41-45)

(Figueroa, LXXI "La clara aurora")

Amor quiere que muera,
yo de ello soy contento,
pues muero de la muerte más honrosa
que en el mundo se espera; (vv. 92-95)

(Figueroa, XXVI "Del Tajo en la ribera")

B. El suicidio

A veces, la fuerza de ese amor no correspondido es tal que culmina en el suicidio. Herrera objetaría a esta resolución del conflicto amoroso, pese a la presencia del suicidio ya en los comienzos de la tradición (la muerte de Dafnis en el primer idilio de Teócrito). Recordemos que en su comentario sobre la "materia" amorosa de la égloga, Herrera afirmaba que los amores en ésta deberían ser: "simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios, competencias de rivales, pero sin muerte y sangre" (H-422).²³⁴ Esta aseveración sólo parece permitir la expresión del lamento desengañado, sin acusaciones ni excesos pasionales.

²³⁴ Una negación de este precepto herreriano se encuentra en las novelas pastoriles. En el desarrollo narrativo de las historias amorosas hay traición, celos, rivalidad entre amigos, y, en ocasiones, violencia. Así, en La Galatea, Carino es asesinado por el pastor "homicida" Lisandro después que éste le traiciona; luego Leonida muere apuñalada (Libro I). En el Libro III, la égloga epitalamia de Orfinio tiene como tema los celos.

Ahora bien, es preciso recordar la presencia del deseo de muerte en la égloga herreriana "Olimpio y Tirsi". Olimpio, consumido por los celos, afirma:

Ya voy al mar dubdoso, a la ribera
importuna, buscando
los pastos peregrinos, y ya dexo
del llano Betys el hermoso vando,
y de mi bien me alexo
adonde solo y sin memoria muera. (vv. 121-26)

También en la égloga II ("Filis") de Francisco de la Torre, el pastor Tirsi, ante la crueldad de la "hermosa Filis cruda" que ignora su último ruego, se despide de ella, recriminándole:

Y tú, Filis divina y soberana,
causa cruel del grave mal que siento:
en paz te queda, queda en paz, amada,
que aunque jamás la diste a mi tormento,
pudiendo ser conmigo más humana,
porque no sientas nunca lastimada
mi muerte desdichada,
no veas lo que paso
en el último paso
de mi cansada vida miserable,
en mil muertes de olvido perdurable.
Sólo recibe el cuerpo desdichado,
a cruda muerte por tu causa dado. (vv. 170-82)

El acto suicida del pastor es narrado por la voz del relator:

Con el último acento entristecido

en las ondas se echó del cristal frío

el nombre de su Filis repitiendo; (vv. 183-85)

La situación "desesperada" de Tirsi tiene un contrapunto especular (en este caso una figura mitológica): la nereida Dórida quien ama, no correspondida, a Tirsi.²³⁵ Ella encuentra el cuerpo inerte de su amado y, doliente, desea la muerte, ofreciendo su vida:

Y pues la muerte impía

te quitó de conmigo,

recíbeme contigo, (vv. 254-56)

La voz del relator describe cómo el río, estremecido ya por la muerte del pastor (vv. 186-88), reacciona ante la decisión de la nereida:

Faltó la voz y vida juntamente,

reclinando su rostro en su querido,

a la pastora triste y desamada.

Estremeciósse el río embravecido,

y resonando, fiero, su corriente,

ensordeció la selva sosegada. (vv. 261-66)

La égloga termina con el "lastimoso enterramiento" de la pareja.

El tema central en la poesía de Francisco de la Torre es, como ya ha señalado María Luisa Cerrón Puga, "la imposibilidad del amor", con la ineludible consecuencia: la muerte (30). Y así, "la muerte es omnipresente: muerte en vida de los versos amoroso-guerreros de

²³⁵ La falta de reciprocidad es un tópico en la poesía amorosa pastoril. Recordemos los versos de la égloga "Tirsi, pastor del más famoso río" (atribuida a Figueroa o a Laynez): "Alcipe ama a Damón, Damón a Clori; / arde Clori por Tirsi, Tirsi ingrato, / por Dafne; Dafne está entregada a Glauco; / en Glauco no hay amor." (vv. 98-101)

tan larga tradición hispánica e italiana, suicidios (sobre todo en las églogas, y volvamos a recordar la historia de Dido), y deseo de acabar con la propia existencia por doquier" (30).

Se explica pues, el interés del poeta por la historia ovidiana del suicidio de Ifis y Anaxárete (Met. XIV), narrada por Leucotea en la égloga VI, "Galatea".²³⁶ Ensismado en su amor no correspondido, el pastor Florelo insiste en exteriorizar su dolor:

publíquese mi pena,
muestren la boca y ojos,
por mortales despojos,
los suspiros y lágrimas ardientes. (vv. 59-62)

Después de un duro reproche a Galatea, el desamado afirma:

Venga la muerte; pues que tú la ordenas,
que aunque, por muerte, triste y dolorosa,
ella será como de ti venida. (vv. 203-205)

La marcha hacia la muerte es interrumpida por la voz del relator que anuncia la aparición de Leucotea y el coro de ninfas:

²³⁶ La fábula de Ifis fue también reelaborada por Garcilaso en "Ode ad florem Gnidi" (vv. 66-100), por Boscán y por Hurtado de Mendoza (H-267). Véase Prieto II, 396-400, para una apreciación de las ocho églogas del poeta de la Torre. La "Bucólica del Tajo" representa, como puntualiza Prieto, una lograda síntesis de los modelos: "el sentido descriptivo de Virgilio, el petrarquismo derivado de las églogas latinas petrarquescas y la personalización garcilasiana" (396). Difiero de la relación con las églogas latinas de Petrarca. No hay semejanza alguna entre el discurso alegórico-didáctico del italiano en su producción pastoril y el conjunto poético de las églogas--muy italianizantes, ciertamente, pero la gran influencia es Varchi--de nuestro poeta. Para las huellas de Varchi, véase el prólogo de M. L. Cerrón Puga a la edición de las poesías de Fco. de la Torre.

Despeñara su cuerpo fatigado
 en los profundos senos de Neptuno, (vv. 263-64)

.....

si en tanto desconsuelo
 no tocara su oído
 un canto enternecido

de un coro de las diosas del mar cano, (vv. 269-72)

Leucotea relata la historia de Ifis, quien, al igual que Florelo, es rechazado por su amada. El peso del amor traicionado lo lleva forzosamente a quitarse la vida en la presencia de Anaxárete. Esta permanece insensible y Afrodita castiga su impasibilidad convirtiéndola en piedra. Los dos "casos" son semejantes: Ifis y Florelo, desesperados por ese "injusto amor" buscan la muerte ya que no logran otra solución para aliviar el desconsuelo motivado por la dureza de la amada.

Al acabar la narración de esta historia, Leucotea, ya cumplido su propósito inicial ("he de cantar el fin desventurado"), se dirige a Florelo, en un último esfuerzo por evitar la inevitable tragedia:

Y tú, pastor, de veras lastimado,
 no maldigas la agua sacra y nuestra
 con tu temprana muerte desdichada:
 no tiene siempre Júpiter su diestra,
 aunque le tenga cielo y mundo airado,
 para tirar el rayo levantada;
 la mar alborotada
 no hiere de contino;
 el cielo cristalino

tal vez ofrece paz, tal guerra ofrece,
 alegría juntamente y entristece
 ofreciendo contino confianza:
 que tras fortuna suele haber bonanza. (vv. 497-509)

Los semas marítimos son aquí disémicos: por un lado sugieren el tópico horaciano de la vida como nave (Oda XIV, libro I) y por otro recuerdan la procedencia mitológica del nombre otorgado a la pastora. En efecto, Leucotea era protectora de los marinos y salvó a Odiseo en su último naufragio. Mediante la historia de Ifis, Leucotea consuela al pastor, en una progresión hacia la esperanza, y así la égloga termina con la voz del relator que, ambigüamente, dice:

Y el fiel pastor, que había
 atentamente oído
 el caso entristecido
 del miserable amante desdichado,
 ingrata y crudamente despreciado,
 con mayor esperanza que contento
 apenas goza del vital aliento. (vv. 516-22)

C. El amor antiplatónico en Aldana y Figueroa

Otra matización del tema amoroso se encuentra en el corpus pastoril de Francisco de Aldana. Aunque no fue autor de églogas (sólo se conserva un fragmento de un texto que podría ser una égloga), Aldana cultivó el soneto pastoril. Y, al igual que en Acuña, los sonetos de Aldana muestran, una vez más, la ductilidad del paradigma y la trasposición genérica del discurso lírico pastoril.

El poeta-soldado integra en su obra poética el tratamiento del amor antipetrarquesco y antiplatónico destacado por los diálogos que surgieron en la segunda mitad del Cinquecento italiano (Prieto 263). Teñidos de erotismo, los sonetos pastoriles de Aldana ofrecen una recomposición de la relación afectiva: el poeta insiste en la expresión corpórea del amor. En la epístola L, a su amigo Galanio, Aldino (seudónimo pastoril de Aldana) desea la fusión irrealizable de esos "amores paralelos" que son el "divino amor" y el amor "contrario dél, que es el mundano,":

¡Donosa conversión de dos que buscan
los cuerpos convertir, como las almas,
uno en el otro y ser nuevo andrógino! (vv. 430-32) ²³⁷

Aunque el trasunto pastoril está presente a lo largo de toda la obra de Aldana, es en una decena de sonetos donde el poeta ofrece un espacio amoroso que contrasta con el de Figueroa, Acuña y otros autores de sonetos pastoriles.

El ciclo comienza, como ha señalado J. Lara Garrido (208), con un soneto que podría ser "la dedicatoria prohemial":

No por Apolo y Marte un nuevo Marte
eres o un nuevo Apolo, mas Apolo
y Marte por ti son, pues de ti solo
una y otra deidad reciben parte;

¿quién luego dejará de consagrarte,
por cuanto ciñe el mar y alcanza Eolo,

²³⁷ Cito por la edición de José Lara Garrido.

su espada y lira, ¡oh luz de nuestro polo!,
y en mil arcos de glorias levantarte?

Gonzalo felicísimo, recibe
este cayado en don y esta mi flauta
y con ellos la vida juntamente,

porque si voluntad blanda concibe
en ti (¿qué mayor bien?) mi musa incauta,
mi musa sonará de gente en gente.

El equilibrio del cortesano que funde las vidas activa y contemplativas (Marte y Apolo, la espada y la lira) recuerda la presencia del tema en la poesía de Acuña, Garcilaso y otros poetas-soldados. En los tercetos, la ofrenda de su canto pastoril ("cayado", "flauta") va unida a la posibilidad de lograr fama y gloria: "mi musa sonará de gente en gente". El discurso pastoril permite, pues, la sacralización del poeta.

El soneto XI, "Alma Venus gentil, que al tierno arquero", es una plegaria a Venus y a su hijo Amor de su "siervo Damón, pobre cabrero". El pastor ofrece a la diosa un sacrificio para que ésta logre encender "en llama ardiente" el amor de la pastora desdeñosa. ²³⁸

²³⁸ Véase Lara Garrido (191) para las fuentes de este soneto (Varchi y Petronio Barbatì). El elogio y ofrenda a la diosa para que interceda está también en F. de la Torre ("Santa madre de Amor, que el yerto suelo") y en Lomas Cantoral ("Madre de Amor gentil, que cuando el día") (Fucilla 164-65, citado por M. L. Cerrón Puga 153).

Otra apóstrofe, esta vez a la amada "Elisa mía", marca el comienzo del soneto XIII. Los elementos pastoriles se limitan a una mención del ganado, de la "clara y fresca fuente" y a una afirmación de la resonancia del ámbito pastoril: "que así cesó del monte el alegría" (v. 5).

Una reelaboración del tópico del sueño erótico y del beso que conlleva una sensación de éxtasis conforma el soneto XV, dirigido a su amigo-confidente Galanio: "Galanio, tú sabrás que ese otro día,".

239

El beso es el resultado de la reconciliación de la pareja Damón-Filis en el soneto XVII: "De sus hermosos ojos, dulcemente,". La pastora llora desconsoladamente "en brazos de Damón" y, anegada en llanto ("creciendo a su llorar nueva corriente"), le reprocha su dureza y su huida. En el último terceto reaparece el tópico petrarquista de las lágrimas:

Y él, soltando de llanto amarga vena,
della las dulces lágrimas bebiendo,
besóla, y sólo un ¡ay! fue su respuesta.

La unión de los cuerpos, aquí expresada físicamente (en el abrazo y en el beso final), va acompañada, a su vez, por una fusión afectiva: el reproche de la pastora va seguida por un "ablandamiento" de la dureza del amado, quien, enternecido y lloroso, "bebe" las lágrimas de ella.

239 Para una lectura de este soneto y su relación con el motivo del sueño, véase Lara Garrido 196-97.

Un momento inusitado de erotismo y sensualidad en la poesía pastoril del primer siglo áureo es el soneto XVIII :

"¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
en la lucha de amor juntos, trabados,
con lenguas, brazos, pies y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando,

y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y sospirar de cuando en cuando?"

"Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también, tan fuerte

que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte." 240

En forma de diálogo entre los amantes, el soneto comienza con la pregunta de Filis. Ella cuestiona la causa de la desazón afectiva provocada (en algunas ocasiones--nótese el "de cuando en cuando"--)

240 Lara Garrido (201-202) consigna y comenta brevemente las diversas lecturas que se han hecho sobre este soneto (Rivers, Green, Terry, entre otros). Véase también el comentario de Prieto (266-67), quien acertadamente insiste en destacar los matices de "realismo opuestos al curso neoplatónico y petrarquista" y relaciona el soneto-diálogo con los tratados de amor antipetrarquistas.

por el placer sensual de la copulación ("lucha de amor") y el encadenamiento físico ("cual vid que entre el jazmín"). La respuesta de Damón afirma por un lado la validez del acto corpóreo de unión, ya que "Amor" así lo desea: "Amor ... quiere ... los cuerpos ajuntar también." Pero en el último terceto se expresa la imposibilidad de lograr ese deseo de una fusión total. Existe una barrera que no se puede traspasar: la del "dulce amado centro". La comunicación total es inalcanzable.

El soneto XIX: "Solías tú, Galatea, tanto quererme", es otro diálogo entre los amantes, esta vez entre Galatea y Tirsis, "convertido en río" (v.9). El pastor reprocha a la amada, recordándole su intensidad amorosa en el pasado. Ella, llorando, (y nótese de nuevo la mención del llanto como reacción ante la incertidumbre amorosa), jura la verdad de su amor y promete quedarse ciega si se dudase de la intensidad de su sentimiento.²⁴¹

Otro poema antiplatónico es el soneto XX: "Mil veces digo, entre los brazos puesto". Tirsis, en amor encendido, quiere elogiar la belleza de Galatea. Esta, ruborizada, le besa para evitar el juramento:

con un beso me impide y presurosa

busca a tapar mi boca con su gesto. (vv. 7-8)

En este juego amoroso--y corpóreo--él pretende desligarse: "Hágole blanda fuerza por soltarme", pero la amante activa intensifica el acto físico:

y ella me aprieta más y dice luego:

²⁴¹ Lara Garrido consigna como modelos a Varchi, Catulo (Carmina 45, 72, 104) y a Propertio (Elegía I, XV.33-36) (203).

"No lo jures mi bien, que yo te creo." (vv. 9-11)

El terceto final reafirma la consumación del acto amoroso que va desde el "deseo" a las "obras" (L. Garrido 204):

Con esto, de tal fuerza a encadenarme
viene que Amor, presente al dulce juego,
hace suplir con obras mi deseo. (vv. 12-14)

El diálogo de despedida entre Tirsis y Galatea conforma el soneto XXI: "¿Ya te vas, Tirsis? " "Ya me voy, luz mía." En éste, Aldana hace un despliegue de simetría bipartita: en cada endecasílabo, excepto en los versos 3 y 4, aparecen las voces de los dos protagonistas.

El nexa temático en estos sonetos diálogos, en los que la única marca pastoril es el nombre de los amantes, es la "lucha" amorosa y su expresión vital y real a través del cuerpo. Hay reproches, dudas, reconciliación y despedida. La amada adquiere voz y no sólo dialoga reprochando, sino que se convierte en amante activa en brazos de su pastor.

Uno de los pocos sonetos del ciclo que contiene marcas genéricas de la pastoril es el soneto XXII: "Así las ninfas del Seбето ameno". La voz poética se dirige a la amada quien se ha trasladado a otra ribera. Se menciona el "verde, umbroso y fértil seno / de flores", el "prado y el monte", y finalmente el canto pastoril, con unos versos de claro recuerdo garcilasiano:

Que escuches, nueva aurora, el nuevo intento
de mi zampoña rústica y subida,
do no consiente y llega su destino, (vv. 9-11)

Y rústico es el canto de Aldana en sus "Algunas Octavas a lo Pastoral Hechas Recitar en Unos Desposorios de un Hermano Suyo". A

través de la voz del pastor bobo, Aldana ofrece una pieza epitalámica, de tono jocosos, llena de voces rústicas y en sayagués y, a veces, incluso con léxico sexual.

Este tono lúdico reaparece en uno de los fragmentos recogidos por Lara Garrido (IX: "Eres más blanca y bella, mi pastora,"). En octavas sueltas, Aldana juega con los conceptos tópicos. La amada es:

"más blanca y bella" - "que blanca y bella rosa en verde mayo,"

"más dulce y tierna" - "que vital aurora"

"más fría y muerta" - "que el mortal desmayo".

Las enumeraciones ("el que te sirve, ama y adora," "de mí adorada, amada y más querida") refieren a los tópicos de la casuística amorosa. Nótese en la primera progresión (sirve, ama, adora) el verbo servir, que alude al vasallaje. Pero el término de esas comparaciones hiperbólicas pertenece a otro registro: "que choza, hato, barreña, y que la vida" (v.8) y "que apriscos, hatos, tarros y barreños" (v.14). El nombre de la pastora es Pabrilla, antropónimo de clara procedencia popular. El desdén de la amada ("tus fieros ceños") no produce aquí el efecto esperado, ya que el pastor no se olvida del ganado, como lo hacía el distraído pastor clásico, sino que odia a su rebaño:

y aborrecer me hacen mi manada

tus ásperos meneos tan zahareños; (vv. 11-12)

El "blanco pie" de tanta resonancia clásica, como ya hemos señalado, se encuentra aquí junto a elementos de la naturaleza campestre:

y es mi presencia a ti más enemiga

que abrojo al blanco pie, zarza, ni ortiga.

Otro fragmento en octavas ("Frisio, pastor mancebo, cuyo canto")--se conservan sólo cinco--parece ser de una égloga en la que Aldino canta los amores de Frisio y Lamia, "los dos que se aman tanto". El amor dichoso de estos:

Dichoso par, ¡tan largos días viváis

cuan grande es el amor con que os amáis! (vv. 15-16)

se podría considerar una inversión del tópico. En las pocas octavas se reelaboran los tópicos petrarquistas del cabello ("la hebra de oro al aire esparcida") como lazo afectivo. Lamentablemente, la fragmentación impide una lectura abarcadora y significativa del texto.

Los motivos del beso y de la pastora amorosamente activa se encuentran también en la canción "Sale la Aurora de su fértil manto" de Francisco de Figueroa.²⁴² A pesar de que, al igual que en Garcilaso, Acuña, de la Torre, el eje de la poesía de Figueroa es el proceso amoroso, enfocado desde coordenadas petrarquista-bembianas (L. Suárez 45), en este texto el poeta añade unos matices eróticos que van más allá de su acostumbrada sensualidad descriptiva. Con esa "voluntad innovadora"--y las palabras son de Prieto (260)--que caracteriza su ejercicio poético, Figueroa recompone tópicos de la poesía pastoril, de la poesía amorosa, y los

²⁴² Cito por la edición de M. López Suárez. El primer verso de la canción aparece en La Galatea de Cervantes. "Tirsi", seudónimo pastoril de Figueroa, es uno de los personajes (junto a su amigo "Damón", nombre pastoril de P. Laynez) en el Libro II y en el Libro IV de la novela cervantina. Los modelos de la canción son G. Parabosco, Cavalcanti y Guinizelli (López Suárez 353-54).

combina dentro de un marco narrativo que permite relacionarlos con la pastorela provenzal.²⁴³

La voz poética narra en nueve estancias su reencuentro con la pastora amada. En la primera estancia se describe un espacio idílico global (cielo y tierra: "pintando el cielo va de mil colores / y la tierra otro tanto," vv. 3-4), lleno de color y suavidad, y la salida de la pastora de su "dichoso albergue". "Dulce pastorcilla mía", dice la voz poética al referirse a la amada. El adjetivo contrasta con los epítetos "fiera", "cruel", tan propios de la casuística amorosa en la poesía de la época. Nótese también el matiz afectivo que añade el uso del diminutivo. Esta "pastorcilla", en un acto volitivo ("no sin astucia y arte"), se dirige hacia el lugar de la cita. La fecundidad que produce su belleza (al pisar, su "blanco pie" hace que todo crezca alrededor; con sus manos todo florece) y su superioridad ante todo lo que le rodea ("arde de amor la tierra, el río, el cielo, / y a sus ojos se inclina." vv. 19-20) son los temas de las estancias segunda y tercera. En las siguientes se elabora la impaciencia de los amantes. La pastora espera, turbada y ansiosa; y él se hace esperar, contemplando la escena como un voyeur:

Yo, que estaba encubierto, los más raros
milagros de Fortuna y de Amor viendo,
y su amoroso corazón leyendo
poco a poco en sus claros
ojos (principio y fin de mi deseo),

²⁴³ Cf. Prieto (260-62) y López Suárez (350-56) para la relación de esta canción con la pastorela.

como turbar los veo,
 y enojado conmigo,
 temblando ante ellos me presento y digo: (vv. 33-40)

El pastor se dirige a ella alabando su belleza con imágenes tópicas:
 "Rayos, oro, marfil, sol, lazos, vida" (v.41), "ébano, nieve, púrpura y
 jazmines, / ámbar, perlas, rubines" (vv.45-46).

La reacción de la pastora es física, al igual que la Galatea/Filis de
 Aldana. Y así, se produce el contacto corpóreo a través del beso:

Alza los ojos a mi voz turbada,
 y, mirando los míos, segura y leda,
 sin moverse, a mí se llega y queda
 de mi cuello colgada,
 y así está un poco, embebecida; y luego
 con amoroso fuego,
 blandamente me toca
 y bebe las palabras de mi boca. (vv. 49-56)

De inmediato, la pastora, como Galatea en el soneto XIX de Aldana,
 jura la verdad de su amor, prometiendo en este caso su propia
 muerte:

"¡muera aquí, si más cara
 no me eres que los ojos de la cara!" (vv. 63-64)

El placer del encadenamiento a través del abrazo, y es ella quien lo
 abraza, es el tema tópico de la novena estancia:

Así dice, ella, y nunca en tantos nudos
 fue de yedra o de vid olmo enlazado,
 cuanto fui de sus brazos apretado,
 hasta el codo desnudos; (vv. 65-68)

Ante tanto apasionamiento, el pastor expresa su deleite: "¿quién vio nunca pastor tan venturoso?" (v. 72). Y finalmente, el envío sugiere la culminación erótica de este encuentro:

. . . di que gozamos

cuanta amor pudo dar gloria y ventura. (vv. 75-76)

Como ya ha señalado Mercedes López Suárez, en esta canción Figueroa "quiebra el postulado platónico que proclama un deseo de belleza espiritual y no corporal." (73). El encuentro entre amante y pastorcilla (que no es fortuito, ya que se conocían anteriormente) conduce a una fusión de los cuerpos, dichosa y erótica, sin las dudas que turbaban a los amantes en Aldana.

Es importante destacar que la obra de Figueroa en su totalidad es de marcado carácter pastoril. El poeta utiliza los tópicos con gran soltura y dinamismo estilístico en otras modalidades líricas que poco tienen que ver con la organización compositiva y genérica de la égloga clásica.

D. Los "casos" de amor en Montemayor

Otra recomposición del tema amoroso se encuentra en la poesía pastoril de Montemayor. A pesar de que la andadura estructural y temática de las cuatro églogas del poeta permanece ligada a las determinaciones genéricas de los modelos, en Montemayor sí existe una reflexión expositiva sobre las diferentes etapas del proceso amoroso. Esta voluntad de presentar, dentro del discurso pastoril lírico, diferentes "casos" de amor permite relacionar estos textos, en

especial las églogas I y II, con "la medieval literatura de disputas" (Prieto 142).²⁴⁴

La égloga primera comienza con una larga introducción (106 versos) en la que se ofrece una ubicación topográfica, muy detallada, del lugar tópico. Están presentes las "claras aguas y las fuentes", "el medio día", el "valle muy umbroso", "frutales", "sombra", "claro y fresco río", "las puras aguas claras cristalinas", "la arboleda", y un inventario de los "dulces paxaricos" que prestan sonoridad al edénico espacio, junto al "son de una çampoña" y las quejas de los pastores.²⁴⁵

El diálogo entre los pastores Lusitano y Ptolomeo no se asemeja al debate dialéctico en la "contienda" de pastores en Acuña. En Montemayor se insiste desde un principio en la solidaridad; ambos sufren la misma aflicción amorosa y ésta se incrementa con la compañía:

Vengo, porque oí desde aquel llano
quejar del propio mal de que yo muero,
para en tu compañía lamentallo,
y no para aplicallo,
sino para sentir el mal doblado
estando acompañado. (vv. 265-270)

244 Véase Prieto I, 141-45. Montemayor fue también autor de sonetos pastoriles que tienen como protagonistas a la pareja Marfida y Lusitano.

245 Para la importancia de los catálogos enumerativos ("the single most effective and congenial literary device in the pastoral lyric"), véase Rosenmeyer 257-58.

Ptolomeo pide que Lusitano le cuente "el caso de tu mal" y éste procede a describir la belleza de su amada Vandalina, enumerando detalladamente las partes que la componen. La referencia al físico de esa obra de arte de la naturaleza: "tomó naturaleza / en su mano derecha su pinzel, / y allí lo que podía / mostró con tal viveza," (vv. 393-96) ocupa diez estancias. Y es el motivo del desacuerdo entre los pastores. Ptolomeo reprocha el énfasis en lo físico como incitante afectivo:

No está el enamorar en lo que viste,
sino en la afición con que miraste
a aquella, a quien del todo te rendiste. (vv. 498-500)

Lusitano, ofendido, aclara:

No pienses, Ptolomeo, que la vía
por donde amor me lleva has acertado,
pues no entiendes el fin de mi porfía. (vv. 534-536)

Y explica que su sentimiento "casto y limpio" es el verdadero "fino amor, y el que floresce" (v. 551). A través del diálogo entre los pastores, Montemayor elucida los argumentos que expresan el conflicto entre la razón y el deseo, tema ya desarrollado en la poesía provenzal y de cancionero (Lapesa Trayectoria 23-24).

Otro "caso" de amores, el descontento que causa la ausencia de amor y la desdicha que ocasiona el "mal de ausencia", es el tema del debate entre las pastoras Solisa ("ajena de amor") y Olinea ("subjecta" al amor) en la égloga segunda, como veremos más adelante.

La égloga comienza con una introducción que ofrece la armazón narrativa. Luego, el pastor Lusitano afirma su constancia amorosa a través de un adínaton extendido a lo largo de cuatro octavas (vv. 86-

117). En esta comparación tópica entre la naturaleza y el hablante enamorado, Montemayor se aleja del modelo, con un largo ejercicio de amplificación del "dum iuga montis aper" virgiliano.²⁴⁶ Con esa prolijidad tan característica de Montemayor, los términos de la comparación incluyen:

en la primera octava- la sierra se convertirá en llano; el llano, en cumbre; el sol perderá su fuerza en el verano y la aumentará en invierno; todo "mudará el uso y costumbre", antes de que el enamorado se aleje de su amada.

en la segunda octava - el cielo se oscurecerá; la noche estará clara; el mar se secará; el que ama se endurecerá mientras que el que no ama se ablandará, antes de que el pastor olvide a su Vandalina.

en la tercera octava - la primavera será seca; el invierno estará lleno de flores; el cisne no cantará al morir; el ruiseñor no será oído; la tórtola no entristecerá, antes de que Lusitano pierda su amor.

Pero los cambios no sólo producirán caos en el mundo natural, sino también en el mitológico. Así, en la cuarta octava, se establece la siguiente comparación:

Neptuno perderá el fiero tridente,
Minerva quebrará el cuerno dorado,
Xérete perder puede su corriente,

246 Recordemos el comentario de Herrera sobre el "dum iuga montis aper" virgiliano: "Solemos traer las comparaciones, semejanzas, vocablos y traslaciones, de aquellas cosas en que nos habemos ejercido, o ejercemos, porque más fácilmente nos acuden a la memoria. Así Menalcas nombró, como pastor, jabalíes en montes, peces en ríos; abejas y cigarras que había visto y oído; y Eneas, que salía del mar, y había visto entrar ríos en él, los nombra, y lo demás que allí trae." (H-352)

y no haber flor ni fruta en su cercado,
 beber podría Tántalo en su fuente,
 y el mançano gozar que le es vedado;
 mas no podré apartarme, aunque yo quiera,
 de aquella, por quien muero hasta que muera. (vv. 110-17)

La elaborada y morosa exposición del tópico contrasta con la estilización lírica y "más lícita", como diría Herrera, de la égloga primera garcilasiana, ya que en ésta los términos refieren a la "rustiqueza" conveniente al discurso eglógico:

La cordera paciente
 con el lobo hambriento
 hará su ajuntamiento,
 y con las simples aves sin rüido
 harán las bravas sierpes ya su nido,
 que mayor diferencia comprehendo
 de ti al que has escogido. (vv. 161-67)

Los últimos dos versos de Garcilaso, no expresan, como vemos, una afirmación de constancia, sino que forman parte de un reproche a la amada, quien con su probable infidelidad permite pensar que los imposibles podrían realizarse:

Materia diste al mundo d'esperanza
 d'alcanzar lo imposible y no pensado
 y de hacer juntar lo diferente,
 dando a quien diste el corazón malvado
 quitándolo de mí con tal mudanza
 que siempre sonará de gente en gente. (vv. 155-160)

Volviendo a la égloga de Montemayor, al terminar el lamento de Lusitano, comienza el debate entre Olinea y Solisa. Incapaces de encontrar una solución, las pastoras van en busca de Lusitano, quien servirá de "juez":

Dexemos el ganado,
y a visitalle vamos;
él juzgue esta porfía. (vv. 267-69)

.....

Aqué! es que allí veo, (v. 272)

.....

Pastor, ¿en qué pensabas?

¡Despierta! ¿Estás dormido? (vv. 274-75)

Nótese la disposición dramática del material. Estos recursos que denotan movimiento escénico están presentes en las cuatro églogas del poeta, pero no denotan necesariamente la representación de las mismas. La égloga, "poema activo", desde sus orígenes, contenía elementos en su estructura formal que hoy se consideran parte del discurso dramático teatral.

Lusitano, por su parte, no quiere intervenir y sugiere a la ninfa Belisa como árbitro de la contienda. Mientras esperan a la ninfa, el pastor, a petición de Olinea, les relata historias de amor:

Porque un poco descanses, algún cuento
nos di ahora a las dos mientras esperamos:
suspende por un poco tu tormento. (vv. 380-382)

Después de mencionar, en un par de versos, los amores de Hero y Leandro, Daphne y Phebo, Tisbe y Píramo, Lusitano decide narrar la larga historia (vv. 465-745) de Cephalo y Pocris, "porque es de penas

lleno y de fatiga" (v.460). ²⁴⁷ Con este "cuento" se añade al debate otro "caso" de amor. Las historias, narraciones de los amantes clásicos otorgan validez a la sentencia que va a pronunciar Lusitano cuando Belisa afirma que no puede emitir su dictamen:

. . . a mal de ausencia

no puede otra pasión ser comparada. (vv. 828-829)

En la literatura medieval de disputas, como asevera Prieto (142), "se dejaba, frecuentemente, sin determinar la solución." Ahora bien, es necesario añadir que en los debates del canto amebeo, desde Teócrito, a menudo se requería la presencia de un tercero como mediador y juez que otorgase el premio al vencedor del duelo poético. En la égloga de Montemayor no hay vencedora, ya que la voz del relator, al terminar la sentencia de Lusitano, afirma:

Para Solisa fue hablar en vano

lo que el pastor juzgó, que su gran fuego

le tiene por mayor que el de Olinea.

Y así se van las dos hazia la aldea. (vv. 835-38)

El "caso" queda sin resolver.

Enmarcado por elementos narrativo-dramáticos, el canto pastoril a la pérdida del amor es, pese a su retórica y codificación, un espacio lírico emotivo y personal. Las églogas de poetas como Figueroa, de la Torre, Garcilaso, Acuña y Herrera ilustran la síntesis de corrientes (amor cortés, cancioneril, petrarquista, neoplatónica, realista-antipetrarquista) que configuraban la filosofía amorosa de la época.

²⁴⁷ Para el mito de Céfalo y Pocris (en Montemayor, Pocris aparece con A epentética), véase Ovidio Met. VII y Arte de Amar III; también Eurípides Hipólito I.

3. "Cosas y obras de los pastores"

Pese a las quejas de los preceptistas que insistían en la "rustiqueza" de las églogas y en relacionar su temática con las "cosas y obras de los pastores" (H-422) ²⁴⁸, en la mayor parte de los textos apenas se menciona el laboreo del pastor. No hay en ellos vivencia directa del mundo rural/agreste. La égloga renacentista es una experiencia literaria, un espacio imaginario y culto, mediante el cual el poeta-pastor puede, dentro de los parámetros de la imitación, expresar su lamento (amoroso o no) y/o el elogio al amigo, a la amada. Por lo tanto la alusión a la acción real del pastor es mínima.

Tomemos como ejemplo la primera égloga de Garcilaso. En la novena estancia Salicio describe su sueño:

¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta,
reputándolo yo por desvarío,
vi mi mal entre sueños, desdichado!
Soñaba que en el tiempo del estío
llevaba, por pasar allí la siesta,
a abreviar en el Tajo mi ganado;
y después de llegado,
sin saber de cuál arte,

²⁴⁸ Así, también en el Pinciano Vol. III, Epístola XII.224-5: "A los cantos destos tales dizen Eglogas el día de hoy, y aun antiguamente, aunque el nombre de églogas significa otra cosa más particular. El número de églogas no suele passar de diez; su estilo es humilde y toma siempre las metáphoras pocas que usa del oficio dellos." Menciona entonces la diferencia y jerarquización estilística entre los bucólicos o boyerizos, los ovejeros y los cabreros. Eleva la pastoril sobre "las demás rústicas, digo de los viandantes, pescadores, hortelanos, segadores, leñadores y los demás."

por desusada parte
 y por nuevo camino el agua s'iba;
 ardiendo yo con la calor estiva,
 el curso enajenado iba siguiendo
 del agua fugitiva.

Salid sin duelo, lágrimas, corriendo. (vv. 113-126)

El elemento realista forma aquí parte de una visión onírica en la que el desborde desusado del río se asocia con el enajenamiento afectivo del enamorado.

Una idealización del trabajo del pastor aparece en la égloga "Mi musa exercitada en las montañas" de Juan de la Cueva, cuando Castino describe su labor cotidiana:

en aquestos dulçores
 ocupo solamente mi sentido,
 i en llevar mi ganado
 al pasto acostumbrado,
 traerlo del exido
 en mirar si el sarmiento está metido,
 si la fresca ribera
 pinta la desseada primavera. (fol. 99R) 249

249 Cito por la edición. Obras de/IUAN DE LA CUEVA./Dirigidas/ al Ilustrissimo Señor Don IUAN/Tellez Giron/... En Sevilla/Por Andrea Pescioni. Año. 1582/ En la sección prologal hay un soneto dedicatorio, de impronta pastoril, de Fernando de Herrera: "Al canto deste cisne, i voz doliente, / que se quexa en el sacro Esperio río, / Betis del arenoso assiento frío / alçó rebuelta en ovas l'alta frente./ Tú serás grande gloria d'Occidente, / dixo, i eterna fe del onor mío, / i Galatea, i la ascondida Espio / responderá a tu canto dulcemente./ Darame el ruvio Tajo la vitoria, / Tajo del tierno Lasso celebrado, / i al Arno seré igual en la nobleza./ Calló, i las ondas levantó en su

Y continúa, haciendo alarde de sus habilidades como cazador:

Pongo la cuerda a la sutil raposa,
 tiendo la red al ave descuydada
 sigo el ligero ciervo en la corrida
 buelvo cargado del ala majada

.....

hago del mi comida
 combido sin temor al ganadero,
 que sus vacas guardando,
 a su plazer cantando
 con ánimo sincero
 lo aceta, i aunque rustico i grosero
 lo tiene en mas estima

que plata, y oro; y lo que mas se estima (fol. 99R)

La referencia a estos "dulçores" termina con un acto de amistad: el pastor comparte su sostén con el ganadero. Hiperbólicamente, el plato sencillo se convierte en un manjar, aceptado con gracia y con canto.

Una contraposición entre la vida del pastor y el afán del soldado conforma la égloga panegírico de Vicente Espinel dedicada a Otavio Gonzaga.²⁵⁰ En forma de diálogo, el "pastor" y el "soldado" debaten

gloria, / resuena luego el hondo seno, i vado, / con dulce voz i con mayor pureza." (fol. 10R) La personificación del Betis dentro de un marco pastoril remite a la "frente ovosa" de la elegía 8 y del "Salicio" herreriano. Con esta actualización del *locus* clásico, Herrera afirma, de nuevo, la primacía sonora de los cantos sevillanos del Betis sobre el Tajo garcilasiano y proclama su igualdad con el Arno virgiliano.

²⁵⁰ Cito por la edición, con aprobación de Ercilla y prólogo de Alonso de Valdés en alabanza de la poesía: *Diversas/Rimas de Vi-/Cente*

los méritos y trabajos de sus quehaceres respectivos. En versos que remiten al "Beatus ille" horaciano, el soldado alaba la vida del pastor:

O quan dichoso estado
 Para la vida alcança,
 Aquel que libre de un altivo intento,
 Va siguiendo su hado

.....

No le pervierte el viento
 de la soberbia fama,
 Ni el favor cortesano

Le tiene loco, y vano, (fols. 50V y 51R)

El pastor le responde, mencionando al lobo amenazante, a una cachorra herida, e insistiendo en la placidez solitaria de su vida cotidiana:

Yo bivo como un hombre
 Remoto, y apartado
 Del vulgo, y su costumbre,
 Ni en mi ay mas pesadumbre,
 De la que puede darme mi ganado. (fol. 51V)

Más adelante, la "honra" que acompaña al ejercicio militar se convierte en tema del debate entre ambos. El soldado argumenta que, pese a su estado feliz, el pastor carece de esa "honra". El pastor cuestiona esa aseveración y procede a enumerar los vejámenes de la condición militar:

Espinel/Beneficiado de las Igle-/sias de Ronda, con el Arte Poetica, y/algunas Odas de Oracio, traduzidas/en verso Castellano./. . . En Madrid, por Luis Sanchez./Año M.D.XCI.

Dezidme que es la honra, pues que tanta
 Teneys, que al Mundo espanta, los soldados
 Que andays siempre arrastrados con miseria
 Cargados de lazeria, y sin concordia,
 Buscando la discordia, y alborotos
 Descosidos, y rotos, y hambrientos,
 Contino descontentos, desabridos,
 Sobre esto aborrecidos de las gentes, (fol. 52R)

A lo que el soldado responde, señalando las virtudes de su estado:
 Constancia, y fortaleza en la batalla,
 La clemencia, y piedad con el rendido,
 Y otras virtudes, que mi lengua calla. (fol. 53R)

El modelo de todas esas virtudes es "don Fernando de Gonzaga", a
 quien también el pastor conoce. Y así comienza un canto alternado
 de alabanza al cortesano-militar, ya que el pastor cede ante los
 argumentos del soldado, afirmando la grandeza del ejemplo:

Yo me doy por rendido, y satisfecho,
 Que es la mas alta profession del Mundo,
 Pues ha cabido en tan gallardo pecho :
 O quien tuviera (Otavio) aquel profundo
 Saber del pastor Títiro famoso,
 Que no tuvo jamas par ni segundo,
 Para que en mi rabel tu glorioso
 Nombre sonara, y este bosque, y valle
 (Otavio) respondiera presuroso. (fol. 54R)

Como podemos apreciar, el eje de la disputa es, en realidad, la
 andadura vital del soldado; y el canto pastoril, acompañado por una

solapada crítica al militar que "bive con deshonor", es el medio expresivo para el elogio al protector cortesano.

En ese microuniverso autosuficiente que es la égloga, se produce una sublimación de la cotidianidad. Por lo tanto, no hay relación real alguna, en la égloga clásica, con la ardua labor del pastoreo. Y tiene que ser así, ya que el pastor, dentro de esa modalidad lírica, es metáfora del poeta (culto y, a veces, cortesano) que utiliza ese disfraz poético para interpretar, reelaborar e idealizar su propia realidad vital. El personaje pastor es un ser contemplativo y reflexivo.

Así, pese a las alusiones--un poco irónicas--al pastor-filósofo, los poetas ignoraban el hecho de que la égloga violaba las leyes del decoro y de la verosimilitud propugnadas por las consideraciones preceptivas y por las teorías horacianas. Cervantes responde a esas críticas en el prólogo a su novela pastoril La Galatea:

Bien sé lo que suele condenarse exceder nadie en la materia del estilo que deve guardarse en ella, pues el príncipe de la poesía latina fue calumniado en algunas de sus églogas por averse levantado más que en las otras y assí no temeré mucho que alguno condempne aver mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas vezes se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza. Mas advirtiendo - como en el discurso de la obra alguna vez se haze - que muchos de los disfraçados pastores della lo eran sólo en el ábito, queda llana esta objection. (59-60)

La autoridad y el prestigio del paradigma virgiliano, que ya encerraba la "paradoja central" (Cooper 127) de la modalidad

pastoril, permitían la supuesta transgresión del estilo humilis. Y el poeta, disfrazado de pastor, continuaba su lamento amoroso al margen de las postulaciones teóricas.

4. La naturaleza y su función especular

En el prólogo al lector de Don Quijote, Cervantes describe el lugar propicio para la creación literaria:

El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu, son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento. (Prólogo I.7) ²⁵¹

Es en ese espacio, precisamente, donde se ubica el pastor-poeta para ofrecer su queja. La escena campestre idealizada, como trasfondo escénico para la reflexión y la búsqueda de la verdad, se encontraba ya en textos clásicos como el Fedro de Platón (230 A-D). ²⁵² En este

²⁵¹ Cito por la edición de Celina S. de Cortázar e Isaías Lerner : El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, 2 vols. (Buenos Aires : Editorial Universitaria, 1969). Otro ejemplo cervantino del topos pastoril está en el "Coloquio de los perros", cuando Berganza dice: " . . . que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro." (254) Novelas ejemplares III, ed. J. B. Avallé-Arce (Madrid: Castalia, 1982).

²⁵² Y ya en la Odisea, al describir la metrópolis en la Rapsodia VI, el poeta anuncia: "Encontrarás un espléndido bosquecillo de Atenea

diálogo, Sócrates elogia la placidez del lugar, fuera de las murallas de la ciudad, donde le ha conducido Fedro. Es un "bello retiro" : hay un plátano frondoso, un arbusto que da sombra, una fuente, un aire muy puro, un césped mullido y la sonoridad de las cigarras. Todo esto incita a los interlocutores a escoger una posición reclinada.

Ese lugar con prados verdes, fuentes, aguas cristalinas, flores y sombra, ofrecía refugio frente al trajín ciudadano. Y en momentos de ocio era el lugar idóneo para el diálogo, para la creación.

Virgilio retoma esos elementos de una naturaleza idílica y los transforma en un instrumento emotivo, en objeto de la predicación. Este uso de la naturaleza como recurso retórico mediante el cual los fenómenos naturales se convierten en testigos y partícipes del estado afectivo del protagonista-pastor, va acompañado, en la recreación renacentista de la égloga, por el mito arcádico y por la presentación del pastor como hombre solitario.²⁵³

Como texto literario, la égloga refleja una relación armónica entre el hombre y la naturaleza. De hecho, y así lo constata Halperin (66), este espacio imaginario ofrece una alternativa frente al mundo real. Esa oposición "between the pastoral world and the great world is

junto al camino de álamos negros; allí mana una fuente y alrededor hay un prado, allí el cercado de mi padre y la florida viña, tan cerca de la ciudad que se oye al gritar." Este jardín representa un oasis armónico, al igual que el espacio pastoril.

253 Para el espacio natural pastoril en Virgilio, véase Schmidt 148-153, 173-185; para el referente paisajístico en Teócrito, Rosenmeyer, "The pleasance", 179-205. Para el mito arcádico, cf. Harry Levin The Myth of the Golden Age in the Renaissance (Londres: Faber and Faber, 1970).

basic to the form but can create different versions of pastoral according to its specific points of reference" (67). Por lo tanto, la configuración modal del discurso pastoril (alegórica, amorosa, satírica, didáctica) depende de la propuesta estética y de la cosmovisión del poeta.

Esa exteriorización del sentimiento a través de una naturaleza estilizada se desarrolla, en su conjunto y pese a la codificación de tópicos, de una manera marcada por la individualidad de los poetas. Estos, dentro de una corriente literaria, definida y venerada, recomponen y personalizan la localización tópica.

Los elementos de la naturaleza reflejan, compasivos, el presente doloroso de la voz poética:

los vientos amansaba,
el río detenía,
las aves suspendía
el desdichado Tirsi lamentando;

(de la Torre, "Filis" vv.33-36)

En la soledad: "Solo, por la ribera sola, llega, / de su dolor acompañado sólo," (de la Torre, "Dafnis", vv. 17-18), la naturaleza es su compañía, testigo de su llanto. Y el pastor-poeta se dirige a ella en búsqueda de consuelo, pidiendo que escuche su queja:

Clara agua, verde prado, fuente amena,
manso aire, Luna oscura, valle umbrío,
ardientes luces, cielo sacrosanto;
dríadas bellas, náyades del río,
compañía de oréadas serena,
fieles testigos de mi grave llanto :

si no os pusiere espanto
 mi canto entristecido,
 aplicad el oído
 a mi doliente voz entristecida,
 si no rendís primero vuestra vida.

(de la Torre, "Filis" vv.144-54)

El catálogo enumerativo recoge aquí los elementos naturales y míticos que conforman el ámbito paradisíaco de la égloga. ²⁵⁴

En otras ocasiones, la naturaleza, siempre solidaria en el duelo, también forma parte de la narración descriptiva con que la voz poética introduce el lamento. Como por ejemplo, en esta égloga de Francisco de Figueroa:

Del Tajo en la ribera
 sobre una piedra dura,
 el triste Anfino muy penado estaba :
 tal es su pena fiera,
 que causaban blandura
 las lágrimas que en ellas derramaba.
 Por el aire sembraba
 sus quejas y querellas,
 del corazón salidas

²⁵⁴ En la égloga I, "Dafnis", de F. de la Torre el canto amebico entre Títilo y Palemón tiene dos octavas (de claro recuerdo garcilasiano) en las que se hace un catálogo de los árboles relacionados con los dioses. Cf. los vv. 41-46 de la misma égloga. Otra enumeración se encuentra en Figueroa LIII, "Habiendo de partirse / un pastor deste monte y su ribera". El pastor se despide de los elementos naturales (animal, mineral y vegetal), de los "edificios", de las ninfas y de los jardines.

y del amor nacidas.

Muy atentas están las ninfas bellas,

y el Tajo sonoro

está firme a su canto lastimoso. (XXVI, vv. 1-13)

En esta ubicación ambiental del canto, el estado afectivo del pastor tiene tal fuerza que ablanda la dureza de las piedras. Su pena atraviesa el espacio a través del aire. Y las ninfas y el río escuchan atentamente la expresión de su dolor.

En la segunda estancia la dulzura del espacio físico se une a la queja, formando una sola voz armónica y triste con el pastor:

y los soberbios vientos

soplando mansamente,

olores muy suaves le ofrecían;

con sonoros acentos,

cantando dulcemente,

las aves se quejaban y gemían,

y los peces salían

a la dorada arena,

tristes y congojosos,

de saber deseosos

la ocasión de tan dura y triste pena.

Es notable en Figueroa (como en Garcilaso) la sensualidad de las escuetas descripciones pictóricas. Esta sencillez lírica e íntima contrasta con la exuberancia hiperbólica del locus herreriano que apunta hacia el manierismo barroco. Como hemos visto, en Herrera el espacio natural (antítesis del locus amoenus) representa el dolor del personaje y se convierte a veces, dentro de ese tiempo presente

en el cual se sitúa el lamento, en un lugar inhóspito, estéril y desierto. Recordemos esta estancia en "Amarilis":

Fértil prado y hermosa fuente clara,
sombría gruta y árboles ramosos:
mientras mi dulce amor aquí bivía,
fértil, clara, sombría, voz ramosos;
aora que muriendo os desampara,
aora que durmiendo os desampara,
desnudos, turvia, estéril, no sombría,
agenos de alegría.
¡Quál quedaréys, cuytados,
tristes y congoxados,
con la partida suya y mi lamento,
como yo quedo agora descontento,
viéndome de mi bien arrebatado,
con eterno tormento,

hasta que llegue el tiempo desseado! (vv. 42-56)

En el apóstrofe se establece una oposición dialéctica entre la fertilidad del lugar deleitoso pasado y la sequedad del espacio presente. En un despliegue de recursos estilísticos (la enumeración tópica, la recolección en los vv. 45 y 48, quiasmos en los vv. 42 y 52, paralelismo anafórico en 46 y 47), Herrera reelabora la antítesis virgiliana presente en la égloga quinta. ²⁵⁵

²⁵⁵ La fuente de Herrera es, como comprueba Ruestes Sisó (146-149), la égloga IIII "Aristeo" de Mutio.

Esta relación analógica entre hombre y naturaleza transforma el locus pastoril en un ámbito mélico. La égloga se convierte en un "canto sonoro", como ya hemos visto en Herrera.

Al igual que en el sevillano, el espacio pastoril "umbroso" en Francisco de la Torre está poblado de sonido: "los montes y las cuevas resonando", "al lastimoso son entristecido", "con doliente sonido me respondas", "Eco doliente, / ayunta tus querellas con las mías", "Aquí, donde la fuente resonaba", "sus sonoras liras acordadas", etc... Y, en especial, estos versos que describen el canto cósmico que acompaña al "cuerpo fatigado" de Florelo, deteniendo así su intento suicida:

si en tanto desconsuelo
no tocara su oído
un canto enternecido
de un coro de las diosas del mar cano,
como de las del cielo soberano.
Diversos instrumentos resonando,
de más gloria las almas olvidando,

los aires suspirando destemplados,
las aguas lamentando ensordecidas,
furiosa tempestad amenazando
al dulce son de su furor movidas; (vv. 269-279)

Otra visión de la naturaleza se encuentra en la égloga "Ya cesó tu furor, cierzo rabioso," atribuida a Francisco de Figueroa. El pastor recrimina a los fenómenos naturales. En un arranque solipsista, afirma que ya nada le causa efecto:

. . . . ni mar tranquilo y manso,

ni alegre sol, ni favorable estrella,
 ni dulce soplo de Favonio o Flora
 en mi alma jamás hizo bonanza;
 y también sabes que ni viento airado,
 ni negra noche, ni nubloso día,
 ni mar desde su asiento conmovido
 en mi alma jamás hizo tormenta, (vv. 15-22)

Su centro de atención era el amor de Filis:

que mi serenidad y mi borrasca,
 mi clara luz y mi tiniebla oscura
 estaba puesta en los hermosos ojos
 de Fili, o amorosos o torcidos. (vv. 23-26)

Los versos 23 y 24 recogen las imágenes tópicas de bonanza/tormenta, luz/oscuridad expresadas por las copulativas anafóricas de los versos anteriores. La repetición del posesivo en primera persona acentúa la apropiación que hace el yo lírico de los fenómenos naturales.

Más adelante el pastor afirma la imposibilidad de que la naturaleza responda a su dolor:

Mas poco va, que, aunque me queje y llore,
 será con estos árboles y rocas,
 y con estas arenas y pescados,
 y con estas agora sosegadas
 aguas, que todos son testigos mudos,
 y entre ellos quedarán muertas mis quejas. (vv. 37-42)

Es un ámbito sin sonido, sin eco:

Secretas selvas y apartados valles,

entre cuyas sombrías espesuras
 escondido canté mis bienandanzas,
 ya son vueltos en lágrimas mis versos,
 ya se acabaron mis alegres horas,
 ya no resonaréis en los acentos
 postreros de mi voz . . . (vv. 88-94)

En esta égloga la trayectoria amorosa se expresa a través de la antítesis día/principio del amor/pasado feliz y noche/fin de la relación/presente sin esperanza. Se contraponen los "bienes pasados y perdidos" que "se deben llamar males presentes" (vv. 58-59). En este presente tenebroso la naturaleza no sirve de consuelo y se detiene ante el dolor sin "pausa o descanso" del pastor.

Por otra parte, Uranio ("en su dolor rebuelto"), en la égloga II de Juan de la Cueva, constata y lamenta el cambio causado por la crueldad de la amada desdeñosa, que ha ocasionado la muerte del mundo pastoril: 256

256 Claro recuerdo del "Dafni, Mopso e Menalca, oimè, son morti," (Prosa 10.109) de Sannazaro y de su adiós a la zampoña. Se podría también leer esta estancia como una reflexión metapoética sobre los cambios en el discurso pastoril. Quizás de la Cueva (fiel amigo y seguidor de Herrera) añora el "dulce canto" de los clásicos y rechaza esos "lúgubres versos de congoxa fiera". Para desglosar esta estancia sería necesario un estudio del corpus pastoril de los poetas sevillanos, para poder identificar así a los pastores mencionados (recordemos que Iolas es el antropónimo pastoril poético de Herrera). Es necesario destacar los fuertes ecos herrerianos en la poesía pastoril de Juan de la Cueva. El universo poético de sus tres églogas, poblado de ninfas, sátiros, alusiones clásicas, está expresado a través de un lenguaje artificioso, elaborado y lleno de cultismos léxicos y sintácticos. No falta tampoco, en estos textos de impronta herreriana, la obligatoria comparación con el paradigma clásico. Así, en la égloga tercera, después de la contienda entre los pastores, Solido, elegido

Ya no ai çampoña, ya no ay dulce avena
 ya no se oyen los divinos cantos
 que un tiempo en nuestra Betica ribera
 oiste alegres qu'en acerbos llantos
 as convertido, i solo se oye i suena
 lugubres versos de congoxa fiera.
 Betis gime, i el duro caso espera
 para bolver su via diferente,
 no ai arbol que se mueva,
 ni ai ave que esparzir su canto atreva,
 los cisnes, aborrecen la corriente
 dexan su dulce canto, i no renueva
 el suyo Albano, Iolas, i Gangeo,
 ni Melito ecelente,

ven Muerte, i tu detente alla Imeneo. (fols. 109V-110R)

La estancia se articula sobre la insistencia anafórica ("ya no ai", "ya no se oyen", "no ai", "ni ai", "no renueva") en aquello que ya no existe: los instrumentos mélicos, los "divinos cantos", el movimiento de la naturaleza, el canto de los animales y, finalmente, el de los pastores. La transformación del ámbito pastoril es tal que el único sonido es el de los "acerbos llantos" y el de los "lúgubres versos". El referente real, el Betis, actualización del locus clásico, es personificado: "Betis gime" y "espera". Esta violenta alteración del espacio refleja la tristeza y el dolor del personaje. La desolación sólo puede llevar al

como juez del canto, afirma la supremacía del verso de los pastores sevillanos frente al modelo greco-latino.

deseo de muerte: el último verso es, de hecho, el estribillo imperativo de la égloga.

Como hemos podido apreciar a través de estos pocos ejemplos, el espacio pastoril no expresa un deseo de evasión. Para el pastor-poeta, la naturaleza es un consuelo, su compañía frente a la soledad y el desengaño. Testigo y partícipe, el escenario pastoril refleja el estado anímico del protagonista y los cambios que el desdén de la amada producen en la trayectoria amorosa. Por otro lado, para el poeta que adopta la máscara del pastor, el lugar tópico se convierte en un recurso retórico, pues permite establecer una relación especular entre hombre y naturaleza. Y también estilístico, ya que le brinda la oportunidad de ubicar su canto lírico dentro de un marco narrativo-descriptivo, ya consagrado por los modelos clásicos.

En cambio, existe una nostalgia, una añoranza por un espacio perdido. Recordemos que la égloga es poesía de ciudad. El locus estilizado y codificado es un ámbito familiar que intenta reestablecer y fijar la unidad cíclica y repetitiva del complejo antiguo. Pero es necesario insistir, con Halperin al comentar el ensayo de Schiller, que esta idealización de la relación hombre-naturaleza "does not consist either in the falsification of reality according to a mental construct or in an artificial means of representing human experience but in a tendency to portray the world in conformity with an idea of rational harmony implicit in it, though yet to be achieved" (47). ²⁵⁷

²⁵⁷ Véase Halperin (42 y ss) para un excelente análisis de las teorías de Schiller, base de los acercamientos modernos a la literatura pastoril (43). Es importante destacar que la relación armónica y analógica del hombre con la naturaleza, junto a la interiorización de ese lenguaje emotivo (suspiros, lágrimas, desdén amoroso) ya

Con su lamento mélico acompasado al ritmo de la naturaleza, el poeta pastoril renacentista selecciona la estilizada escena pastoril como el único lugar posible para la reflexión amorosa.

5. Estructura y organización compositiva

Aunque ideológicamente la égloga es un espacio conservador, orientado hacia el discurso de los clásicos, en términos genéricos es, sin embargo, un discurso contestatario. La égloga es plurigenérica: la capacidad de incorporar temas y estructuras de otros géneros (líricos o no) es una de sus características. También, como hemos visto con el soneto pastoril, durante el Renacimiento algunas marcas genéricas de la pastoril clásica aparecen en otras modalidades, atestiguando la movilidad del paradigma.

En España, la producción pastoril de Garcilaso marca, no sólo el regreso a la modalidad lírica de la égloga, sino también introduce una ejemplar reelaboración métrica y estructural que conduce a una transgresión de los modelos. Así, la "variación de versos", como denomina Herrera la polimetría de la égloga segunda de Garcilaso, se convierte en norma. Y los poetas emplean diversas configuraciones métricas para sus ejercicios poéticos pastoriles y a veces ofrecen, dentro de un mismo texto, variaciones que van más allá de las establecidas por el modelo garcilasiano.

Por su parte, la preceptiva señalaba su preferencia por el terceto:

presente en la égloga, se convierten en los ejes cosmovisionarios de la poesía romántica y luego, de la modernista.

Para bucólica es bueno el terceto, y ay quien aya usado la octava, y aun entrepuesto canciones a tercetos; digo que el terceto me parece mejor mucho.

(Pinciano Vol. II, Ep. VII, 291) ²⁵⁸

Pero la práctica poética sorprende por su variedad métrica. Si bien es cierto que tanto el terceto encadenado como la estancia son las formas preferidas para las églogas de corte clásico, es notable el uso de metros castellanos y su fusión, dentro de un mismo texto, con el verso italianizante. ²⁵⁹

Esta libertad métrica va acompañada por una contaminación genérica que modifica, a veces, la estructura formal codificada por Herrera en sus Anotaciones. Si recomponemos los comentarios del poeta para crear así una égloga modélica, ésta tendría, si es de "doblado título" (H-423) como la primera de Garcilaso, una estructura dual y simétrica.

258 Todavía en el siglo XVIII, Juan Díaz Rengifo en su Arte poética española (1727) insistía en el uso de los tercetos encadenados para la égloga (87).

259 Algunos ejemplos de la variedad métrica son: en tercetos - Herrera, "Salicio" y "Elegía 8"; Juan de la Cueva, eg. III; Acuña, eg. I y II; en estancias - Herrera, "Amarilis", "Venatoria", "Leucotea", "Olimpio y Tirsi"; de la Cueva, eg. I y II; de la Torre, eg. II, VI, VII y VIII; en endecasílabos sueltos - Acuña, "Egloga y contienda"; en octavas - de la Torre, eg. I y V; Garcilaso, eg. III; en metros castellanos - Reinoso, "Muerte de Lágrimas", "Elegía fúnebre"; polimetría - Reinoso, "Egloga de Baltheo y Argasto" en metros castellanos; Garcilaso, eg. II en metros italianos; Montemayor, en metros italianos; Pedro de Padilla, fusión de metros castellanos con los italianos, diálogo en prosa en la eg. XIII.

La primera parte la constituye la introducción del lamento: "se introducen en ella dos pastores" (H-423). Es decir, una voz enunciativa (para Herrera, la del poeta) ofrece el marco narrativo-descriptivo para la queja amorosa. Dentro de este incipit puede haber una "proposición" (H-424), como el verso "he de cantar, sus quejas imitando" (Garcilaso 1.3) ²⁶⁰, y una "invocación" (H-426) al destinatario, que señalaría el comienzo del panegírico. ²⁶¹ También las marcas temporales ("cronografía o descripción del tiempo" H-432) y geográficas ("topografía o topotesia" H-781), distintivas del género, forman parte de este comienzo.

El lamento del primer pastor conforma la segunda parte. Una vez terminado, la tercera parte es un breve intermedio (en Garcilaso Eg. I los versos 225-238) mediante el cual la voz del relator señala el final del canto y el comienzo del otro. La queja del segundo personaje configura la cuarta parte. A veces, dentro de esta estructura bimembre, los dos cantos son simétricos (como en la Eg. I de Garcilaso, en la II de Francisco de la Torre y en el "Olimpio y Tirsi" de Herrera); en otras ocasiones, están en oposición (como, por ejemplo, en "Salicio" de Herrera). En el epílogo, que es la quinta parte, la voz

260 En Figueroa: "Cantar quiero el llorar enamorado"; en Herrera: "diré, de Olimpio y Tirsi el triste canto" ("Olimpio y Tirsi" v. 5).

261 Véase, entre otras, la tercera y cuarta estancias de la "Egloga a Otavio Gonzaga" de V. Espinel y la primera estancia de la égloga a don Hernando de Toledo; también "Mi musa exercitada en las montañas" de Juan de la Cueva; y las dos primeras estancias del "Olimpio y Tirsi" herreriano.

del relator que introdujo el canto de los pastores finaliza la égloga, anunciando la llegada de la noche y el retiro de los personajes.

Las églogas monódicas tienen una estructura semejante simplificada: introducción, canto del pastor y epílogo. En algunas, el texto comienza con el lamento del pastor en primera persona, sin mediación de una voz poética y sin un marco narrativo introductorio (por ejemplo, la segunda égloga de Garcilaso, la tercera de F. de la Torre, las "Venatoria" y "Leucotea" de Herrera).

La mayor parte de los poetas recompone el esquema estructural bimembre de corte virgiliano (recreado por Garcilaso en la égloga primera), admitiendo ciertas líneas de la estructura compositiva e ignorando otras, como hizo Herrera. Por lo general en estas églogas la introducción es un espacio de engarce narrativo-descriptivo. La voz poética describe la ubicación espacio-temporal y el estado anímico del pastor. La "invocación" al destinatario, anotada por Herrera, sólo aparece en las églogas dedicadas a algún personaje protector/mecenas del poeta.

Algunos poetas son más prolijos en la presentación narrativo-descriptiva. Por ejemplo, en su égloga "Dafnis", Francisco de la Torre presenta una introducción de 10 octavas, en las que se describe detalladamente el lugar "umbroso", la fertilidad del marco fluvial, los árboles que pueblan esos "alegres prados", la relación firmeza/desdén entre el pastor Palemón y su "ninfa bella" y la desdicha del protagonista que va a decir las "palabras dolorosas". Los cantos de los pastores Palemón y Tirsi configuran la segunda y cuarta parte de la égloga (la tercera es la obligatoria irrupción de la voz del relator). En un diálogo entre los dos amigos, Tirsi aconseja a Palemón

y para aliviarle comienza a cantar. Se produce entonces un canto amebeo que ocupa diez octavas. El final tópico está enunciado por la voz del relator.

Otros poetas, como Figueroa, y esto debido a la contaminación con la "canción" que tienen sus églogas, limitan la introducción tópica a una corta serie de versos. ²⁶² Así, por ejemplo:

La clara aurora ya el obscuro manto
de la vecina noche desterraba,
el blanco lirio y el purpúreo acanto
y otras diversas flores matizaba,
cuando el tronco del lauro siempre verde,
el triste ausente Albino,
de su muerte adivino,
cual suele el cisne que el vivir ya pierde,
así cantó llorando: (LXXI vv. 1-9)

Estos nueve versos encierran la marca temporal (el comienzo del día) y unos toques descriptivos preciosistas sobre la naturaleza vegetal. Se introduce el personaje y su aflicción amorosa se compara con la del cisne. El verbo dicendi ("cantó") va acompañado por un gerundio que alude a la matización afectiva dolorosa que va a marcar el canto. La voz poética en tercera persona otorga su voz al pastor para que éste comience su queja. Dentro de ese canto de Albino, Figueroa introduce tópicos como "la trenza de oro", la brevedad del tiempo, la oposición tormenta/bonanza, el deseo de la muerte, el juramento de

²⁶² Otro ejemplo son las endechas II y VIII de F. de la Torre.

amor eterno, el motivo horaciano de la vida como nave, y, finalmente, la despedida a la pastora y a la "zampoña amada".

La producción pastoril de Figueroa refleja su saber con respecto a la filosofía amorosa de la época y su capacidad de combinar formas, tópicos, metros y tradiciones.²⁶³ El poeta renueva el paradigma, ubicándolo dentro de un verso ágil, musical y de gran sensualidad descriptiva, que poco tiene que ver con la morosidad y rigidez de los ejercicios pastoriles de otros poetas. De hecho, la extensión discursiva de sus églogas lo acercan al modelo grecolatino; son muy breves--de 52 a 134 versos--, si se comparan con las de sus coetáneos.

Un ejemplo de la originalidad de Figueroa es la égloga "Amarili, esas flores olorosas", de sólo 52 versos. En ella, el poeta recompone el tema y la organización discursiva de la égloga X de Virgilio (López Suárez 463).

Comienza con una apóstrofe a Amarili, recriminándole su desdén y su ausencia. La voz enunciativa en primera persona se dirige a un interlocutor ausente y cuestiona la fidelidad amorosa:

"¿Has por dicha tomado amante nuevo,
olvidada de mí que en tierra ajena
muero sin verte? ¡Ay Dios, muero por verte!" (vv. 6-8)

En la segunda tirada estrófica se aclara que esta voz es la de Aliso, el pastor enamorado de Amarili. Aquí el destinatario continúa siendo la

²⁶³ Para el trasfondo filosófico de la poesía de Figueroa, véase Prieto I, 242-262.

pastora, pero esta vez la voz enunciativa se refiere a Aliso en tercera persona, claro ejemplo de un desdoblamiento del personaje:

Tirsi y Silvano, alegres en mil juegos
 pasan la vida dulcemente; Aliso
 convidado y llamado a tantas fiestas,
 muere solo en tu ausencia y solo llora,
 teniendo de continuo en la memoria
 los dulces juegos do con honra tanta
 mil veces en cantar y en otras pruebas
 venció con tu favor a Aminta y Lico,
 pastores en el Arbia asaz famosos. (vv. 23-31)

Esta brevísima narración de las actividades de la comunidad de pastores cortesanos incluye una auto-apología de Aliso: el "pastor" parece estar muy ocupado pero, en realidad, sólo piensa en su enamorada. Nótese la alusión en los versos 29 y 30 a las justas y desafíos pastoriles, motivos presentes en Teócrito y en Virgilio.

En los próximos versos continúa la imprecación vocativa a Amarili:

"Y tú, cruel, desconocida, ingrata,
 ¿me trocarás por otro injustamente
 y romperás la fe que ya me diste?" (vv. 32-34)

De inmediato, Aliso se aconseja a sí mismo:

¿Do estás, Aliso? ¿A dónde el pensamiento
 te lleva por caminos enojosos
 ajenos de verdad y fundamento?
 Torna en ti, que ni flores ni guirnaldas
 ni rosas ves. Sólo Amarili puedes
 ver en tu corazón; si puedes verla

síguela, que se huye desechando

la morada do un tiempo alegre estuvo. (vv. 38-45)

Los siete versos finales son la respuesta en primera persona al imperativo de que siga a la amada: "¿Cómo la seguiré, si suelta y libre" (v. 46). La voz poética le pide a Amarili que, en su alejamiento, le aguarde:

"Huye, ninfa cruel, mas no tan presto,

aguarda el alma que a seguirte parte." (vv. 51-52)

Las variaciones pronominales en este texto enriquecen el contenido narrativo-dramático de la historia de Aliso y Amarili. El soliloquio del pastor ilustra la incertidumbre causada por la ausencia.

Ahora bien, este breve poema permite también otra lectura. Los cambios pronominales ya señalados podrían verse como un juego con la voz enunciativa. Es decir, que el lamento de Aliso está referido por un pastor-amigo, miembro de esa comunidad que con sus "dulces juegos" comparte las penas y alegrías del espacio pastoril. Esta lectura acerca la égloga al paradigma virgiliano: en la bucólica X, Galo pide a los arcades que canten su lamento. Y así, en Figueroa, como señala M. López Suárez (463), "quizás, los pastores Silvano, Aliso, Aminta, Lico y el propio Tirsi, se correspondieran en la realidad con el 'coro de arcades' Intronati."

Otros pastores y pastoras que, como los de Figueroa, "alegres en mil juegos / pasan la vida dulcemente", son los personajes-protagonistas de las églogas de Pedro de Padilla.²⁶⁴ Por su

²⁶⁴ Cito por: Eglogas/Pastoriles De/Pedro De Padilla y In/tamente con ellas algunos/Sonetos del mismo/Auctor./ Con Privilegio de su MA-/gestad./En Sevilla/En casa de Andrea Pescioni, en este Año de/1582./ La aprobación de Pedro de Laynez ("El estilo es dulce,

polimetría, por su desarrollo temático y por su contaminación genérica, el discurso pastoril de Padilla expresa un deseo innovador de expandir los límites codificados de la égloga. Ya Ralph DiFranco y José Labrador, al comentar dos colecciones de poesías de Padilla, han notado esta tendencia:

Hay en las dos colecciones una tentativa de originalidad, de salirse de lo consabido, de alejarse, por ejemplo, de la idealizada, abstracta poesía pastoril y traer a la corte la vida de aldea, con sus villanos y sus villancicos, su lenguaje rústico y sus cantares viejos (163).

Autor de trece églogas, Padilla mezcla en ellas versos de arte menor castellanos con italianizantes: modalidades líricas como glosas, villancicos estribillos, acompañan a las estancias, tercetos, canciones, epístolas y otras formas en endecasílabos. 265 También combina el

fácil y propio, la invención nueva, apazible y muy ingeniosa, y aunque en el discurso de la obra ay algunos lugares imitados y traduizidos, es con tanta facilidad y dulzura, que igualan a sus primeros autores y en muchas partes se les aventajan; por esto y por el cuidado y estudio con que se ha acabado este libro, por ser su Auctor el primero que en este género de poesía comienza a enriquecer su lengua, . . . ") es un claro reconocimiento de la originalidad del poeta Padilla, por encima de la retórica común que define el discurso altamente codificado de las aprobaciones.

265 DiFranco y Labrador (171) consignan la "peculiar afición a la polimetría" en la poesía de Padilla: " . . . éste utiliza con frecuencia octavas y otras formas métricas que intercala generalmente entre los octosílabos pareados del romance, y cuya función es dar forma y realce al lamento de un amante, a la misiva traída de lejos, al discurso de un héroe, a un refrán o a la canción de una aldeana." También señalan "la abundancia de romances nuevos, polimétricos, "ensaladas" o canciones glosadas, casi todas ellas enlazadas entre sí por lenguaje, temas, motivos, personajes, técnica e inspiración comunes, todo ello característico del arte de Padilla" (171).

verso con la prosa: después de los cantos de Alpino y Miseno en la égloga XIII, hay un largo diálogo en prosa entre ambos pastores.

Además de esta polimetría, existe la combinación de distintos registros lingüísticos: el "culto" de las introducciones tópicas y la reflexiones amorosas, el "popular" de las glosas y de algunos diálogos, y, en especial, el uso del sayagués ("rústico lenguaje / del saygues Pastor enamorado") en las octavas de la égloga VIII. Un ejemplo del lenguaje elevado y rico en alusiones mitológicas es la introducción a la égloga X:

Los fogosos cabellos que quitaron
 Al atrevido hijo de Climene,
 La mal lograda vida que dio nombre
 Con su temprana muerte, al Mar salado,
 Sacavan en el carro luminoso
 Que Vulcano formó, la luz del día,
 Quando con su ganado, Vandalino
 Sale del Tajo a la Ribera umbrosa
 Y en el camino para entretenerse
 Mientras que compañía se la offresca
 Menos cansada, que su pensamiento
 A solas estos versos va cantando: (fol. 165V)

Aquí la tópica ubicación temporal--la salida del sol--se expresa a través de una alusión perifrástica a la leyenda de Faetonte, hijo del dios Helio (el Sol) y de la oceánide Climene.

El canto del pastor sayagués, referido por Silvano a petición de su enamorada Silvia, comienza con unas octavas de marcado tono popular:

Saliendo Toribio un día
 Con sus ovejas al prado,
 Offendido y disgustado
 Porque Olalla no quería,
 Acoger bien su cuydado (Eg. VIII, fol. 135V)

y continúa con el lamento de Toribio en sayagués, elevándolo con el uso del endecasílabo:

Yo no engemino tu rehortimiento
 porque es conmigo tan regorguyñado,
 que con tal sopitez cada memento
 que percuro habrarte meas dexado,

 Por ti me hallo endebre, y afregido,
 seco, chupado, sin color, maganto,
 mi ganado sin guarda desmarrido,
 que es maravilla ver que viva tanto,
 y tu porhidia tiene consumido
 de suerte mi prazer que ya no canto
 ni taño mi Rabel, ni baylo en corro,
 que amurado me tienes, y modorro. (fol. 136R)

La última estrofa recrea tópicos clásicos de gran envergadura: la palidez de los amantes (Horacio *Qda* III.10) y el descuido de las labores pastoriles debido a la desazón amorosa (Virgilio V.25-26).

²⁶⁶ Los versos endecasílabos en sayagués que conforman la queja de

²⁶⁶ El verso horaciano, ya citado por Herrera en H-192 al comentar los versos de Garcilaso en la Canción I ("Si aquella amarillez y los sospiros") reza así: "nec tinctus viola pallor amantium."

Toribio (con sus imprecaciones a la amada desdeñosa y su auto-alabanza en espera de conquistarla) son casi un intermedio lúdico, un "juego" más para los pastores. Dentro de éste, y de nuevo en octavas, hay también lugar para una reflexión metaliteraria, que expresa una crítica solapada a la poesía imbricada y conceptista:

Hera el Saygues discreto
y de cosas naturales,
para descubrir sus males
halló el camino perfecto,
y no aquel algaravía
de Musas y de Poesía,
que del Parnasso descende
que ni la dama la entiende
ni la sabe el que la embia. (fol. 136V)

Las "frases llanas traídas del vulgo", como diría Herrera, y la recomposición de tópicos dentro de un verso italianizante en sayagués, muestran, una vez más, la intención innovadora de Padilla.²⁶⁷

Ahora bien, la "invención nueva, apazible y muy ingeniosa" que menciona Laynez en sus palabras de aprobación a las églogas de Padilla, no se refiere a la polimetría (ya presente en Encina, Montemayor, Garcilaso), ni a la contraposición de registros (también

²⁶⁷ Recordemos el comentario de Herrera (H-503) a la segunda égloga del toledano: "También hay de todos estilos. frases llanas traídas del vulgo, gentil cabeza, yo podré poco, callar que callarás; y alto más que conviene a la bucólica, convocaré el infierno, y variación de versos como en las tragedias."

en Garcilaso), sino a la contaminación entre la égloga lírica y la novela pastoril que se encuentra en los textos de nuestro poeta.

En efecto, las églogas IV, V, VII, VIII, IX, X y XI son una narración de la trayectoria amorosa del pastor Silvano y constituyen una unidad. Aunque el eje temático es la historia continuada de los amores del binomio Silvano/Silvia (con su consabido desarrollo: encuentro, enamoramiento, desdén, quejas, intentos de moderar la esquivaza), a lo largo de las siete églogas se introducen otros lamentos, otras historias de amor, otros cantos pastoriles.

Así, el relato de Silvano está enmarcado por los comentarios, suspiros, debates y mediaciones de una comunidad de pastores y pastoras que alternan, en un complicado juego de voces enunciativas, sus reflexiones amorosas con las del pastor desdichado. Los amigos de Silvano se entretienen con juegos verbales y bailes:

En tanto que la noche se acercava
De alegrarse con bayles diferentes
Y al son que Lesbia hizo començaron
A entretenerle tan gallardamente
Que ninguna fiesta viendo aquella
En la tierra pudiera dessearse
Acabóse esto quando acabó el día

Y en mi se començó, la mortal pena. (Egl. V, fol.74R)

En otra ocasión, en la égloga VIII, cuatro pastores, "conocidos" de Silvano, miden sus destrezas poéticas a través de una contienda. Apuestan "un pintado çurrón", "un Rabel nuevo", "un mastín bravo", "un gentil carnero" y piden a Silvano que sirva de juez. Después de escuchar las cuatro glosas, Silvano no emite juicio y les pide le

entreguen las glosas por escrito para poderlas leer y premiarlos luego. En la égloga IX, Silvano y Camilo debaten sus "razones" de amor, exponiendo dos puntos de vista : para Camilo el amor es una enfermedad, para Silvano su amor es comparable al de los grandes amantes de la historia (César, Marco Antonio, Aníbal el Africano, y otros).

Estas diversiones ofrecen alivio y consuelo ante la pena amorosa: "Que para un triste coração, no ay cosa / como la compañía, quando agrada," (Eg. VIII, fol.126R). Los pastores y pastoras de Padilla buscan "entretenerse"--vocablo utilizado varias veces a lo largo de las églogas--ya que sólo en compañía amistosa se suavizan los "estremos". El lamento del pastor solitario frente a una naturaleza receptiva no está presente en estos textos. El ensimismamiento solipsista en el dolor produce un efecto negativo:

Viéndose solo, para divertirse
 Y no esperar la fuerza impetuosa
 De las olas del mar de su cuydado,
 Que con soledad es ordinario
 Augmentarle, anegando sin reparo
 Un coração cansado y affligido,
 En tanto que hallava compañía
 De algún pastor amigo, que pudiesse
 Entretenerle como desseava,
 Al fresco viento, (porque allí no tiene
 Otro que le escuchasse) desta suerte,
 El extremo en que vive padeciendo,
 Con estos versos a mostrar comiença

A quien de propia mano glosa hizo. (Eg. IV, fol. 51V)

Y así el énfasis no está en el pastor enajenado y en su relación especular con el mundo natural. En efecto, el obligatorio lugar pastoril, apacible y sereno, sólo aparece en una breve descripción en la égloga X (fol. 166V) y en las alusiones perifrásticas a la aurora en las introducciones a las siete églogas.

El impulso narrativo que da marco al relato proviene también de una lealtad amistosa: en la primera égloga (eg. IV) de los amigos Silvano y Vandalino, el primero comienza a contar su historia de amor para aliviar las penas del triste Vandalino quien lamenta la muerte de su pastora:

Y al punto que bolvieron a juntarse,

Silvano por cumplir con lo que deve

A la ley de amistad, y de criança (Eg. IV, fol. 56R)

Al comienzo de cada égloga uno de los dos pastores sale en búsqueda del otro para que continúe el "cuento començado" de Silvano. Este relato continuado, junto a los múltiples "casos" de amor enunciados por los miembros de esa comunidad pastoril, exigen un alejamiento forzoso de la extensión discursiva de los modelos. Las églogas de Padilla son, por lo tanto, larguísimas. Y en una de ellas la voz del relator afirma la necesidad de ajustar la extensión del relato a la disposición cronográfica del discurso lírico pastoril:

Quede para mañana reservado

El referir la carta, pues no ay tiempo

Para cuento tan largo en el que Apollo

Dexa del día, y con aquesto fueron

Cada cual donde tiene sus ovejas,

Y cuando las uvieron recogido

Parten con ellas al usado aprisco

Do passavan las noches con descanso. (Eg. VIII, fol. 143R)

Este final inacabado de todos los textos sugiere los capítulos de una novela. De hecho, existe en ellos una contaminación entre égloga y novela. La inserción de "casos" de amor y de cartas es un recurso que pertenece a la novela pastoril. La multiplicidad de voces que reflexionan sobre el amor y sus efectos y/o narran "cuentos" de amor, la trayectoria diaria de los pastores Silvano/Vandalino y sus encuentros con otros miembros de la comunidad pastoril, las epístolas a Silvia, la polimetría, la oscilación entre el presente (los encuentros) y el pasado (las historias relatadas por Silvano)--todos estos factores acentúan la narratividad del discurso lírico en Padilla.

Se intercalan los versos de tema amoroso con interrupciones de tono narrativo. La voz del relator no sólo introduce el canto sino que describe, en ocasiones, las acciones y móviles de los personajes: "La muerte le contó de su pastora", "Y pídele que mas no le importune", ". . . su Rabel pide / Y no por alegrarse, . . .", "Fue tanto el artificio que vio en ellas", "(Que ya entre ellos / eran estos amores muy sabidos)". El movimiento narrativo se da también, ya dentro de la historia continuada, en la voz de Silvano. Por ejemplo, cuando en la égloga X, después de relatar la extensísima fábula de Narciso, el pastor describe el cambio súbito en los afectos de Silvia (ahora "más que una fiera hircana") debido a las habladurías de las "zagalas". En esta misma égloga se anuncia la terminación inminente del relato. Se despiden los pastores al final del sexto día con el propósito de "Poner oy fin del todo a nuestro quento" (fol. 188R).

Y así, en la égloga XI, que incluye canciones, glosas, epístolas, versos traducidos de "Lusitana lengua", endechas, se acaba ese ir y venir de la comunidad de pastores amigos con las palabras finales de Silvano y con el comentario de la voz del relator:

Este mi Vandalino, es el estado
 Con que à mucho que vivo padesciendo,
 Sin que me valga olvido, ni esperança
 Tiene el subcesso el tiempo en encomienda,
 Que es quien lo acaba, o lo reforma todo,
 Y pues que ya la siesta es acabada,
 Saquemos el ganado de las sombras
 Para que un rato a gusto se apaciente.

Vio Vandalino que esto era forçoso,
 Y aunque para quedar bien satisfecho
 Quisiera preguntalle algunas cosas,
 A mejor ocasión quiso guardallo.
 Y assí dexando solo el fresco puesto
 Donde se avían la tarde entretenido,
 Se fueron a sacar de la Floresta

A lo llano del Tajo sus manadas. (Eg. XI, fols. 205R y V)

La mudanza en el estado afectivo sólo la puede producir el tiempo y es precisamente éste el que determina el final de la historia de Silvano y Vandalino. En este caso, la señal cronográfica coincide con la terminación del relato, el cual, pese a la curiosidad de Vandalino, no se continuará hasta "mejor ocasión".

A pesar de la convergencia en tópicos y en la temática amorosa, el universo poético de estas églogas de Padilla contrasta con el de los poetas ya comentados. En Padilla, la función del canto es entretener y el deseo de compartir el lamento amoroso es la fuente de inspiración para el pastor-poeta. Los amores en estas églogas son, y retomamos las palabras de Herrera, "simples y sin daño", "sin muerte y sangre". Ese espacio pastoril, ingenuo e inocente, no tiene relación con el ámbito estilizado, de gran tensión lírica, que se encontraba en las églogas de Garcilaso, Herrera, de la Torre y otros. El pastor en los textos de Padilla habita un mundo sin ninfas, ni sátiros, ni semi-divinidades, poblado de pastores y pastoras que comparten horas de ocio "jugando" al amor.

Resumiendo, se podría afirmar que las églogas de los poetas comentados en este apartado confirman, una vez más, la capacidad proteica del discurso lírico pastoril y la adaptabilidad genérica de los modelos. La expresión de la queja amorosa (a veces entreverada con el panegírico o con la crítica solapada al contorno social) a través de un sujeto poético en ropaje pastoril, está acompañada por una narratividad dramática que estaba ausente en otras modalidades líricas. Y, a su vez, en algunos poetas como Garcilaso y, luego, Lope de Vega, ese enmascaramiento pastoril permite la narración de una historia amorosa confesional de tono autobiográfico.

Con Garcilaso como ejemplo, los poetas en el primer siglo áureo utilizaron la égloga como instrumento expresivo y como ejercicio poético. En algunos el resultado fue una poesía dinámica y renovadora, de alta tensión lírica (como por ejemplo, en Acuña); en otros no pasó de ser una débil y no muy lograda reelaboración de

tópicos gastados. La égloga clásica se impuso en España y continuó en el siglo XVII, recompuesta y remodelada magistralmente en el corpus pastoril de Lope hasta culminar con la transgresión total del paradigma en el Polifemo de Góngora.

Conclusiones

Como se ha dicho anteriormente, el desinterés crítico por la égloga se debe, en parte, a la imprecisión teórica de los intentos de establecer límites genéricos, y a la tendencia a explicar el género en función del paisaje. Podríamos añadir que, ante la ausencia de ejemplos recientes que permitan en nuestro siglo una referencia genérica y su relación con la antigua tradición pastoril, la égloga, y la lírica pastoril toda, se han convertido en un concepto histórico-literario.

Por otro lado, para los lectores modernos este corpus lírico existe sólo en función de la lógica de su contenido: la queja lacrimosa y artificiosa de un pastor, ubicada en un ámbito natural casi edénico. Todo esto, en muchos casos, enmarcado en versos sin claro logro artístico. Así, resulta difícil entender y justificar la "epidemia bucólica" que invadió la Europa renacentista.

Pero, y es necesario insistir en ello, la égloga era un espacio poético a la vez conservador y contestatario. Conservador, ya que la constante referencia a la autoridad ejemplar de los clásicos reconocía y conformaba una relación jerárquica. Siempre orientada hacia el discurso ajeno, la égloga ofrecía, por otro lado, una transgresión de los cánones establecidos por los preceptistas. Su proteísmo genérico, su posibilidad de variación temática y estilística, su capacidad metafórica, su desafío a las leyes del decoro, la convertían en una modalidad anti-canónica.

Y para el poeta, ese universo literario, reconstruido sobre el paradigma clásico y poblado de ninfas, semi-divinidades y una naturaleza pródiga, le permitía reflexionar, a través de la máscara del pastor, sobre su realidad vital y sus peripecias amorosas.

Bajo la apariencia de imitación de estos modelos clásicos, los poetas del XVI forjaron así un nuevo género que contribuye a un nuevo clasicismo.

El elemento que constituye esa novedad, que da pie para hablar de un género nuevo, es la radicalmente distinta ubicación genérica de la égloga renacentista respecto a la égloga clásica. Aunque en la antigüedad había una conciencia de la diferencia entre la bucólica teocritana y los géneros cultos y antiguos por excelencia (la épica y la tragedia), no había una visión de la pastoril como categoría literaria. Unos la clasificaban métricamente como una especie de "epos"; otros, al verla como reflejo de un mundo rústico, insistían en el mimetismo; otros no la mencionaban. Halperin señala acertadamente:

the literary theoreticians of the late antique and medieval eras consistently followed the practice of their classical predecessors in refusing to treat "bucolic" poetry as an independent and autonomous branch of literature: rather, the breakdown in the traditional understanding of that poetic category can be measured by the tendency to subsume bucolic under more than one generic heading (20).

Esta fragmentación refleja, en realidad, una consideración de la égloga como un dominio "bajo" frente al cual se alzaban los géneros cultos.

Los antiguos, conscientes de esas dos esferas que conformaban el universo literario, propusieron diferentes alternativas para codificar esa oposición. Una de ellas (sugerida ya en los textos virgilianos) es la división en tres estilos; que colocaba al discurso lírico bucólico en el estilo humilis, precisamente.

Durante el Renacimiento, los poetas rescatan a la égloga de ese ámbito y la instalan en el dominio de los géneros cultos y elevados. Por esos muchos de estos poemas son loas, alabanzas, ensalzamientos del mecenas, etc. . .

Esta nueva posición que adopta la voz del poeta en el ámbito pastoril convierte en retórica toda la fraseología que en la antigüedad no lo era--"la ruda zampoña", "el dulce y rústico lamento"--. Al convertirse en tópico, los elementos de esa fraseología bucólica grecolatina no cumplen otra función que la de mantener el vínculo con la tradición clásica: imitar algo. Esta imitación del paradigma antiguo permite dotar al poeta, por su estilización, de autoridad para elevar. Lo ubica en esa situación de superioridad en la que se instala Herrera, porque le da el poder de glorificar al personaje-héroe (el pastor y su amada, el protector, el amigo muerto). Esta glorificación se extiende (y esto es lo distintivo de la égloga y de lo pastoril) al espacio natural, el locus de los personajes, que toman sus nombres de la antigüedad clásica. No hay égloga sin ese espacio--propio y elevado--, sin esa narratividad traducida al lenguaje de los antiguos.

Pero ese esfuerzo imitativo (y nostálgico) es un mero instrumento para conseguir esa elevación. Lo fundamental es que el poeta pastoril ve ese género como nuevo y la prueba de ello es su empeño en hacer de su instrumento expresivo, el español literario del

siglo XVI, una lengua clásica, culta: lengua que también permite la elevación. Todo lo que se pudo hacer con la lengua consagrada de los clásicos también puede hacerse con el español contemporáneo--que no había de ser menos que el idioma antiguo, ni sus poetas menores artífices que Teócrito y Virgilio.

Bibliografía

1. Ediciones de Herrera

Impresos Utilizados

Fernando de Herrera. Rimas. Ed. Ramón Fernández (seud. de P. Estala). Madrid: Imprenta Real, 1786.

Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces. Ed. Ramón Fernández. Madrid: Imprenta Real, 1797.

Fernando de Herrera. Rimas. Madrid: Imprenta de Sancha, 1822.

Fernando de Herrera. Controversia sobre sus "Anotaciones" a las obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas. Ed. J. M. Asensio. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870.

Fernando de Herrera. Rimas inéditas. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: CSIC, 1948.

Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera. Ed. facsímil de Antonio Gallego Morell. Madrid: CSIC, 1973.

Fernando de Herrera. Obra poética. Edición crítica. Ed. J. M. Blecua. 2 vols. Madrid: Anejo 32 del BRAE, 1975.

Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa. Ed. C. Cuevas. Madrid: Cátedra, 1985.

Fernando de Herrera. Poesía. Ed. María Teresa Ruestes. Barcelona: Planeta, 1986.

Fernando de Herrera. Poesías. Ed. Victoriano Roncero López. Madrid: Castalia, 1992.

2. Estudios

Academia Literaria Renacentista, Actas de la IV. *Garcilaso*. Ed.

Víctor García de la Concha. Salamanca: 1986.

Acuña, Hernando de. *Varias poesías*. Ed. L. F. Díaz Larios. Madrid: Cátedra, 1982.

Aldana, Francisco de. *Poesías castellanas completas*. Ed. J. Lara Garrido. Madrid: Cátedra, 1985.

Almeida, J. *La crítica literaria de Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos, 1976.

Alonso Cortés, Narciso. *Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas*. Valladolid: Biblioteca Studium, 1913.

Alonso, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos, 1985.

_____. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1981.

_____. *Góngora y el gongorismo. Obras completas V*. Madrid: Gredos, 1978.

_____. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955.

_____. *La lengua poética de Góngora*. Madrid: CSIC, 1950.

Alpers, P. "The Eclogue Tradition and the Nature of Pastoral." *College English* 34 (1972): 352-71.

_____. *The Singer of the Eclogues: A Study of Virgilian Pastoral*. Berkeley: UCP, 1979.

_____. "What is Pastoral?" *Critical Inquiry* 8 (1981/82): 437-60.

- Antología de humanistas españoles.* Ed. Ana M. Arancón. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- Arce, Joaquín. *Literaturas italiana y española frente a frente.* Madrid: Espasa Calpe, 1982.
- Arce de Vázquez, Margot. *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI.* Río Piedras: UPR, 1961.
- Avalle-Arce, J. B. *La novela pastoril española.* Madrid: Istmo, 1974.
- _____. "Grisóstomo y Marcela: la verdad problemática". *Deslindes cervantinos.* Madrid: Edhigar, 1961. 97-119.
- Azar, Inés. *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Egloga segunda" de Garcilaso.* Amsterdam: J. Benjamins B. V., 1981.
- Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination.* Trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin: U of Texas Press, 1986.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI.* Trans. Antonio Alatorre. México: FCE, 1982.
- Bayo, Marcial J. *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550).* Madrid: Gredos, 1970.
- Beach, Robert M. "Was Fernando de Herrera a Greek Scholar?" *Series in Romanic Languages and Literatures.* University of Pennsylvania Publications 2 (1908).
- Biella, Ada. "Considerazione sull'origine e sulla diffusione della 'pastorella'." *Cultura Neolatina* XXV (1965): 236-267.
- Blecua, Alberto. *En el texto de Garcilaso.* Madrid: Insula, 1970.
- Blecua, José Manuel. *Fernando de Herrera. Obra poética. Edición crítica.* 2 vols. Madrid: BRAE, 1975. Anejo XXXII.

- _____. *Fernando de Herrera. Rimas inéditas*. Madrid: CSIC, 1948.
- _____. *Lope de Vega. Obras poéticas*. Barcelona: Planeta, 1983.
- _____. *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*. Barcelona: Ariel, 1977.
- _____. *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1970.
- Bocchetta, Vittore. *Sannazaro en Garcilaso*. Madrid: Gredos, 1976.
- Bolgar, R. R. *Classical Influences on European Culture. A. D. 1500-1700*. Cambridge: Cambridge, 1976.
- Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Transl. S. G. C. Middlemore. 2 vols. New York: Harper and Row, 1958.
- Camacho Guizado, E. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid: Gredos, 1969.
- Capellanus, Andreas. *De Amore*. Texto original y trad. de Inés Creixell Vidal-Quadras. Barcelona: El festín de Esopo, 1985.
- Carrara, Enrico. *La Poesia Pastorale*. Milan: Storia dei Generi Letterari, 1909.
- Castiglione, B. *El cortesano*. Ed. R. Reyes Cano. Madrid: Espasa Calpe, 1984.
- Cerrón Puga, María L. *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*. Pisa: Giardini, 1984.
- Cervantes, Miguel de. *La Galatea*. Ed. J. B. Avalle-Arce. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

- _____. *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*.
Eds. Celina S. de Cortázar e Isaías Lerner. 2 vols. Buenos Aires:
EUDEBA, 1969.
- _____. *Obras completas*. Eds. Rudolph Schevill y A.
Bonilla. Madrid: 1922.
- Cicero, Marcus Tullius. *De natura deorum*. Cambridge: Harvard UP,
1967.
- Clavería, Carlos. *Le Chevalier délibéré de Olivier de la Marche y sus
versiones españolas del siglo XVI*. Zaragoza: CSIC, 1950.
- Cody, Richard. *The Landscape of the Mind*. Oxford: Clarendon Press,
1969.
- Colie, Rosalie L. *The Resources of Kind: Genre-Theory in the
Renaissance*. Berkeley: UCP, 1973.
- Collard, Andrée. *Nueva poesía; conceptismo y culteranismo en la
crítica española*. Waltham (Mass.): Brandeis UP, 1967.
- Colloque international sur le genre pastoral en Europe du XVe au
XVIIe siècle, Actes du 1978 (Centre d'études de la Renaissance
et de l'Age classique). *Le genre pastoral en Europe du XVe au
XVIIe siècle*. Ed. Claude Longeon. Saint-Etienne: PUSE, 1980.
- Comito, Terry. *The Idea of the Garden in the Renaissance*. New
Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 1978.
- Comparetti, Domenico. *Vergil in the Middle Ages*. Hamden: Conn.
Archon Books, 1966.
- Congleton, J. E. *Theories of Pastoral Poetry in England. 1684-1798*.
Gainesville: UFP, 1952.
- Cooper, Helen. *Pastoral: Mediaeval into Renaissance*. Ipswich, Mass:
D. S. Brewer, 1977.

- Corominas, Joan y José Pascual. *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*. 5 vols. Madrid: Gredos, 1981.
- Corti, Maria. *Metodi e fantasmi*. Milano: Feltrinelli, 1977.
- Cossío, J. M. de. "Imperio y milicia". *Cruz y Raya* 22 (1935): 70-97.
- _____. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- Coster, A. *Fernando de Herrera (El Divino). 1534-1597*. París: Champion, 1908.
- Crawford, J. P. W. *The Spanish Pastoral Drama*. Philadelphia, 1915.
- _____. "The Source of a Pastoral Eclogue Attributed to Francisco de Figueroa." *MLN* 35 (1920): 438-9.
- _____. "Notes on the Poetry of Hernando de Acuña". *The Romanic Review* 7 (1916): 314-327.
- Cristóbal, Vicente. "Fronteras de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros poéticos." *Los géneros literarios. Actes del VIIe. Simposi d'Estudis Classics*. 21-24 de març de 1983. Secció Catalana de la SEEC. Bellatena: UAB, 1985.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York: Pantheon, 1953.
- Dante Alighieri. *La vida nueva*. Trans. J. Martínez Mesanza. Madrid: Siruela, 1985.
- Darst, D. H. *Imitatio. (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*. Madrid: Orígenes, 1985.
- _____. "Mannerism in Sixteenth-Century Spanish Literature." *Ren P* (1981): 87-95.
- Desport, Marie. *L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée*. Bordeaux: 1952.

- DiFranco, Ralph A. y José J. Labrador H. "Pedro de Padilla y los manuscritos 1579 y 1587 de la Biblioteca Real de Madrid". *Cuadernos de ALDEEU* 7 (1991): 163-174.
- Duchemin, Jacqueline. *La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastorales de la poésie*. Paris: 1960.
- Egido, Aurora. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990.
- _____. *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*. Málaga: Diputación Provincial, 1990.
- _____. "Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro." *Crítica* 30 (1985): 43-77.
- Elliott, J.H. *Imperial Spain 1469-1716*. New York: Meridian, 1963.
- Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. Norfolk: New Directions, 1960.
- Ettinger, Andrew. *Literature and the Pastoral*. New Haven: Yale UP, 1984.
- Faral, E. "La pastourelle". *Romania* 49 (1923): 204-59.
- Fernández-Morera, Darío. *The lyre and the oaten flute: Garcilaso and the Pastoral*. London: Tamesis, 1982.
- Ficino, M. *De Amore*. Trad. R. de la Villa Ardura. Madrid: Tecnos, 1986.
- Frenk, Margit. "Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro". *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas* (Venecia 1980). Venecia: 1982. 101-23.
- _____. "Ver, oír, leer . . ." *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Eds. Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner. Castalia: 1984. 235-40.

Fubini, M. *Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*.

Florenzia: 1947.

Fucilla, Joseph. *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: CSIC, 1960

_____. "Relaciones hispanoitalianas". *Revista de Filología Española* Anejo LIX. Madrid: 1953.

_____. "Two Generations of Petrarchism and Petrarchists in Spain". *Modern Philology* 27 (1930): 227-295.

_____. "Fuentes italianas de Francisco de Figueroa." *Clavileño* 16 (1952): 5-10.

Gallego Morell, A. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972.

_____. *Estudios sobre poesía española del primer siglo de oro*. Madrid: Insula, 1970.

García Berrio, Antonio. "Estatuto del personaje en el soneto amoroso del siglo de oro". *Lexis* 4.1 (1980): 61-75.

_____. *Formación de la teoría literaria moderna*. Madrid: Planeta, 1977.

Garcilaso de la Vega. *Obras Completas*. Ed. Elías Rivers. Madrid: Castalia, 1981.

Gerhardt, Mia I. *La Pastorale*. Assen: Van Gorcum, 1950.

Giamatti, A. Bartlett. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: PUP, 1966.

Gmelin, Hermann. "Das Prinzip der Imitatio in den Romanischen Literaturen der Renaissance". *Romanische Forschungen* 46 (1932): 83-360.

- Grant, W. L. *Neo-Latin Literature and the Pastoral*. Chapel Hill: Chapel Hill, 1965.
- Greek Bucolic Poets*. Ed. and transl. A. S. F. Gow. Hamden: Archon Books, 1972.
- Green, Otis H. *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind. Literature from El Cid to Calderón*. 4 vols. Madison: Wisconsin UP, 1963.
- Greene, Thomas. M. *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven and London: Yale UP, 1982.
- Guevara, Antonio de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear*. Ed. Asunción Rallo Gruss. Madrid: Cátedra, 1984.
- Haley, George. *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A Life and its Literary Representation*. Rhode Island: Brown UP, 1959.
- Halperin, David M. *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven: Yale, 1983.
- Harrison, T. P. *The Pastoral Elegy, an Anthology*. Austin: UTP, 1939.
- Hebreo, León. *Diálogo de amor*. Ed. José María Reyes Cano. Barcelona: PPU, 1986.
- Hieatt, C. W. "The Integrity of Pastoral: A Basis for Definition." *Genre* 5 (1972): 1-30.
- Hughes, Gethin. *The Poetry of Francisco de la Torre*. Toronto: TUP, 1982.
- Iventosch, Herman. *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el renacimiento*. Valencia: Castalia, 1975.

- _____. "Cervantes and Courtly Love: the Grisóstomo-Marcela Episode of Don Quixote". *PMLA* 89 (1974): 64-77.
- Jones, William Powell. *The Pastourelle; a Study of the Origins and Tradition of a Lyric Type*. New York: Octagon, 1973.
- Kennedy, William J. *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*. Hanover: New England UP, 1983.
- Kermode, Frank. *English Pastoral Poetry from the beginnings to Marvell*. London: Harrap, 1952.
- Kossof, A. David. *Vocabulario de la obra poética de Fernando de Herrera*. Madrid: RAE, 1966.
- Krauss, W. "Ueber die Stellung der Bukolik in der aesthetischen Theorie des Humanismus." *Europaeische Bukolik und Georgik*. Ed. K. Garber. Darmstad: 1976.
- Lapesa, Rafael. "Poesía de cancionero y poesía italianizante". *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos, 1971.
- _____. *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Istmo, 1985.
- _____. "Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca". *Homenaje a Eugenio Asencio*. Gredos: Madrid, 1988. 259-75.
- _____. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Lausberg, Heinrich. *Elemente Der Literarischen Rhetorik*. Munchen: Max Hueber Verlag, 1971.
- Lázaro Carreter, F. *Estudios de Poética*. Madrid: Taurus, 1976.
- Leach, Eleanor Winsor. "Eclogue 4: Symbolism and Sources". *Arethusa* 4 (1971): 167-184.
- _____. *Virgil's Eclogues: Landscapes of Experience*.

Ithaca: CUP, 1974.

Levin, Harry. *The Myth of the Golden Age in the Renaissance.*

Bloomington: IUP, 1969.

Lida de Malkiel, María R. *La tradición clásica en España.* Barcelona:

Ariel, 1975.

_____. *Estudios sobre literatura española del siglo XV.* Madrid: Porrúa, 1978.

López Bueno, Begoña. *La poética cultista de Herrera a Góngora.*

Estudios sobre la poesía barroca andaluza. Sevilla: Alfar, 1987.

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

_____. ed. *Las poéticas castellanas de la Edad Media.* Madrid: Taurus, 1984.

López Pinciano. *Philosophia Antigua Poética.* Ed. A. Carballo Picazo. 3 vols. Madrid: CSIC, 1973.

López Rueda, José. *Helenistas españoles del siglo XVI.* Madrid: CSIC, 1973.

Low, Anthony. *The Georgic Revolution.* Princeton: PUP, 1985.

Macrí, Oreste. *Fernando de Herrera.* Madrid: Gredos, 1972.

Maddison, Carol. *Apollo and the Nine. A History of the Ode.*

Baltimore: 1960.

Manero Sorrolla, María P. *Introducción al estudio del petrarquismo en España.* Barcelona: PPU, 1987.

_____. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio.* Barcelona: PPU, 1990.

- Maravall, J. Antonio. *Estudios de historia del pensamiento español*. Serie Segunda. *La época del Renacimiento*. Madrid: Cultura Hispánica, 1984.
- Marinelli, Peter V. *Pastoral*. London: Methuen, 1971.
- Martellotti, Guido. "Dalla tenzone al carme bucolico: Giovanni del Virgilio, Dante, Boccaccio". *Italia Medioevale e Humanistica* VII (1964): 325-36
- _____. "La riscoperta dello stile bucolico (Da Dante al Boccaccio)". *Atti del Convegno di Studi "Dante e la cultura veneta"* Firenze: Olschki, 1966. 335-46.
- Martínez de la Rosa, Francisco. *Poética*. BAE II.149 Madrid: Atlas, 1962
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford UP, 1964.
- Maurer, Christopher. *Obra y vida de Francisco de Figueroa*. Madrid: Bella Bellatrix, 1988.
- McInnis, Judy B. "The Moral and Formal Dimensions of Fernando de Herrera's Purist Aesthetics." *Classical Models in Literature*. Ed. Konstantinovic, Anderson, Dietze. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981. 153-58.
- Menéndez y Pelayo, M. *Antología de poetas líricos castellanos I. Obras completas*. vol. 17. Santander: 1944. 104-240.
- Molho, Mauricio. *Semántica y poética*. Barcelona: Crítica, 1977.
- Mönch, Walter. *Das Sonett Gestalt und Geschichte*. Heidelberg: Kerle Verlag, 1955.

- Montemayor, Jorge de. *El Cancionero del poeta George de Montemayor*. Prólogo de A. González Palencia. Madrid: Sociedad de Bibliófilos, 1932.
- Montero, Juan. *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1987.
- Morelli, G. *Hernando de Acuña. Un petrarchista dell'epoca imperiale*. Parma: Studium Parmense Editrice, 1976.
- Murphy, James J., ed. *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*. Berkeley: UCP, 1983.
- Navarro Tomás, T. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor, 1986.
- Nelson, John Charles. *Renaissance Theory of Love*. New York: CUP, 1958.
- Nolin, G. "The Conventions of the Pastoral Elegy." *AJPhil* 32 (1911): 294-312.
- Oppenheimer, Paul. *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. New York, Oxford: Oxford UP, 1989.
- Ovid. *The Art of Love, and Other Poems*. Trans. J. H. Mozley. London and Cambridge: W. Heinemann and Harvard UP, 1939.
- Palomo, María del Pilar. *La poesía de la edad barroca*. Madrid: SGEL, 1975.
- Paoletti, Lao. *Retorica e politica nel Petrarca bucolico*. Bologna: Libreria editrice Patron, 1974.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology*. New York: Harper, 1962. Cap. V.

- Parker, Alexander A. *The Philosophy of Love in Spanish Literature. (1480-1680)*. Edinburgh (Edinburgo): UP, 1985.
- Parker, Patricia A. *Inescapable Romance: Studies in the Poetics of a Mode*. Princeton: PUP, 1979.
- Patterson, Annabel. *Pastoral and Ideology: Virgil to Valery*. Berkeley: UCP, 1987.
- Pérez de Moya, Juan. *Philosophia secreta*. Estudio de E. Gómez de Baquero. 2 vols. Madrid: NBAE, 1928.
- Petrarca, Francesco. *Il Canzoniere*. Milano: Rizzoli, 1954.
- _____. *Bucolicum Carmen*. Ed. and transl. Thomas G. Bergin. New Haven: Yale, 1974.
- Pigman, G. W. "Versions of Imitation in the Renaissance". *Renaissance Quarterly* 33.10 (1980): 1-32.
- Poggioli, R. *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge, Mass.: Harvard, 1975.
- Prieto, Antonio. *La poesía española del siglo XVI*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1984.
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid: Gredos, 1984.
- Reyes Cano, Rogelio. *La 'Arcadia' de Sannazaro en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1973.
- Rivers, Elias L. "Some Ideas about Language and Poetry in Sixteenth-Century Spain." *BHS* 61.3 (1984): 379-83.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia, 1968.

- Rose Hubbard, Constance. *Alonso Núñez de Reinoso: The Lament of a Sixteenth-Century Exile*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1971.
- Rosenmeyer, Thomas. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley: UCP, 1969.
- Rostvig, Maren-Sofie. *The Happy Man*. Oslo: OUP, 1958-62.
- Ruestes Sisó, María Teresa. *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*. Barcelona: PPU, 1989.
- Russell, Rinaldina. *Tre versanti della poesia stilnovistica: Guinizzelli, Cavalcanti, Dante*. Bari: Adriatica, 1973.
- Sannazaro, Jacopo. *Opere Volgari*. Ed. Alfredo Mauro. Bari: 1961.
- _____. *Arcadia and Piscatorial Eclogues*. Detroit: Wayne State UP, 1966.
- Santagata, Marco. *Dal Sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Padova: Liviana, 1979.
- Scaliger, Giulio Cesare. *Poetices libri septem*. Editio Quarta.
- Schaeferdichtung: Referate d. 5 Arbeitsgruppe beim 2. Jahrestreffen d. Internationaler Arbeitskreises fuer Deutsche Barockliteratur. *Schaefer-dichtung*. Ed. Wilhelm Vosskamp. Hamburg: Hauswedell, 1977.
- Schevill, Rudolph. *Ovid and the Renaissance in Spain*. Hildesheim: Olms Verlag, 1971.
- _____. "Lainez, Figueoia and Cervantes". *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Tomo I. Madrid: Editorial Hernando, 1925.
- Schmidt, Ernst. *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*. Munich: Fink, 1972.

- Segal, Charles. *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*. Princeton: Princeton, 1981.
- Segre, Cesare. *Structures and Time. Narration, Poetry, Models*. Chicago: Chicago UP, 1979. VI. 137-159.
- Segura Covarsí, E. *La canción petrarquista de la lírica del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1949.
- Senabre, Ricardo. "Sobre la lírica de Herrera: teoría y práctica". *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*. Vol. I. Barcelona: Univ. de Barcelona, 1989. 655-667.
- Shepard, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1962.
- Smith, Paul Julian. "The Rhetoric of Presence in Poets and Critics of Golden Age Lyric: Garcilaso, Herrera, Góngora". *MLN* 100.2 (1985): 223-246.
- Sobejano, Gonzalo. *El epíteto en la lírica española*. Madrid: Gredos, 1970.
- Sturm-Maddox, Sara. *Petrarch's Metamorphoses: Text and Subtext in the Rime Sparse*. Columbia: Missouri UP, 1985.
- Tateo, Francesco. *Chierici e Feudatari del Mezzogiorno*. Roma: Laterza, 1984.
- _____. *Tradizione e realtà nell' Umanesimo italiano*. Bari: Dedalo, 1974.
- Terracini, Lore. "Lingua grave, lingua lasciva (Herrera)" *Lingua como problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*. Turín: Stampatori, 1979. 229-85.
- Tolliver, Harold E. *Pastoral Forms and Attitudes*. Berkeley: UCP, 1971.

- Tovar, A. *Eglogas de Virgilio*. Madrid: 1935.
- Trinkaus, Charles Edward. *The Poet as Philosopher: Petrarch and the Formation of Renaissance Consciousness*. New Haven: Yale, 1979.
- Ulivi, Ferruccio. *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*. Milano: C. Marzorati, 1959.
- Van Sickle, John. *The design of Virgil's Bucolics*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978.
- Vergil Maro Publius. *Eclogues*. Ed. Robert Coleman. Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- _____. *Georgics*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1956.
- Vilanova, Antonio. "Fernando de Herrera." *Historia general de las literaturas hispánicas*. Ed. Guillermo Díaz Plaja. 3 vols. Barcelona: Barna, 1951. 2: 689-751.
- _____. "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII." Díaz Plaja 3: 567-570.
- _____. *Las fuentes del Polifemo de Góngora*. 2 vols. Madrid: 1957.
- Vives, Juan Luis. *Obras completas*. 2 vols. Trans. Lorenzo Riber. Madrid: 1948.
- _____. *Io. Lodovici Vivis in Bucolica Vergilii interpretatio*. Basilea: Winter, 1539.
- Waley, Pamela. "Garcilaso's Second Eclogue is a Play". *MLR* 3 (1977): 585-96.
- Weinberg, Bernard. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 vols. Chicago: Chicago UP, 1961.

Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford UP, 1973.

Williamsen, Vern. "Hernando de Acuña y la teoría poética renacentista". *ACIH* 8: 737-47.

Woods, M. J. "Herrera's Voices." *Mediaeval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. F. Russell*. Oxford: Society for Study of Mediaeval Languages and Literature, 1981. 121-132.

_____. "Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue". *MLN* 84 (1969): 143-56.