

# *Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril*

Eugenia Fosalba

*Para Alberto Blecua*

La poesía intercalada en la novela pastoril no ha recibido todavía la atención que merece, y aunque hoy suele pasar demasiado inadvertida,<sup>1</sup> tan injusto es olvidar que en su día fue un auténtico señuelo de un género narrativo con gran éxito editorial, como dejar de consignar el papel que cumplió en la historia de la poesía española. Sus autores no sólo debían ser hábiles narradores, si no también poetas versátiles dispuestos a demostrar su capacidad de adaptación a los distintos metros, ya que una de las exigencias de la novela que en suelo español inaugura el portugués Montemayor es una variada y llamativa polimetría. Sería pues muy conveniente dedicar algún estudio de conjunto a unos versos tan desdeñados por la crítica, y como tal propósito bien pudiera dar lugar a un libro será preciso acotar el terreno y limitamos aquí a analizar únicamente qué resulta sin lugar a dudas y de forma explícita una égloga para la novela pastoril española, tratando entonces de relacionar cuanto sea necesario todos los campos en que nace y evoluciona, para entender mejor por qué asume esas formas y no otras en el seno de este género de novelas. De entre otras razones, porque sería absurdo ceñirnos a analizar las *églogas* insertas en la novela pastoril, predeterminadas como tales a nuestro antojo, obviando que la misma novela que las contenía recibió por parte de Cervantes ese mismo nombre.<sup>2</sup> Así, en rigor, todas las composiciones poéticas insertas en esta suerte de novelas forman parte de una inmensa égloga, y este hecho, aunque no sea determinante, tampoco contribuye a facilitar la distinción de las composiciones estrictamente eglógicas. Un rápido vistazo al catálogo que ofrecemos en apéndice de las composiciones poéticas interpoladas en las novelas pastoriles más conspicuas confirmará esta impresión.

Pero se unen a esta dificultad numerosos otros problemas teóricos y prácticos relacionados con la égloga como composición poética en particular y como género poético en general, empezando por los poco claros orígenes etimológicos de la voz: "selección", como quisieron los gramáticos del tardío Imperio, y recoge Herrera en pleno siglo XVI; "canto de la cabra" o "aegloga", como quiso Elio Donato, siguiendo una falsa etimología, fórmula que llegó más o menos modificada a Juan Díaz Rengifo y a Luis Alfonso de Carvallo.<sup>3</sup> Ni siquiera está

---

\*Este artículo es el resultado de una conferencia pronunciada en Noviembre del 2000, en el VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, organizado por el Grupo P.A.S.O, Universidades de Sevilla y Córdoba, cuya publicación en papel en el volumen dedicado a la *Égloga* debe ser inminente.

<sup>1</sup> En este sentido, resulta significativo que Ramón Mateo Mateo sólo excluyera la consideración de estos versos, en una tesis doctoral por otra parte minuciosa y que sabe combinar sabiamente la nota erudita con una bastísima visión panorámica. Véase *La poesía pastoril española del siglo XVI*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1991.

<sup>2</sup> En las palabras preliminares dedicadas a los "Cuñosos lectores" de su *Galatea*, escribe: "La ocupación de escribir églogas en tiempo que, en general, la poesía anda tan desfavorecida, bien recelo que no será tenido por ejercicio tan loable..."; cito por la edición de López Estrada y López García-Berdoy, Cátedra, 1995, p. 115. De acuerdo a esta definición cervantina de la novela pastoril todas las composiciones poéticas insertas en ella devienen eglógicas o partes de una égloga. ¿Cómo señalar entonces los límites?

<sup>3</sup> En su monografía sobre estas cuestiones recuerda Doñis Lessing, a propósito de la cita de Rengifo sobre la égloga, influida por la definición de Covarrubias, ("Égloga se compone de Aegon, cosa de cabras o cabañas de pastores y de logos -palabra y assi se define: Razonamiento entre pastores de sus cosas. El Madrigal y la Égloga convienen en la materia, pero se diferencian en que el madrigal es un género de canción rústica como dixe tratando de él; y la égloga es a modo de diálogo *representativo*", Salamanca, 1592, cap. IV), la palabra "representativo", que debería entenderse por su interpretación sobre algún tipo de tablado o escenario, sentido que adquiere en los dramas pastoriles

demostrado que sus fundadores de la Antigüedad llegaron a usarla: Teócrito no llamó a sus composiciones poéticas "églogas", y no es verosímil que las titulara "idilios", que es la forma en que la posteridad ha titulado a sus variados mimos --a veces tan urbanos. Tampoco la voz "idilio" ("obrita, poemita suelto") contenía referencia alguna al mundo pastoril.

Luego se impone tener presentes una serie de cuestiones previas que pronto veremos indisociablemente vinculadas a las raíces mismas de la novela pastoril: sencillamente no es posible analizar la égloga desde lo que hoy podamos sobreentender por el término prescindiendo de la forma proteica que adquiere desde su antiguo germen, pero sobre todo porque su uso como rótulo genérico se multiplica en todos los cauces literarios durante el Renacimiento, y más concretamente durante el Renacimiento español.

No en balde, en la definición que de ella dan comentaristas tan relevantes como Servio, está implícita y explícita la diversidad, como su condición definitoria y esencial. Las *Églogas* de Virgilio podían pertenecer tanto al género narrativo (*exegematicus*) "in quo tantum poeta loquitur" (y ofrece el ejemplo de las *Geórgicas*), al dramático "in quo nusquam poeta loquitur" (como en la tragedia y en la comedia), o al mixto ("tertius mixtus est") porque el poeta habla e introduce a otros personajes que a su vez intervienen.<sup>4</sup> Por eso Garcilaso, con su tendencia sincrética e inaugural, planteando una vez más los caminos que se abren para cada género poético "antes de echar a andar",<sup>5</sup> reproduce la antigua clasificación de la poética según la teoría de la imitación en el conjunto de sus tres églogas, reuniendo así bajo un único marbete los tres grandes cauces literarios: la primera égloga resulta mixta, pues combina la parte narrada con el diálogo; la segunda es tildada por el mismo Herrera de dramática y de hecho hay quien ha sugerido que pudo llegar a representarse en los jardines de los Duques de Alba pues es toda diálogo; y la tercera aparece casi por completo narrada<sup>6</sup>.

Curiosamente, la novela pastoril pondrá de relieve la inclinación dramática que conlleva la *égloga*, pues en el escenario que proporciona su prosa se manifestarán de manera teatral "razonamientos entre pastores", como en el *Pastor de Fílida* (donde para entretener los ocios de los demás personajes, se les ocurre representar la *Égloga* de Delio, Liria y Fanio), o cuando se "recita" "sobre un tablado", en una "égloga" polimétrica de la *Galatea*, los propios casos de amor, teniendo a otros pastores como espectadores, que después ejercerán de críticos literarios. Más adelante, Lope adjudicará el mismo título de *Égloga* a una composición poética polimétrica representada a su vez por varios pastores que pueblan su novela.<sup>7</sup> De lo que podemos extraer una primera conclusión importante: solo cuando especifican su representación teatral emplean los autores de las respectivas novelas el marbete *Égloga* para sus composiciones poéticas dotadas de mayor o menor bucolismo. Un rastreo en novelas pastoriles menores arroja los mismos resultados. Ahí están las cinco "Églogas" que ocupan totalmente el Libro IV de *Los cinco libros intitulados la enamorada Elisea*, de Gerónimo de Covarrubias Herrera, publicada en Valladolid, en 1594, y conservada en El Escorial. A diferencia del resto de composiciones interpoladas en la novela, aquí aparecen unas "Églogas", todas reunidas en el mismo capítulo y sin solución de continuidad, con la especificación de las "Personas" que intervienen como si de

---

publicados por Encina "Wichtig ist aber, dass zwar noch im Sinne von Handlung, wohl aber im Sinne einer wie auch immer gearteten Bühne oder Szenerie aufgefasst werden muss. Es waren zu der Zeit ja auch längst die Eklogen Encinas veröffentlicht.", en *Ursprung und Entwicklung der Spanischen Ekloge bis 1650 (mit Anhang eines Eklogenkataloges)*, Librairie Droz, Genève, Librairie Minard, Paris V, 1962, pp. 42-43.

<sup>4</sup> *Publi Vergilii Maronis Mantuani Vatis Buccolica: commentarii Serui Mauri Honorati...*, París, 1516, fol. xxv.

<sup>5</sup> C. Guillén utiliza la expresión a propósito de la epístola en su ya clásico "Sátira y poética en Garcilaso" editado por vez primera en el *Homenaje a Casaldueño*, Madrid, 1972, y recogido más tarde en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.

<sup>6</sup> Idea recogida por Ramón Mateo, en su esclarecedor capítulo dedicado a "La preceptiva poética y la pastoral", *op. cit.*, p. 1632.

<sup>7</sup> "...Danteo y Gaseno, a quien tocaba *representar la égloga*, vestidos a propósito con pellicos de tela fina, el uno blanca, sembrada de clavelinas de nácar, y el otro verde, listada de encamado y blanco, con armiños blancos y negros, y con los nombres de Montano y Lucindo, comenzaron así: /ÉGLOGA/ Montano, Lucindo..." en el Libro tercero de las prosas y versos de la Arcadia, ed. de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1975, p. 175. En la *Question de amor*, que se idea en el Nápoles sannazariano, ya se sentaba un precedente con la presentación de una *Égloga* (así se la titula) suavemente asayaguesada que culminaba con un villancico, escenificada por los nobles protagonistas de esta novela en clave que mudan el nombre y se disfrazan de pastores. Véase la *Question de amor* anotada por Carla Peugini, en Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, esp. las páginas dedicadas a la égloga 102 -121.

un elenco se tratara<sup>8</sup>. En los *Pastores de Belén*, sabemos que el canto altemo de Bato y Rústico es una “égloga” por el título que se le otorga y el “aplauzo” que se le concede (“... rogados Bato y el Rústico, alternaron esta Égloga, dándoles el cielo serenidad, las selvas silencio, y los pastores aplauzo.”). Hasta en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, de Jacinto Espinel y Adorno, publicada en Madrid, en 1620, cuando ya el género está tocando a su fin, se alude a la “representación” de una extraña “glosa” que resulta ser una composición polimétrica<sup>9</sup>; pero en el fragmento en prosa que sigue a continuación se especifica de pronto que se trata de una “égloga”. Por el contrario, las excepciones que he podido encontrar a esta suerte de ley inamovible de las composiciones teatrales insertas en la novela pastoril, teniendo en cuenta el inmenso caudal de poesías que abraza el género, es del todo insignificante.<sup>10</sup>

Creo entonces que los autores de novelas pastoriles distinguen en la égloga una marca genérica que a nosotros se nos ha escapado y que hay que tratar de situar en su contexto de origen para entender por qué perdura con tanta tenacidad en este sentido teatral al insertarse explícitamente con tal título en la novela pastoril española.<sup>11</sup> Olvidémonos ahora de nuestro actual concepto de lo teatral; recordemos que en las raíces literarias de la novela pastoril, y también después, en los años en que el género narrativo se constituyó, eran tiempos en que todavía no se había fraguado la comedia siglodorista (en la que, por otra parte, el poliestrofismo de este género de novelas tanto debió influir). En tiempos inmediatamente anteriores y posteriores a Garcilaso es muy probable que representar una égloga, por influjo italiano, y en relación a las fiestas cortesanas tan bien documentadas allí, no implicara necesariamente un gran aparato escénico y bien pudiera ser tan solo recitarla con gestualidad moderada por distintas voces. O que bastara para adscribirle carácter dramático el hecho de entender su título como una invitación implícita a su representación.

Podríamos preguntarnos aquí por qué la égloga se asocia con tanta frecuencia al género dramático en el Renacimiento. La respuesta sería que en este sentido han constituido un precedente de gran refinamiento poético, difícilmente olvidable, las fábulas mitológicas representables que a fines del XV toscano enseguida se emparentan al género eglógico. De acuerdo a esa servidumbre propia del género bucólico, aparecerán dedicadas siempre a grandes señores, y esta parte dedicatoria, sólo anunciada en Virgilio, se convertirá en el ambiente cortesano renacentista en una marca importantísima del género, que paradójicamente contribuirá a su dignificación, pues de su brillantez depende el prestigio del linaje que las subvenciona y estrena en sus salas palaciegas. A la luz de la gran altura poética que la égloga mitológica representable alcanza con Poliziano y su precioso *Orfeo*,<sup>12</sup> quizá se entienda mejor por qué Garcilaso se atreve a desarrollar tanto la parte laudatoria de su égloga más dramática.

Poliziano revive y amplifica en lengua toscana la atmósfera más exquisita de las églogas clásicas gracias a su concepto de imitación compuesta vertida al vulgar y al sucinto pero esencial escenario bucólico con que es posible que L.B. Alberti concibiera su *Tyrsis*, ideada cuanto más para la recitación. No olvidemos aquí que Poliziano prologó el *De re aedificatoria* en 1485, donde se especificaba un tercer escenario bucólico (además del de la comedia y la tragedia) para la fábula satírica griega. A medida que la fábula mitológica se aúne a la pastoral en la obra fundacional de Poliziano (cuya polifonía es indisociable de su poliestrofismo), y

<sup>8</sup> En la Égloga I, escrita solo en estancias, son “personas” Alexis y Tirsis; en la II, compuesta también en estancias, son “personas”, Arbolea y Celina; en la III, en tercetos, estancias y vuelta a los tercetos, Flamina, Delia, Arbusto y Melibeo; en la IV, la de más compleja polimetría (tercetos, 86 versos de *rimamezzo*, y vuelta a los tercetos), Rosiola, Faustina, Pradelio y Tiberino; en la V, la única mixta, escrita en estancias, y después alternativamente en octavas y tercetos, participan y se anuncian como personajes, Lerida, Silvana, Lucano y Vireno.

<sup>9</sup> Sextetos-lira, tercetos, estrofas de madrigal en AbaBbcC, *rimamezzo*, redondillas, tercetos, estancias y décimas.

<sup>10</sup> Se introduce otra “Égloga” en el libro primero de la novela de Espinel Adorno, polimétrica y cantada, pero no se alude a su representación teatral. En *Los diez libros de la Fortuna de Amor*, de Antonio de Lo Frasso, “de la ciudad de l’Alguer, Barcelona, 1573, figura en su Libro VII una “Égloga entre Frexano y Claidoro, y triumpho de cincuenta damas de Barcelona”, donde tampoco se especifica el carácter teatral de su representación. Al final de los *Pastores de Belén*, aparece una composición en tercetos esdrújulos, que es un canto monódico sin carácter ni siquiera dialogal, que en la prosa se le llama “égloga”, a buen seguro por influencia de la métrica sannaziana.

<sup>11</sup> Jaime Moll me comenta que a partir de esa década, la novela pastoril desaparece de golpe: varios privilegios concedidos quedarán traspapelados. A lo largo del XVII sólo se reeditará, y con frecuencia, la *Arcadia* de Lope.

<sup>12</sup> Consúltese la edición de Antonia Tissoni, *L’Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell’originale e delle successive forme teatrali*, Editrice Antenore, Padova, 1986.

amente su teatralidad en la *Orfeo tragoedia*, amplificada y subdividida en cinco actos, así como en el *Cefalo* de Correggio (también y muy significativamente subdividido en actos), ese tercer escenario vitruviano adquirirá mayor envergadura aprovechando el aparato heredado de las *sacre rappresentazioni*.<sup>13</sup>

Poliziano no es sólo un modelo de teatralidad aplicado al mundo de la égloga, porque al contaminar con el mitológico, contribuye de esta suerte a su estilización. Había libado en distintas flores poéticas y logrado mezclar los estilos rústico, medio y alto, al vincular el comienzo calpurniano de la pérdida de la ternera con el encuentro con Aristeo, quien a su vez, desoyendo los consejos del pastor Mopso, provocará la tragedia de Orfeo. Cuando el mundo de las divinidades paganas anunciado en las sombras fugaces de las voces alternas de las *Bucólicas* virgilianas irrumpa en la Arcadia vulgar y renacentista, coadyuvará a que la Égloga pueda aspirar a una más exquisita estilización. Prueba de ello es la Égloga III de Garcilaso, sólo dialogal al final, y creadora de una inmensa didascalía de homenaje, en los tapices de las náyades, a los amores mitológicos con final en baño de sangre.<sup>14</sup>

En este contexto que estiliza al tiempo que teatraliza la égloga se explican los intentos de ubicarla entre los demás géneros por parte de poetas que además ejercen de preceptistas. Minturno distingue tres partes de la Poesía: “Tre generali: l’una si chiama Epica, l’altra Scenica, la terza Melica, o Lyrica che dir ui piaccia. Vesp. Qual’ è l’Epica? M. Quella, che non veste le parole di quelli ornamenti, che la Musica, é la ballatrice all’altre sorelle presta per dilettere; ma tesse le uoci ò misuratamente in versi, qual nell’Heroico, e nel *Bucolico e pastoral poema si vede*.” Más adelante confirma a la bucólica como una de las partes de la épica,<sup>15</sup> que así se define por oposición a la escénica o teatral (trágica, cómica o satírica –y entiendo que se refiere a la tragedia satírica griega cuyo ejemplo conservado sería el *Cíclope* de Eurípides) y por carecer del ornamento musical propio de la mélica en los medios para la imitación; pero en cuanto se adentra en los modos de imitación, el poema en que el poeta narra y ... “ritiene la sua persona, nè in altrui si trasfigura” estamos en el terreno de “.il che fà le piú volte il Melico, sicome il Petrarca nelle canzoni, e ne’ sonetti. Ma propriamente si dice imitare, chi deponendo la sua persona, si veste dell’ altrui, si come fà il Comico, e il Tragico poeta: il qual mai non parla, ma introduce altrui per tutto il poema a parlare. Questo modo tenn’io nelle Egloghe... Il terzo modo si vede nell’Epico il qual’ hor parlando ritiene la sua persona... Hor depone la sua persona, e fà parlare altrui.”<sup>16</sup> El fragmento aducido resulta esclarecedor en varios puntos: primero porque ahora interesa destacar la teatralidad de la égloga, más allá del valor mixto que le otorga

<sup>13</sup> Véase la nota anterior. Hay muchos aspectos de la huella en España de esta tradición teatral italiana que están todavía por estudiar, como anuncié en el Encuentro, y me propongo analizar en otro lugar, tomando como punto de partida la influencia de obras como el *Cefalo* de Correggio (con la intervención divina de Diana, quien tras el oficio funeral, aquí plenamente pagano, resucita a Procri), en la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Encina, quien llena el esquema heredado de Correggio (separación de los amantes, muerte femenina, oficio funeral y resurrección gracias a una divinidad pagana, *deus ex machina*) con la tradición poética de Garcí Sánchez de Badajoz, sus lamentaciones y su parodia del oficio divino en las *Lecciones de Job* adaptadas a las pasiones amorosas. La última Égloga de Encina es especialmente significativa de este influjo italiano, además, por la presencia en ella del tercer escenario satírico, y el *lieto fine* característico de estas fábulas eglógico-mitológicas que dan la vuelta al motivo clásico aprovechando para la intervención divina y la resurrección el ascensor tomado del escenario de las *sacre rappresentazioni*: buen ejemplo de ello, junto al ya aducido de la *Fabula de Cefalo e Procri*, es la *Comedia di Danae*, cuya protagonista es convertida en estrella merced a un extraordinario efecto teatral. La obra está recogida en *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Maria Pia Mussini Sacchi, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1983, pp. 293-334.

<sup>14</sup> La última *ecphrasis* volverá también a la *Orphei Tragoedia* en el brocado personal dedicado a Elisa, nueva Eurídice, flor tronchada e igualada sobre la yerba (“Come succisa rosa/ e come colto ziglio al prate langue” vv. 46-47).

<sup>15</sup> “Quante parti hà l’Epica in versi? Molte; conciosia [por eso] che L’Elegie, gli Epigrammi, gl’Hynni d’Homero, e d’Orpheo, non che [e incluso] gli Heroici, e Bucolici poemi sotto lei si contengano: percióche di questo nome è ciascuna poesia, che all’esser suo perfetto nè canto, nè ballo richiede.”, *L’Arte Poetica del Sig. Antonio Minturno*, Andrea Valuasson, 1964, p. 3. Hay edición facsímil en Wilhelm Fink Verlag München, 1971. Siguiendo a Minturno, Cascales también incluirá, en las *Cartas filológicas*, a la égloga en la épica menor. Por otra parte, las églogas conservadas de Minturno son muy escasamente teatrales, y su componente dramático es estrictamente dialogal. Cabría relacionarlas más con las églogas recitativas, como la de Alberti, Tebaldeo o Castiglione.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 6.

Servio (que antes influía en Minturno en la inscripción de la bucólica en la épica) porque distingue entre la poesía bucólica y la égloga, la primera de las cuales forma parte de la poesía épica porque carece del ornamento de la mélica y tampoco se define por ser escénica. El carácter eminentemente teatral que la égloga adquiere en su versión vulgar (la que él escribe, específica) viene a confirmarse años antes en la *Poetica* de Giovan Giorgio Trissino.<sup>17</sup>

Parece que Trissino y Minturno tratan de casar teoría y práctica, poniendo de relieve el carácter dramático de la égloga, no ajeno a la antigua, pero acentuado por contagio con el escenario satírico en la praxis renacentista: las protestas de Giraldo Cintio en su *Discorso sopra il comporre le satire atte alle scene* (1554) no son más que un intento de reubicación de la égloga, despojándole del énfasis dramático, para volver otra vez la mirada a la bucólica clásica divorciada de un concepto más moderno de la teatralidad, que emerge ahora de los comentarios neoaristotélicos.<sup>18</sup>

La novela pastoril no pierde entonces en absoluto el contacto con el concepto dramático tan íntimamente vinculado a la égloga en el Renacimiento.<sup>19</sup> Más bien al contrario, a la luz de estos datos podría parecer que en España, la égloga dramática sólo pervive con fuerza en ese género narrativo que la abraza en el seno de su ficción, pues en la realidad de nuestro XVI no triunfa, como en Italia, la polémica fábula pastoril dramática.<sup>20</sup> De todas maneras resulta muy inverosímil, sobre todo teniendo presentes ahora estas muestras de églogas dramáticas que ofrece la novela, muestras que se prolongan hasta la altura de 1620, que en los entretenimientos palaciegos de la nobleza castellana haya desaparecido la costumbre de representar églogas dramáticas, como se ha solido afirmar<sup>21</sup>. Las aportaciones recientes de Joan Oleza y Teresa

<sup>17</sup> “La terza cosa, poi che havemo detto di esaminare è il modo colquale devono esse attioni, e costumi imitare, e questo è di tre maniere, l’una, che’l Poeta parla sempre in sua persona e non induce mai altre persone che parlino, come sono quasi tutte le Elegie, le Ode, le Canzoni, e le Ballate, e li Sonetti e simili. L’altra è che ‘l Poeta mai non parla in sua persona, ma solamente induce persone che parlano, come sono Comedie, Tragedie, Egloghe e simili. La terza è, che ‘l Poeta parla et enunzia, e parte introduce persone che parlano, come sono li Heroici.”, Vicenza, per T. Ianiculo, 1529 (ed. facs. W. Fink, Munich, 1969, p.7). También Escaligero, tan presente en nuestro Herrera, insiste en su carácter dramático: “Ab his orta postea Comoedia est. Quare Theocritus communi verbo usus est et pastorali, et scenice actioni...”, *Poetices Libro Septem*, apud Antonium Vincentium, 1561.

<sup>18</sup> “E perché mi dicete che coloro che sono d’opinione che l’égloga convenga alla scena, dicono che tutta la Bucolica di Virgilio si piglia per una favola atta alla scena, e che le egloghe sono invece di scene, che furono dette diverbj, mi pare di potervi dire intomo a ciò ch’io mi maraviglio che si ritrovi alcuno che sia di questa opinione: perché, ancora che sotto nome di Bucolica si comprendano tutte le egloghe, non sono tutte indotte ad una azione, come sono le scene delle favole introdote in iscena, anzi è ciascuna di esse di sogetto diverso, il quale non lascia che in lor sia quella unità che alle favole della scena conviene, le quali drizzano tutto il maneggio nella scena introdotto ad un sol fine, in una sola azione, nel termine di un giorno o poco più.”, G.B. Giraldo Cinzio, *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerreni Crocetti, Marzorati Editore, Milano, 1973, pp. 241. Después reconoce que ha habido intentos recientes al respecto, en una “égloga a servizio dell’ università degli scolari delle arti, la quale era divisa in atti e in scene (...) Dalla quale égloga alcuni altri hanno cercato fare il medesimo; ma perché io di ciò non ho esempio alcuno antico, me ne son sempre astenuto...”, p. 242.

<sup>19</sup> Aunque ya hay una recepción teatral de las *Bucólicas* en tiempos de Virgilio. Y valdría la pena recordar aquí que a Donato se debe la noticia (*Vita Verg.* 91-92), según la cual, debido al éxito de la publicación las *Bucólicas*, éstas fueron llevadas a escena varias veces: “Bucolica eo successu edidit, ut in scena quoque per cantores crebro pronuntiarentur”, en *Vita Vergilianae Antiquae, Vita Donati*, Oxford, 1954. Véase, Vicente Cristóbal en “Fronteras de la poesía bucólica virgiliana con otros géneros poéticos”, en *Actes del VIIIè Simposi d’Estudis Clàssics (21-24 de Març de 1983)*, *Los Géneros Literarios*, Bellaterra, 1985, p.279.

<sup>20</sup> Sin relacionarlo con el hecho de que las Églogas incluidas con ese título en la novela pastoril española son todas escénicas, Francisco López Estrada sugiere algo interesante, aunque impreciso, como veremos más adelante: que la novela pastoril española, con su mayúsculo éxito editorial, sustituye completamente el desarrollo del drama pastoril que sí se dará en Italia: “A fines de la década 1550-1560 ocurrió en la literatura española un acontecimiento literario que paradójicamente tuvo el efecto de reducir los vuelos de un posible desarrollo de este teatro pastoril al que me vengo refiriendo: fue la invención de los libros de pastores que realizó Jorge de Montemayor (1520-1561) con su *Diana* (1559). La materia pastoril adoptó en España con este libro una estructura novelística peculiar que resultó un acierto poético, en el sentido de creador...”, p. 242. “La comedia pastoril española”, *Origen del Drama Pastoral en Europa, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale*, Viterbo, 1984, pp. 235-256. No se puede menospreciar, por otra parte, la relevancia del drama pastoril italiano que se desarrolla de estas fábulas pastoriles de principios y mediados de siglo, pues al añadirsele los coros y la música, estará creándose el drama lírico, que nace oficialmente con el *Orfeo* de Monteverdi. Consúltense en este sentido las publicaciones de Nino Pirrotta. Además, de forma indirecta, las polémicas acerca del *Pastor Fido* influirán en Lope y su *Arte nuevo*.

<sup>21</sup> Todavía MacGrady afirma en su reciente edición de *Peribáñez*: “Las églogas dramáticas se escribieron y representaron apenas hasta mediados del siglo XVI, pero sobrevivió la tradición en la segunda mitad de la centuria a

Ferrer Valls<sup>22</sup> se orientan precisamente en sentido contrario, y ello sin necesidad de considerar el testimonio que ofrecen las novelas que estamos comentando. Oleza recuerda, eso sí, la *Égloga de Torino* inserta en la *Question de amor*, fruto no antojadizo del ambiente cortesano del Nápoles de principios de siglo, y la analiza con detalle destacando de ella una serie de rasgos que van a caracterizar a este subgénero del contexto áulico, cuyo mundo aristocrático tan presente está en la obra anónima publicada en Valencia en 1513: en ella, son los propios nobles protagonistas de la novela en clave quienes mudan el nombre y se disfrazan de los pastores Torino (que es Flamiano), Quiral (el Marqués de Carliner), Benita (Belisena) e Illana (Isiana), para representarla sobre las tablas con un decorado mínimo.<sup>23</sup> Croce ya descubrió hace muchos años la identidad de los protagonistas, sobre los que han vuelto su reciente editora, Carla Perugini, y Eulàlia Durán<sup>24</sup>: según ésta última, Flamiano no sólo debe corresponder a Gerónimo Fenollet, sino también a su hermano Francisco, que no por casualidad será uno de los protagonistas del *Cortesano* de Luis de Milán; no hay datos para sustentar que Vasquirán sea el poeta Vázquez, y en cambio, el juego de apellidos (Vasquirán-Violante) cuadra mejor con el alto funcionario valenciano Jeroni de Vic i de Vallterra que se casó en 1492 con Violant Ferrer i Soler; queda por otra parte intacta la vieja identificación de Belisena con una de las hijas de la duquesa de Milán, llamada Bona Sforza. En la *Égloga* destaca el predominio de la palabra, la sencillez de los recursos técnicos, el “carácter fuertemente circunstanciado de la ficción, la mínima articulación de ésta en la intriga”, el gusto por el asunto amoroso; elementos todos, como ha señalado con acierto Joan Oleza, “básicos de un espectáculo en que lo fundamental es la convocatoria de los cortesanos al juego literario de salón”, situación adyacente y a la vez definitoria del universo de la *Égloga*.<sup>25</sup>

Hay por tanto un vínculo tácito entre la égloga representable y la novela en clave, pues como ejemplifica muy bien la *Question de amor*, se representan los propios casos de amor enfundados en trajes pastoriles, de forma que los personajes históricos se reconocerían doblemente en los ficticios de la novela y en los disfrazados de la égloga. ¿Cómo se explica esta transposición de la circunstancia cortesana que rodea la aparición de la novela a su trama y a la égloga representable? Es muy probable que los propios personajes históricos representados en

---

través de los coloquios de Lope de Rueda y de algunas piezas anónimas”, ed. Crítica, Barcelona, 1997, p. LXXI. Deben ser más numerosas de lo que imaginamos: Pilar Ramos exhuma una fábula mitológica con música sobre el mito de Dafne, muy deudora de la tradición de la égloga dramática, por sus numerosos elementos pastoriles, en “*Dafne*, una fábula en la corte de Felipe II”, *Anuario musical*, 50 (1995), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología, pp.23-45. La estudiosa reivindica el gusto de Felipe II por el teatro, a pesar de la imagen austera más difundida de este rey y recuerda la afición de Isabel de Valois y de la princesa doña Juana y sus damas por las máscaras, las comedias y las invenciones; por otra parte, la costumbre de las meninas de representar obras dramáticas perduró muchos años. Incluso hay noticias de una Academia o Liceo de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela formada por las damas más exquisitas de la corte, donde se representaban comedias y se recitaban versos. En El Escorial se celebraban mascaradas y saraos: hay que recordar que la novela pastoril de Jerónimo Covarrubias Herrera, dedicada a Felipe II, conservada precisamente en El Escorial, tiene un IV libro enteramente dedicado a églogas claramente representables. En la novela hay varias alusiones a la muerte de doña Ana de Austria, esposa del rey, como un suceso reciente (el fallecimiento se produjo en octubre de 1580). Y precisamente, la fábula *Dafne*, en la que al final se recita el soneto de Garcilaso consagrado al mismo motivo, fue una representación encargada por la emperatriz María, según consta en el propio manuscrito; fue ella quien se hizo cargo del príncipe y las infantas al morir la esposa del rey. Pilar Ramos recuerda, además, la afición de la emperatriz a las representaciones cortesanas. Teresa Ferrer también cita esta fábula y ofrece, por otra parte, el testimonio de una máscara organizada años antes, en 1564, por la princesa doña Juana y la reina Isabel de Valois en el Alcázar de Madrid, en *Nobleza y espectáculo teatral (1533-1622). Estudio y documentos*, Textos hispánicos del siglo XVI, UNED, Univ. de Sevilla, Univ. de Valencia, 1993, pp. 84 y 183-189.

<sup>22</sup> *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 1988. También, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, Tamesis Books, Londres, 1991. Véase también, de Teresa Ferrer, “Bucolismo y teatralidad bajo el reinado de Felipe II”, *Voz y Letra. Revista de Literatura*, X, 2 (1999), 3-18.

<sup>23</sup> Véase la *Question de amor* anotada por Carla Perugini, en Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, esp. las páginas dedicadas a la égloga 102 -121.

<sup>24</sup> “Realitat i ficció en la novel·la castellana *Qüestió de amor* (València, 1513)”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLV (1995-96), pp. 389-407.

<sup>25</sup> Joan Oleza Simó, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la *Égloga*”, *Teatros y prácticas escénicas. I El Quinientos valenciano*, dir. Joan Oleza Simó, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, pp. 216-217.

los ficticios de la *Question* asistieran a su lectura, y que la obra hubiera sido ideada con ese objetivo<sup>26</sup>.

Rindiendo homenaje al título de la obra, el nudo de la acción se plantea en la dualidad boccacciana sobre quién sufre más si Vasquirán que gozó del amor de Violina hasta que murió, o Flamiano, que ama sin esperanza de ser correspondido. Las mismas cuestiones de Boccaccio, que se divulgan en castellano desgajadas del libro IV del *Filocolo* a partir de 1546, se desarrollan precisamente en la *comice* de una fiesta en los jardines de la corte partenopea, para la que Ascalion propondrá como reina a Fiammetta, hija del rey Roberto d'Angiò: de manera que la cuestión de amor, cuyo característicos *dubbi* celebra Garcilaso en la apertura de sus primeras églogas, y están detrás del debate y canto amebeo entre Sireno y Silvano en la *Diana*, es originalmente inseparable del ambiente ocioso y palaciego.

Y ello nos devuelve otra vez a Valencia, y más concretamente a la corte de Germana de Foix y su tercer esposo, Fernando de Aragón, duque de Calabria, que tan intensamente había contribuido al proceso de asimilación del renacimiento en Valencia, ya iniciado con Alfonso el Magnánimo y la protección ejercida sobre el reino. Valencia, donde aparece publicada la *Question* anónima, portadora del mundo aristocrático de los saraos de Nápoles, y donde muchos años después, se daría a las prensas la primera novela pastoril española. Mientras tanto se ha desarrollado la actividad de Luis de Milán, *arbiter elegantiarum* de la corte de los duques de Calabria, famosa por su vivísima actividad celebrativa (¿acaso no era Montemayor músico y poeta predilecto de la corte de Juana de Austria?)<sup>27</sup>. Josep Romeu ya aclaró en su día que el *Cortesano* se había compuesto muchos años antes de su publicación (en 1561)<sup>28</sup> y que reunía numerosos elementos teatralizados de la vida de los duques y su séquito de favoritos en el Palacio Real. Hay dos facetas en su libro, la primera, que abarca su casi totalidad, potencialmente dramática pero dispuesta a modo de narración, muy al estilo de la *Question de amor*; y en segundo lugar, podrían distinguirse elementos específicamente teatrales, con las fiestas cortesanas que se van sucediendo a lo largo de la obra, de forma y estructura dramáticas, y, además, una serie de escenas que parecen cuadros directamente tomados de la realidad. Se describe, para empezar, una cacería, con demora en la pintura de los trajes, y después, en el descanso, se desenvuelve un juego de motes y un combate poético. Aparecen más tarde piezas farsescas como la del Mastre Zapater y los bufones, la montería de los troyanos que se representa escenificada mientras Milán la recita; una mascarada, a la que acuden todos los nobles; se celebra la fiesta de mayo, de cuidadosa escenografía, con los cantores del duque disfrazados de ninfas (!). Hay un momento especialmente curioso. Acuden los caballeros a ver

<sup>26</sup> El destino de toda la *Question de amor*, novela en clave, era el de ser leída frente a sus protagonistas, sugiere muy atinadamente Carla Perugini: "Hemos señalado al principio que este párrafo ("Argumento") plantea problemas de interpretación. Si el argumento contiene "la declaración de toda la obra", ¿por qué no se menciona, ni de paso, la fatal guerra que tan dramáticamente la concluye? La respuesta no puede ser sino una: cuando el autor empezó a escribir la obra, estaba muy lejos de pensar que su abigarrado tratado de costumbres iba a terminar con muerte de sus personajes. El hecho de que el argumento no se haya corregido, antes de darse a la imprenta, sugiere que el primitivo destino de la *Question* fue el de ser leída públicamente, delante de los mismos protagonistas del relato, y que la obra fue componiéndose rápidamente, a la vez que las cosas relatadas iban sucediendo en la escena de la vida", *op. cit.*, p. 14.

<sup>27</sup> Ya destacó hace algunos años la importancia de doña Juana de Austria en el Canto de Orfeo de Montemayor, donde ella y sus damas ocupan un primer lugar privilegiado. La *Diana* se escribió durante los años en que doña Juana desempeñaba un papel crucial en la vida política y cortesana de Valladolid, pues era regente del reino, y la estrecha relación y conocimiento de Montemayor con su séquito más selecto ya se adivina en la composición "A unos galanes que se sentaron en un arca delante de las damas", publicado en el *Cancionero* antuerpiense de 1558, donde aparecen la mayoría de ellas. Tanto es así que el hecho de que en el Canto de Orfeo no se mencione la recentísima viudez de doña Luisa de Acuña, cuyo esposo, don Manrique de Lara, Conde de Treviño y tercer duque de Nájera, falleció a principios de 1558, me permitió aventurar que la fecha de publicación habitualmente asignada a la *Diana*, debía retrotraerse por lo menos en un año (1558). Véase mi *Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Seminario de Filología e Informática, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, pp. 19-28.

<sup>28</sup> Aunque la obra sufrió retoques de diverso alcance poco antes de su publicación, la fecha de los hechos que se narran está entre los últimos días de Abril y los primeros de mayo de 1535, pocos días antes de que el duque de Calabria partiera a Barcelona para embarcarse en la expedición contra Barbarroja. Véase, Josep Romeu en "Literatura valenciana en *El Cortesano* de Luis de Milán", *Revista valenciana de Filología*, I (1951), pp. 313-339. Y también de Josep Lluís Sirera, "El teatro en la corte de los duques de Calabria", *Teatros y prácticas escénicas. I El Quinientos valenciano*, Intitució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, pp. 259-277.

representar una farsa en el Palacio Real y mientras tanto, las damas se entretienen con un juego con destellos de ambigüedad sexual: todas se emparejan para dedicarse requiebros entre sí.<sup>29</sup> Detrás del episodio de amor lésbico entre Ismenia y Selvagia puede esconderse, entonces, algún juego cortesano como el que recoge Luis de Milán. Así se explicaría también mejor la aparición de los salvajes<sup>30</sup> que persiguen a las ninfas en el libro tercero de la *Diana*, que son una figura iconográfica dilecta de las fiestas cortesanas durante largos años, como testimoniará Gil Polo en su secuela, donde el valenciano prefiere hacer más explícito que su predecesor el cañamazo de la fiesta en la urdimbre de su narración pastoril<sup>31</sup>. En este contexto cortesano y festivo es donde mejor se explican también el combate dialéctico entre damas y caballeros echándose en cara los otros los defectos propios de su sexo, presente en el *Cortesano* (jomada sexta) y en la novela de Montemayor, el agua del deseo que da a Mirafior de Milán fortuna en el amor y las aguas encantadas de la sabia Felicia, y como no, el *Canto de Orfeo* en alabanza de las damas valencianas, encomio extenso que Milán prefiere llevar a acabo en arte menor<sup>32</sup>. También se explica mejor el bucolismo desleído de Montemayor, del que me ocuparé en otro lugar, y el hecho de que la obra se concibiera y se leyera en su tiempo como novela en clave (como el *Pastor de Fílida* y la *Arcadia* de Lope), y en este sentido no es gratuito que el autor señale en las palabras preliminares a su novela que allí se “hallarán muy diversas historias de casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril”<sup>33</sup>. Pues qué decir del extraordinario refinamiento de los pastores, cuya psicología tan agudamente sabe sondear el narrador, mucho más propia de cortesanos disfrazados de pastores, como el exquisito Tirsi que encarnó Castiglione en el carnaval urbinense de 1506.

<sup>29</sup> En el intercambio hay un momento en que doña Merina de Tobar le dice a doña Violante: “Pues soys otra Bradamante/ Querriaser/ Para vos otro Rugier”. Y poco más adelante espeta la señora doña Joana a doña Castellana: “De mi dedo sois anillo,/ Vos sereis de mi castillo/ castellana.” Un tanto escandalizado, don Diego comenta: “Estos amores que se dicen las damas de Valencia con las del Real, se encienden mucho...”, en la Jornada Tercera del *Libro intitulado El Cortesano compuesto por D. Luis Milán*, Madrid, Imprenta y Esterotipia de Aribau, Sucesores de Rivadeneyra, 1871, pp. 152-155, esp. p. 155.

<sup>30</sup> Véase, a título de curiosidad, de entre otras numerosas muestras, la “Danza de hombres selváticos” en *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism*, de T. Husband, The Metropolitan Museum, New York, 1980, tabla nº 12, donde puede observarse el baile de los salvajes sobre un tablado situado en el centro de una sala palaciega, rodeados de un público aristocrático que asiste a su espectáculo, y en un extremo de la sala, desde un balcón interior, los músicos tañendo sus instrumentos de viento. Ilustración recogida por Marzia Pieri, en *La scena boschiereccia nel rinascimento italiano*, Liviana Editrice, Padova, 1983, p. 232.

<sup>31</sup> Recordemos aquí el elogio desmesurado que dedica Gil Polo a Luis Milán en el *Canto del Turia*, de quien asegura ser superior a Cino da Pistoia y Guido Cavalcanti. Sobre la fiesta en la *Diana enamorada*, véase de Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura pastoril: el caso de la *Diana enamorada* de Gil Polo”, en *La Fête et l'Écriture. Colloque International*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 199-211. Subirats vio en toda la parte de la *Diana* concentrada en la corte de la sabia Felicia el recuerdo de las celebraciones organizadas en agosto de 1548 en Bince por María de Hungría en honor del príncipe Felipe, en “La *Diane* de Montemayor, roman à clef?, *Études Iberiques et Latino-Américaines, IV Congrès des Hispanistes Français (Poitiers, 18-20 Mars 1967)*, PUF, París, 1968, pp. 105-118. Heartz ha destacado precisamente el momento de estas fiestas en que unos salvajes escenificaron el rapto de unas damas, en “Un divertissement de palais pour Charles Quint à Bince”, *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, ed. de Jacques Jacquot, II, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1960, pp. 329-342.

<sup>32</sup> Como explica Josep Romeu, “...unes lloances de les dames de València, que el compongué, al tò d'una cançó castellana de l'època, i escrites, hom pot sospitar, pensant en l'èxit del *Colloquio* de Joan Fernández, que tant havia plagut Germana de Foix.”, *op.cit.*, p. 323. Juan Montero advierte sobre la posible relación entre ambas alabanzas de Luis de Milán y Montemayor en su edición de la *Diana*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 404. Otra coincidencia interesante entre ambas obras, aunque de carácter menor, es la inclusión del mismo villancico “Desdeñado soy d'amor / Guarde os Dios de tal dolor” (pp. 114-15, de la edición aducida de la obra de Milán), aunque con el desarrollo de una glosa distinta.

<sup>33</sup> Véase la anotación de Juan Montero a este pasaje de la novela, que aduce las noticias que al respecto aportan Jerónimo de Sepúlveda y Faria e Sousa, en su edición de la *Diana* en Crítica, Barcelona, 1996, p. 314, n 73.



La *Diana* es pues en muchos aspectos una novela nacida al calor de la fiesta cortesana<sup>34</sup>. Y los sucesores de Montemayor explotarán esa vía abierta que saben ver quizá con más claridad que nosotros y volverán de distintas formas a recuperar el bucolismo sannazariano, casi perdido en el paisaje de los afectos del portugués. Aspectos teatrales de la fiesta cortesana que se anunciaban en Montemayor sin llegar a cumplirse también resurgirán con fuerza en las imitaciones de su modelo: me refiero a la égloga representable, que ya no es entonces una reliquia de los pasados tiempos garcilasianos, si no uno de los pocos testimonios que hoy queda en pie de una actividad dramática de la segunda mitad del XVI, muy al estilo del momo palaciego, entretenimiento favorito de jóvenes aristócratas que nunca debió perderse, pero cuyo carácter excesivamente fungible nos ha privado de numerosas muestras<sup>35</sup>.

En este sentido, dudo que Cervantes presentara como un elemento de irrealidad el momento en que el hidalgo manchego se ve atrapado entre las redes de hilo verde tendidas entre los árboles para acotar el espacio de una “pastoril Arcadia” y de esta guisa conoce a unas doncellitas y mancebos ricamente disfrazados de zagalas y pastores, que explican cómo traen estudiadas “dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado” (II, 58). Parece mucho más verosímil que se tratara de una escena tomada del mundo contemporáneo, protagonista indiscutible del *Quijote* de 1615.

Observemos la égloga representable de la *Galatea*, a modo de botón de muestra: no es extraño que se dé en plena celebración de unas bodas. Después del banquete se alzan las mesas y “en el mismo lugar, con mucha presteza hicieron un tablado, para efecto de lo que los cuatro discretos y lastimados pastores Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio, por honrar las bodas de su amigo Daranio,... querían allí en público recitar una égloga que ellos mismos de la ocasión de sus mismos dolores habían compuesto.” Es una égloga representada como colofón de una fiesta y que disfraza los amores de los propios pastores, es decir, que tiene dejos de obra en clave. Cervantes se detiene en la descripción del auditorio:

Acomodados, pues, en sus asientos todos los pastores y pastoras que allí estaban, después que la zampoña de Erastro y la lira de Lenio y los otros instrumentos hicieron prestar a los presentes un sosegado y maravillosos silencio, el primero que se mostró en el humilde teatro fue el triste Orompo, con un pellico negro vestido y un cayado de amarillo boj en la mano, el remate del cual era una fea figura de muerte; venía con hojas de funesto ciprés coronado, insignias todas de la tristeza que en él reinaba por la inmatura muerte de su querida Listea...

Poco después, Orompo rompe el silencio con “semejantes razones”: dos versos en arte mayor y nada menos que once solemnes octavas reales. El movimiento escénico que se va desarrollando en la polimetría de las intervenciones, siempre ensimismadas y monológicas, es

<sup>34</sup> Ya comenté a propósito del estilo de la *Diana* que el resultado era una sinfonía exquisita destinada a ser leída en voz alta, en los salones de la corte. Otro testimonio de hasta qué extremo el mundo cortesano se reconocía en la novela pastoril lo proporcionan años más tarde, el primero de Marzo de 1624, cuarenta y ocho príncipes, damas y caballeros germanos, que escriben a d'Urfé para brindarle testimonio de su admiración, cuando ya habían salido a la luz las tres primeras partes de *L'Astrée*. Habían formado una academia sentimental que bajo el nombre de *Les Parfaits Amants* reunía a miembros de la alta aristocracia alemana deseosos de representar, con los nombres y disfraces de sus personajes, escenas escogidas de la célebre novela. Le rogaban que tuviese la gentileza de aceptar el papel de Céladon, que ninguno de ellos osaba interpretar. Le imploraban que se apresurara a publicar la cuarta parte de *L'Astrée* que desde hacía varios años esperaban con impaciencia. Véase mi *Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Seminari de Filologia i Informàtica, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994, p. 195, y 243. Sobre el éxito de la novela entre las reinas europeas, pp. 195-198.

<sup>35</sup> “De todo este movimiento, que por otra parte la documentación atestigua hasta la saciedad desde el siglo XV hasta la aparición del teatro barroco, los textos conservados, con ser suficientes, no son sino un ingrediente más, por un lado, y una pequeña muestra de los que debieron escribirse, por el otro, ya que cabe suponer que al tratarse de obras escritas para una circunstancia concreta, pasada la cual perdían su valor de consumo, y por escritores muy pocas veces profesionales (la mayoría son curiales de cortes señoriales o reales que nunca publicaron otras obras), la mayoría de ellas se nos han perdido”, comenta muy a propósito Joan Oleza en “*Adonis y Venus: una comedia cortesana del primer Lope de Vega*”, *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, Tamesis Books, London, 1986, p. 310. Véase *supra*, notas 20 y 21.

mínimo, y se hace explícito sólo a través de intervenciones como ésta del propio Orompo:... “Mas ¿quién es aquel que asoma y que quiebra / por la encrucijada de aqueste sendero? / Marsilio es, sin duda, de Amor prisionero...” (vv.73-75) La égloga, muy estática, se desarrolla en una sucesión de lamentos en disposición radial, justificados, de nuevo, por la rivalidad que suscita la cuestión de amor sobre quién sufre con más fuerza los embates de la adversidad en el amor. Finalmente, la obra se termina con la sentencia de Damón a favor de los celos como la causa más penosa de sufrimiento amoroso.<sup>36</sup>

Una estructura parecida, deudora del momo, con predominio de la palabra sobre la acción, y sus series de parlamentos que no se entrecruzan en diálogo, está presente en los largos soliloquios de la Égloga representada por Montano y Lucindo en la *Arcadia* de Lope, con seis estancias, sesenta tercetos y un soneto final<sup>37</sup>. De nuevo, aquí, como en la *Égloga de Torino*, una novela escrita en clave, en este caso nacida al calor de la maraña matrimonial en que se vio inmerso don Antonio de Toledo, Duque de Alba, alcanza a la égloga, inserta y representada en su interior, que es a su vez trasunto de sucesos reales, ubicados por P. López Navío entre 1591 y 1592, cuando Felipe II envía un ejército a Aragón para poner fin a los disturbios motivados por el célebre Antonio Pérez<sup>38</sup>. Como en la *Question de amor*, la novela pastoril de Lope contamina hasta su égloga representable del ambiente cortesano que rodea la circunstancia de su composición: en este caso esa circunstancia resulta de la larga estancia de Lope en Alba de Tormes, como secretario (¿encargado de entretener los ocios?) de tan distinguida casa ducal, cuya afición a las églogas tiene ya cuanto menos un siglo de tradición (desde Encina) y está pidiendo una investigación más a fondo.

No extraña entonces, como ha observado Oleza, que en el primer Lope sea fundamental la tradición cortesana del siglo XVI, pues de ella surgen “géneros enteros (como el mitológico y el pastoril) hasta obras muy concretas y globalmente cortesanas (*Los hechos de Garcilaso*, *Adonis* y *Venus*), pasando por recursos escénicos, mecanismos escenográficos, temas, cuadros, etc.”<sup>39</sup> Se está preparando el caldo de cultivo del que brotará, gracias a ingenieros como Lotti, el sofisticado teatro palaciego del siglo XVII. Buen ejemplo de la culminación de este proceso es una pieza tan palaciega, musical y fastuosa como *La selva sin amor* (1629), que a pesar de su complejísima y espectacular tramoya mantiene un hieratismo y brevedad expositivas (solo 673 versos en silva<sup>40</sup>, compárese con la longitud de cualquiera de sus comedias) similares a los de las églogas de las novelas, y cierta inclinación también a la densidad verbal en las intervenciones de tendencia monologal<sup>41</sup>. El escenario, con telón de boca y perspectiva profunda, representaba los jardines del antiguo Alcázar, como se deduce de la larga acotación inicial en que Lope alude al Manzanares y la silueta, al fondo, del *Palacio* y la *Casa de Campo*. El subtítulo que el gran dramaturgo propuso para tan singular pieza teatral, la relevancia de cuya parte musicada convendría determinar, fue “Égloga pastoral”: la precisión que aporta el calificativo “pastoral” --con cuya añadidura Lope pone de manifiesto la falta de redundancia que de ella percibe-- denuncia a la vez el significado eminentemente teatral y áulico que de nuevo se adscribe a la voz “égloga”.<sup>42</sup>

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 369.

<sup>37</sup> Sobre la Égloga en Lope y más concretamente, las églogas insertas en su *Arcadia*, véase el estudio de Yolanda Novo, “*Canté versos bucólicos / con pastoril zampoña, melancólicos: formas y géneros del bucolismo lopiano en tomo a Rimas*”, *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 253-282.

<sup>38</sup> “Lope de Vega estuvo en Zaragoza cuando las revueltas de Antonio Pérez”, *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 10-11 (1960), pp. 179-226. Morby anota que le convencen los argumentos a favor de la presencia entre las tropas de D. Diego, hermano bastardo del duque de Alba, D. Antonio. Le resulta más que dudosa, en cambio, la identificación de Lope de Vega con el Lucindo del poema, siendo más verosímil que éste corresponda al mismo D. Diego, como sugiere R. Osuna, “y como parecen indicar tanto el nombre de Albania de la dama, como la evidente alcumia de uno y otra”, en su ed. de la *Arcadia*, Castalia, Madrid, 1975, p. 271, n. 109.

<sup>39</sup> Joan Oleza, “*Adonis* y *Venus*: una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, Tamesis Books, London, 1986, p. 311.

<sup>40</sup> Véase el final de este artículo a propósito de la égloga en silva.

<sup>41</sup> Acerca de la densidad verbal y falta de movimiento escénico de esta obra, véase el estudio de Joan Oleza, “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”, *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, Tamesis Books Limited, London, 1986, esp. pp. 339-340.

<sup>42</sup> “Pastoral” tiene a su vez connotaciones musicales heredadas de la tradición italiana, que desde el *Orfeo* de Poliziano incluye varios episodios instrumentales y danzas; a lo largo del XVI los dramas pastoriles italianos

## Égloga mixta y bucólica: la polimetría de la novela pastoril.

Pero regresemos a la novela pastoril como todo: también en ese sentido la égloga asiste al nacimiento de este tipo de novelas. Cuando Cervantes aplica el título de *Égloga* a la novela pastoril, está pensando en la tercera modalidad de égloga citada por Servio: la de la égloga mixta. Su prosa podría interpretarse entonces como una gran didascalia que proporcionara escena a la entonación de los distintos poemas, poemas de métrica distinta entre sí.<sup>43</sup> Veremos más adelante, además, cómo las Prosas que anteceden a cada *Égloga* de la *Arcadia* nacieron precisamente con el sentido de una ampliación narrada del poema eglógico situado al final, como una suerte de presentación o descripción del telón de fondo de la composición poética añadida a continuación<sup>44</sup>.

Claro está que, inversamente, la polimetría de la novela pastoril, cuyo modelo no discutido fue la *Arcadia* napolitana, debió contribuir, a su vez, con poderoso impulso, a que la égloga invadiera multiplicidad de estrofas, y así, lo bucólico abrazara otros géneros poéticos, no necesariamente de abolengo italiano (el romanceril, la canción petrarquista u octosilábica, la oda, la epístola, la elegía, la silva). Como la cinta de Moebius, la égloga podía estar a la vez dentro y fuera, podía abarcar la fórmula mixta, teatral, y narrada, y hacer suyos elementos poéticos de muy diversa índole y procedencia, no necesaria y estrictamente bucólicos.<sup>45</sup> La égloga, en fin, parece ajustarse mejor que ningún otro a esos "géneros que caminan a la búsqueda de estrofas", por utilizar la pirandelliana imagen de Begoña López Bueno<sup>46</sup>.

Del griego *Boukolikós*, lo *bucólico* fue, de todas formas, el término usado por Virgilio para titular sus composiciones pastoriles (*ta boukoliká*). Herrera se hizo eco de él en su escolio acerca de la égloga, atribuyéndolo al rango más elevado entre los pastores, por lo que no extraña que se empleara con alcance metonímico para toda la poesía de tema pastoril ("Bucoliografos", llama el poeta sevillano a los vates que se ensayaron en esas lides desde Teócrito, Mosco y Bión).<sup>47</sup> En este sentido, cuanto menos el término *bucolicum*, como documenta Vicente Cristóbal, aparece en Diomedes, y "luego, por paso del neutro plural al femenino singular, *bucolica* (...), hace ya referencia al argumento pastoril como nota más inherente."<sup>48</sup>

Por estas razones, resulta en todos los sentidos más conveniente analizar lo bucólico como un todo del que la égloga (según la modalidad serviana que adopte en cada caso) resulta una parte, aunque ésta a veces adquiera forma tridimensional y pueda abarcar entonces lo bucólico como parte de un todo heterogéneo: su aparición en el interior de una novela debería

(preludiando la naciente ópera) son inseparables del acompañamiento musical. Si el *Aminta* de Tasso se titulaba "favola boscareccia", el *Pastor fido* de Guarini se anunciará como una "Tragicommedia pastorale", transformándose en el máximo modelo para las "pastorales" europeas del XVII: se traduce al inglés (1602), al español (1604), francés (1622), napolitano (1628), griego (1658), y al alemán (1671), entre otros. En este sentido, la métrica de la composición de Lope casa perfectamente con esta tradición: el madrigal en el *Aminta*, y la "selva de madrigales" en el *Pasto fido*, por emplear la misma expresión de Ettore Bonora, en su edición de la obra en Mursia.

<sup>43</sup> Creo que Cervantes aprende este concepto eglógico de la novela pastoril de su inmediato predecesor y elogiado amigo, Luis Gálvez de Montalvo, quien idea su *Pastor de Fílida* muy claramente en este sentido, pues trata la prosa de su novela como mera didascalia para las intervenciones poéticas de sus personajes, las cuales aparecen significativamente encabezadas por el nombre de cada uno de ellos al disponerse a entonarlas. Es también el primer narrador que titula a su composición polimétrica representable de *Égloga* y no en vano es el único poeta que escribe un soneto laudatorio encabezando la *Galatea*. Véase el catálogo adjunto.

<sup>44</sup> No hay que olvidar en este sentido el precedente que supone la *Safira* de Fillenio Gallo, con un prólogo en prosa que también canta, como el de la *Arcadia*, a la naturaleza en estado silvestre frente al artificio de los peinados jardines. De Jennaro tiene a su vez presente la *Safira*, a cuyo autor pudo conocer en Ferrara, como apunta Gignani en su edición a las *Rime di Filenio Gallo*, Firenze, Olschki Editore, 1973, p. 8.

<sup>45</sup> Por ser égloga mixta, la novela pastoril hace suyos poemas que no son de origen virgiliano o bucólico, baste echar una ojeada al catálogo de composiciones poéticas insertas en novelas pastoriles que aparece adjunto.

<sup>46</sup> Véase "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro*, XI (1992), p. 102.

<sup>47</sup> "Llamóse bucólico este género de poesía del nombre de los boyeros, que los latinos apellidan *bubulcos*, y *boukolús* los griegos, que es el más aventajado género de pastores; porque, como escribe Elio Donato, tres son los géneros de pastores que tienen dignidad en las bucólicas: los *bubulcos*, los *opiliones* (dichos casi como oviliones) que son ovejeros, y últimos de todos los *épolos*, que son los cabrerizos."

<sup>48</sup> *Art. cit.*, p. 278.

entenderse entonces como en una “Égloga dentro de la égloga”, y de ahí la necesidad del marbete especificador.<sup>49</sup> Así, además, podemos superar la tendencia de la crítica hispanista más reciente, que ante las dificultades terminológicas que “égloga” trae consigo, adjudica a ésta su estilización en Garcilaso y define, prescindiendo de la tradición clásica, y por oposición aleatoria, el “bucolismo” de Encina.<sup>50</sup>

Pero podríamos preguntarnos cómo se produce ese salto. Cómo es que lo bucólico cobra dignidad y se va desprendiendo de las alegorías<sup>51</sup> y los sayagueses de la égloga castellana medievalizante para convertirse en un modelo de elegancia. Si sondeamos en el proceso descubriremos que está conectado con los orígenes mismos de la novela pastoril, y a la vez, ésta, con sus interpolaciones líricas, contribuye a que la poesía pastoril dé un paso adelante desde Garcilaso.

A los silencios que la preceptiva dispensa a la novela en general, a causa de su carácter ilegítimo, habría que añadir ahora el nacimiento heterogéneo de la pastoril que vive a expensas de la poesía lírica, y ésta ha empezado a adquirir vigor como género poético en el Renacimiento pero no termina de encajar, como la égloga, en la tripartición clásica que se divulgó de Diómedes.<sup>52</sup> Las dificultades aumentan si hay que admitir que su estilo no se corresponde exactamente al magnífico pero tampoco al humilde, cuando lo evidente es que la calidad y elevación de estilo de sus realizaciones poéticas superan esta herencia teórica medieval. La poesía lírica, que al parecer siempre se considera aparte de la égloga, siente una poderosa atracción hacia el tema amoroso, que como especifica muy pertinentemente Herrera, se volverá

<sup>49</sup> Como sucede en el caso del “teatro dentro del teatro”, el marbete “Égloga” aparece entonces en los casos en que la composición poética es sinónimo de representación teatral, dada la vigencia del término en este sentido durante el renacimiento. Por otro lado, la raigambre del esquema general de la novela en la égloga mixta favorece su irremediable tendencia al poliestrofismo, pues en sus orígenes la égloga que se escribe en vulgar se fragua en la polimetría, y es esa églogapolimétrica la que será germen de la *Arcadia* de Sannazaro.

<sup>50</sup> Sólo disiento con las palabras de Jesús Gómez en este punto, *op. cit.*, p. 114. Sin embargo, su aproximación a la égloga es una de las más lúcidas por parte de la crítica hispanista que se pueden leer. Véase, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, X (1991-92), pp. 111-125. Sin olvidar, por su puesto, la aportación ya clásica sobre dichas cuestiones teóricas que ofrece Aurora Egido en “*Sin poética no hay poetas*. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77. Por otra parte, conviene recordar aquí la importante matización que ofrece Jeremy Lawrence cuando recuerda la observación de Encina en uno de los prólogos a sus obras acerca de que la adecuación del estilo humilde de las *Bucólicas* corresponde a la juventud, que procede de una *recusatio* horaciana. Y además, añade: “Encina vuelve a la defensa del estilo pastoril en su segundo prólogo, donde justifica el empleo de la polimetría en vez del hexámetro latino. La variedad métrica y estilo rústico van encaminados precisamente a captar, en la medida de lo posible, la “gracia” del estilo humilde de Virgilio” (y en efecto Encina se refiere a su uso de “diversos géneros de metro y en estilo rústico”). Lawrence también recupera una sugerencia olvidada de Temprano acerca de los antecedentes que pudieron ser en Encina las *Buccholiche elegantissime*, y su atracción por el metro *frottolato* y las variantes dialectales. “La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas* de Virgilio de Juan del Encina”, *Humanismo y Literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones Universidad, Salamanca, 1999, pp. 101-121. Creo, por mi parte, que estas sugerencias no están del todo demostradas. Por lo que parece, Encina viaja a Italia más tarde, y es en la segunda parte de su obra donde cabe hallar honda huella italiana. La tendencia hacia lo dialectal en Encina (en el convencional y bufó sayagués) puede que sea muy lejanamente comparable a los rusticismos y reminiscencias dialectales de Arzocchi, pero no veo las coincidencias con la escuela posterior toscana y sienesa ampliamente representada en el mismo volumen aludido (autores en los que no hay una sola rima interior, y lo pastoril resulta mucho más estilizado que en el primitivo Arzocchi). Lo dialectal jocosos se dará en otros autores italianos, como en Alione, y puede tratarse de una tendencia paralela o poligenética. Y no se debería entonces olvidar la tradición nencial. Por otro lado, parece que la insistencia de Encina en titular Églogas a sus dramas, siempre más o menos en un variado ámbito pastoril, guarda mucha relación con las connotaciones dramáticas que la voz está adquiriendo en Italia, cuando todavía no se ha definido la comedia gracias a los comentarios neoaristotélicos de mediados de siglo. Podríamos aducir como reparo a esta hipótesis que la supuesta última Égloga de Encina, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, que es, aparentemente, una de las menos pastoriles de todas las suyas, es tildada de “comedia” en el prólogo de Gil Cestero: pero la obra continúa titulándose *Égloga* en las cubiertas de los pliegos sueltos en los que se conserva, y ello no puede ser por analogía editorial con el resto de las obras del mismo autor porque no se añade a su obra completa, y además el parlamento de Gil Cestero es una de las variantes importantes de las dos versiones conservadas (o sea que se trata de un añadido). Por el contrario, resulta muy interesante que por un momento, égloga y comedia sean sinónimos.

<sup>51</sup> Aunque no siempre termine de cerrar la puerta a la lectura en clave.

<sup>52</sup> “Las doctrinas sobre la lírica atravesaban, pues, la situación de cajón de sastre...: lo que mejor permite definirla, interpretando el parecer común, quizá sea su aptitud para expresar todo tipo de materias.”, resume García Berrio, en *Formación de la Teoría Literaria moderna. Tópica horaciana en el Renacimiento europeo*, ensayos / planeta, Lingüística y crítica literaria, Cupsa Editorial, Madrid, 1977, p. 99, y véase esp. pp. 100-109.

también consustancial a la égloga, y contribuirá necesariamente a la estilización de ambas. Creo que aquí concurren varios fenómenos que trataré de sintetizar a continuación.

### Notas sobre el contexto poético de la *Arcadia*

Sannazaro está en el centro del cambio cultural que empieza a forjarse a raíz de una serie de publicaciones, que apenas podemos resumir aquí. Durante la segunda mitad del XV va desplegándose una fiebre que alcanza tintes de verdadera epidemia en tomo a la bucólica.<sup>53</sup> Como en la propia lengua de Virgilio, también en vulgar empezaron a escribirse églogas. Leon Battista Alberti propuso su elegía *Mirzia*, y su *Tyrsis*, titulada *Égloga* y con su consiguiente breve didascalia en verso,<sup>54</sup> y después Boiardo escribió diez (1482-83)<sup>55</sup> que puede no fueran desconocidas para Sannazaro; Alberti y Boiardo son ambos herederos de la escuela de Guarino Veronese. Como ha demostrado Antonia Tissoni,<sup>56</sup> es a partir de la aparición de las églogas ferrarenses cuando se produce el primer paso en el abandono de la lectura alegórica del texto virgiliano a favor de un tipo de lectura más correcta desde el punto de vista histórico y filológico.

En 1482 Antonio Mischomini imprimió en Florencia las *Bucolice elegantissime* compuestas por Francesco Arzocchi sienés y por Hieronimo Beniveni florentino y por Fiorino de Bonisegni sienés, antología muy influyente en la *Arcadia* de Sannazaro que ha sido muy estudiada recientemente por la filología italiana, hecho que ha permitido resituar sus influencias y fortuna posterior. Para empezar, la figura de Arzocchi debe retrotraerse con mucha anterioridad a la escuela de las *Bucolice*, y se perfila como el fundador del género bucólico en vulgar a principios del siglo XV (ya volveremos sobre esta capit al cuestión poco más adelante).

Parece que a la difusión del bucolismo debió contribuir por otra parte y muy notablemente el auge de Giovan Battista Spagnuoli, el Mantuano, cuyas églogas latinas tienen un éxito extraordinario pues se comentan como ejercicio escolar,<sup>57</sup> de todas maneras conviene aquí recordar que años más tarde, para poetas y preceptistas como Herrera, no han resultado precisamente un modelo de estilización: el vate sevillano compara al Mantuano nada menos que a Encina, y tilda a ambos de escritores de églogas "infacetísimos", reprochándoles así la falta de urbanidad y delicadeza de sus pastores con la terminología que Pontano proponía desde su *De Sermone*.<sup>58</sup> Es esa ideología pontaniana la que subyace al *Cortesano* de Castiglione (y a los

<sup>53</sup> Cristoforo Landino había consagrado el libro tercero y cuarto de sus *Disputationes Camaldulenses*, que escribió cerca de 1468, para comentar a Virgilio. Pocos años después, aparece la primera edición corregida de las obras virgilianas que dedicó a Pietro de Medici. Mientras tanto una edición impresa de todas las obras de Virgilio ya se había llevado a cabo en 1469 en Roma. La primera traducción de Bemardo Pulci apareció en 1481 y se reimprimió en 1494. Scheiillo<sup>53</sup>, célebre editor de fines del siglo XIX de Sannazaro, recuerda cómo Filippo di Giunta, famoso editor florentino, tuvo la buena idea en 1504 de recoger en un volumen todas las églogas viejas y nuevas que conocía; y a las diez églogas de Virgilio añadió las de T. Calpurnio Siculo, y separadas de estas, las de Aurelio Nemesiano, y les añadió las bucólicas de Petrarca, de Boccaccio y de Giovan Battista Mantuano.

<sup>54</sup> Con cierto clasicismo que anuncia la estilización sannazariana. Pero sobre todo cabe llamar la atención sobre un aspecto implícitamente teatral que no escapa a su editor Guglielmo Gomi, "Non è da escludere per *Tyrsis* e *Corymbus*, como già anche per *Agilitta*, una destinazione teatrale entro il *genus satyricum*, deputato a cantare "ruris amoenitates pastorumque amores", e connotato sulla scena, sempre a detta del sagace regista che s'indovina sotto i panni dell'autore del *De re aedificatoria*, da una "frons expicta" che riproduca una "sylva", en el prólogo a las *Rime e versioni poetiche*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1975. La fábula satírica gñega, efectivamente, proporciona este decorado simple y esencial a la égloga renacentista según la reconstrucción anticuaría del teatro clásico que protagoniza precisamente Alberti: una brevísima didascalia, por tanto, puede ser indicativa ya de ese escenario esencial y puede entenderse como una invitación implícita a su representación teatral, quizá meramente recitativa, a la manera de mo mo palaciego.

<sup>55</sup> Editadas modernamente por Vincenzo Mengaldo en *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1962.

<sup>56</sup> "La restauration humaniste de l'églogue: l'école guarnienne à Ferrare", en *Le genre pastoral en Europe du Xve au XVIIe siècle*, Université de Saint-Etienne, 1980, pp. 25-33.

<sup>57</sup> Véase *Neolatin Literature and the pastoral*, de W. Leonard Grant, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1965.

<sup>58</sup> Véanse, lib. I, XII, "De urbanis et facetis", lib. III, I, "Unde ductae sint facetiae ac facetudo", II "Facetudinem virtutem esse", VII "De altero extremo, id est rusticitate", "Agrestitatem potius quam rusticitatem opponendam esse facetudini", *Ioannis Ioviani Pontani De Sermone Libri Sex*, ed. de S. Lupi y A. Risicato, Lucani in Aedibus Thesauri Mundi, 1954. El hombre ideal del Renacimiento es el *uir facetus* (libro IV, "Qualis esse debeat uir facetus"), el humor y la galantería reemplazan la grosería. La elocuencia se opone a la bufonería y la trivialidad, que contrastan, también a causa de su grosería, con la gracia y la finura de espíritu. El *uomo piacevole* se opone al bufón. Se barajan las

manuales de buenas maneras renacentistas); Castiglione, quien en el carnaval de 1506 se disfrazará del refinado pastor Tirsi, junto a Cesar Gonzaga, para recitar una égloga amebéa escrita al alimón y dedicada a la jovencísima Elisabetta, duquesa de Urbino. De hecho, no es casualidad que, en otro orden de cosas, sea el *Actius*<sup>59</sup> el texto que proporcione las claves definitivas para la lectura renacentista de Virgilio, al proponer un análisis de su excelencia poética a través del *artificio*, o de la capacidad representacional de la forma sonora de sus versos, que rechaza el virgilianismo de tendencia alegórica y moralizante.<sup>60</sup>

En este contexto nace la *Arcadia* de Sannazaro,<sup>61</sup> verdadero centón de citas clásicas vertidas al vulgar en un texto que acompaña a su autor durante largos años, en los que éste lo corrige constantemente, pues nunca acaba de satisfacerle.<sup>62</sup> De ahí el gran enfado porque apareciera una edición veneciana carente de autorización suya en 1502, pirateada de uno de los numerosos manuscritos que circulaban de la obra. Fue este hecho el que precipitó la publicación de desagravio, que corrió a cargo del gran amigo del autor, Summonte, en Nápoles, 1504.

Nace la *Arcadia* con esa mezcla de prosa y verso (cada prosa termina con una "Égloga" poética a modo de colofón que recitan sus personajes, aunque ya veremos que algunas de ellas estaban ya escritas con anterioridad a las prosas que las anteceden), en una mixtura no nueva pues ya estaba en el *Ameto* de Boccaccio, gran ejemplo para el napolitano de prosa descriptiva y narrativa. Mezcla que tampoco era ajena al *Decameron* de forma más discreta, y que Dante había ensayado a su vez en la *Vita Nuova*. Boccaccio es el gran modelo del napolitano, empezando por la idea de escribir una suerte de autobiografía sentimental. Claro que Sannazaro tiene una pluma mucho menos segura que Boccaccio como narrador. Scherillo demuestra las deudas constantes de Sannazaro con la prosa de Boccaccio mediante el cotejo de los prólogos de ambas obras, recordándonos un aspecto que a nosotros puede pasarnos fácilmente inadvertido: la búsqueda de la imitación de la expresión toscana por parte del napolitano, cuando todavía no se han publicado las soluciones que ofrecerá Bembo en sus *Prose de la volgar lingua*. Esa es la gran preocupación de Sannazaro, encontrar una lengua homogénea que quizá la excesiva concreción bucólica dificulta. Particularmente interesante es la Égloga II que junto a la I y la VI, parece que estaban compuestas antes de la escritura de la *Arcadia*: uno de los aspectos que imita, como la I, es la estructura polimétrica (cuyo modelo es la primitiva égloga I de Arzocchi) que no en balde desempeña un papel seminal (también con respecto a la variedad métrica) en la *Arcadia*.<sup>63</sup>

teorías de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano sobre la risa y sobre la sonrisa... Se contrapone al *homo facetus*, el *homo agrestis*, *urbanum* a *rusticum*, etc. Conviene recordar que el bufón seguía considerándose imprescindible para amenizar ágapes y estos tenían gran crédito entre personajes tan relevantes como Leon X. Véase, Pierre Nespolous, "Giovanni Pontano, Théonicien de l'art de plaiser. Le *De Sermone*", en *Influences latines en Europe, Cahiers de l'Europe classique et Neo-latine*, Université de Toulouse-Le Mirail, Service des Publications, 1983, pp. 5-39.

<sup>59</sup> Cultivador a su vez del género eglógico, y que tituló su diálogo *Actius* en honor a su amigo Sannazaro.

<sup>60</sup> Véase el completísimo y fundamental estudio de María José Vega Ramos sobre la escuela pontaniana en *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Extremadura, Madrid, 1992.

<sup>61</sup> Merece la pena recordar aquí el índice compuesto a base de las notas marginales que Sannazaro confeccionó de su cuidadosísima lectura del *De re aedificatoria*, índice rescatado del olvido por Carlo Vecce, y que a buen seguro estaba destinado a unirse al volumen para una consulta más rápida. En "Sannazaro e Alberti (il *De re aedificatoria*)", *Filologia Umanistica*, per Gianvito Resta, a cura di Vincenzo Fera e Giacomo Ferrá, III, Editricve Antenore, Padova, 1997, pp. 1821-1860. El mismo autor recuerda la alusión sannazariana, en clave, a Alberti, entre la de otros numerosos poetas (Crisaldo- Arzocchi, Tirreno-Girolamo Beniveni, Silvio-Petrarca, Ameto-Boccaccio, Opico- Pietro Iacopo De Iennaro, etc.), dándole el del título de su égloga *Tirsi*... "Solamente nel saettare fui superato da un pastore che avea nome Tirsi; e questo fu per cagione che colui, avendo uno arco fortissimo con le punte guarnite di como di capra, possea con piú securità tirarlo che non facea io, il quale, di semplice tasso avendolo, dubitava di spezzarlo; e cosí mi vinse", p. 1837.

<sup>62</sup> Véase Maria Corti, "Rivoluzione e reazione stilistica del Sannazaro", *Linguistica e filologia, Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, 1968. Y también, de la misma estudiosa, "Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Sannazaro", *Strumenti critici*, 6 (1968), pp. 141- 167.

<sup>63</sup> Influencia arzocchiiana en la égloga II que ya anotó Carrara, en *La poesia pastorale*, Dottor Francesco Vallardi, Milano, 1908 (?), p. 190, y que Maria Corti ha corroborado y estudiado con más detenimiento en "Rivoluzione e reazione stilistica del Sannazaro", *Linguistica e filologia, Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, 1968. Ya demostró la redacción previa a la *Arcadia* de esas tres églogas (la I, II, y VI), en "Le tre redazioni della *Pastorale* di P.J. Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell' *Arcadia*", *Giornale storico della letteratura italiana*, 131 (1954), pp. 305-351. La idea, de nuevo, había sido apuntada vagamente por Carrara, corroborándose así, por otra parte, el

## Proceso de composición y estilización de la *Arcadia*

No puede considerarse la *Arcadia* como obra calculada de antemano y escrita de una vez, sin volver atrás: la obra es el resultado de un proceso de composición complejo e incluso torturado. La versión corregida añade dos Prosas (la oncenaria y docena) con sus consiguientes *Ecloghe* al final de cada una, aparte de un epílogo dedicado a la zampoña. Los dos últimos capítulos evolucionan hacia modelos más altos con la celebración de las exequias de Massilia, madre de Ergasto (posible *alter ego* del autor, cuya madre se llamaba Masella) descritas a la sombra de la *Eneida* (V, 42-71) y los juegos fúnebres por el padre de Eneas (Prosa XI); y con el viaje subacuático del narrador de regreso hacia su patria, recuerdo del de Aristeo en la *Geórgica* IV (Prosa XII).<sup>64</sup> Además, el poeta retoca su estilo, sobre todo en sus Églogas, de las que elimina las desinencias con fonética dialectal, que cuando caen en rima obligan a rehacer todo el verso. Sannazaro busca, como ha explicado Maria Corti, no solo purificar la lengua y unificar el estilo atenuando el tono pseudo-rústico, sino también ir destacando y amplificando el trasfondo afectivo, autobiográfico, que asoma al final. Aunque en las sucesivas redacciones de la *Arcadia* debió influir a buen seguro también la labor de pulimiento formal que preconizaba Pontano desde su *Actius* y queda por determinar dónde termina el problema de la lengua y empieza el de la imitación, si es que en algún punto pueden separarse.

Un gran modelo para la estilización elegíaca es el *Canzoniere* de Petrarca, como ya lo había sido para las églogas de Boninsegni y Beniveni respecto al modelo primitivo de Arzocchi. Y en esta reorientación amoroso-afectiva de las resonancias virgilianas es donde podemos decir que Sannazaro imprime un sello a partir de entonces imborrable a la tradición milenaria.

Sannazaro escribe unos versos hacia el final de su remozada novela que merecen atención: tras las exequias por la muerte de Massilia, el narrador hace un aparte, reconociendo que ha tratado de dignificar el estilo pastoril con este homenaje postrero a modelos literarios de más alcurnia, como es el épico de la *Eneida*<sup>65</sup>:

E perchè al fine alzar conviemmi alquanto,  
lassando il pastoral ruvido stile,  
ricomnciate, Muse, il vostro pianto.  
Non fa per me più suono oscuro e vile,  
ma chiaro e bello, che dal ciel l'intenda  
quella altera ben nata alma gentile. (Eg. XI, vv. 112-117)

Parece que Sannazaro ha querido ser digno de la triple flauta que Petrarca atribuía a Virgilio, recordando una insinuación del propio mantuano hacia el final de las *Geórgicas* (IV, 559-566) (...*illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti, / camina qui lusi pastorum audaxque iuuenta, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi* (sugerencia corroborada en un principio de la *Eneida* que no quedó en su versión definitiva). Esta secuencia biográfica de la obra de Virgilio, jerarquizada por Servio, perduró durante el Renacimiento, y está presente en las palabras de Sannazaro despectivas hacia lo rústico que acabo de citar, pues expresan un deseo de elevación y estilización en el seno de la misma obra de sello bucólico. Un siglo más tarde, Philip Sidney va a intentar elevar su *Old Arcadia* hacia un modelo más épico rehaciendo sus primeros capítulos bajo la batuta de la novela bizantina. Esta

---

origen de la prosa pastoril como una prolongación de las Églogas en verso: "E per vero nelle prime stampe e preso i primi che ne parlarono l'opera del Sannazaro non si presenta altrimenti che come "Ecloghe", e può darsi anche questo, che da prima di sole poesie si trattasse (...) Ai contemporanei dunque la prosa non sembrò neanche degna di essere nominata: pareva una didascalia un po' più lunga delle solite, e se occorre, si ristampavano le Ecloghe senza di essa, come cosa nullius in aëre. Eppure in essa è la vera novità, il fascino che emanò allora e molto tempo di poi questo libro...", p. 188.

<sup>64</sup> Esta última fuente ya fue recordada por Carrara, *op.cit.*, p. 198, y en general han sido aducidas por Maria Corti, en "Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Sannazaro", *Strumenti critici*, 6 (1968), pp. 141-167.

<sup>65</sup> Los versos que cito de la *Arcadia* remiten a la edición de Carrara en *Opere di Iacopo Sannazaro*, Editrice Torinese, 1926.

lucha contra corriente se va a prolongar así muchos años, pero con Sannazaro ya ha empezado su estilización en la praxis.

La melancolía impregna el dolorido sentir de poetas como Sannazaro y Garcilaso, a la zaga del *Canzoniere*, solo que Garcilaso tiende a la contención expresiva (dejándose de vez en cuando llevar por la blandura expresiva del napolitano), mientras Sannazaro redobla esfuerzos en la amplificación de todos los efectos sensoriales, cobristas, todas las vibraciones resonantes de las selvas virgilianas, ya amplificadas por Calpurnio y Nemesiano, epígonos que deja de citar como antecesores dignos de mención y que sin embargo imita sin cesar.

### Apuntes sobre la métrica de la *Arcadia*

Si el terceto se había convertido con el *Ameto* de Boccaccio en la estrofa recurrente de la poesía bucólica,<sup>66</sup> el verso esdrújulo también se consideraba que podía albergar dejos rústicos –opción en que nos detendremos con más detalle en unos instantes. El terceto, el terceto esdrújulo, y sobre todo el poliestrofismo, que se relacionaba a su vez con lo rústico o popular pues favorecía la variedad y el plurilingüismo (además de ajustarse a la alternancia de voces), y como elemento propio de la diversidad de este último aparecía la *frottola*,<sup>67</sup> (interludio obligado de la polimetría de la Égloga I de Arzocchi, presente a su vez en la Égloga II de Sannazaro, y en la V de Boiardo, como única alternancia aislada a sus tercetos), que con sus irregularidades métricas o sus rimas internas, quedó asociada a la marca pastoril.<sup>68</sup> Petrarca había autorizado con su pluma el uso del terceto, la estancia, y la *frottola*, así como de la sextina, invención de Arnaut Daniel especialmente adecuada al canto melancólico, como explicaba Vossler, por su “revesada y taladrante sucesión de versos a cuyo circular se prenden las ideas fijas de un anhelo solitario, siendo posible hacerlas girar hasta el vértigo.”<sup>69</sup> La huella elegíaca del poeta de Arezzo baña así también las formas métricas escogidas por Sannazaro: no extraña que en su andadura española, la novela pastoril se transforme en novela sentimental y el contenido de sus versos sea casi siempre amoroso, al margen de su raíz clásica o bucólica.

Dedicaremos ahora unas líneas a la *frottola*, que adquirirá forma estable en la rima interior. Al parecer, no es Giusto de' Conti quien impone su modelo al insertarla en un canto poliestrofico, hacia el final de su *Bella Mano*, como sugiere Carrara, sino que se le adelanta Arzocchi, según ha demostrado Serena Fomasiero, su reciente editora, quien ha confirmado la primogenitura de este poeta (ya implícita en la edición de Mischomini), gracias a la fecha que aporta uno de sus manuscritos, que retrotrae su obra a noviembre de 1403.<sup>70</sup> La labor de Arzocchi se interpreta entonces por los bucolistas en vulgar como fundacional, y colabora en sentar las bases de esa epidemia bucólica que cobrará fuerza a partir de los años sesenta, en el

<sup>66</sup> Claudia Peñone dedica unas páginas al terceto en la égloga en *Storia e tradizione della terza rima. Poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1990, pp. 83-98, esp. 85, 86, 99.

<sup>67</sup> Son numerosos los estudios que se han ido dedicando últimamente a la *frottola*: Paolo Orvieto, “Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto), *Metrica*, I (1978), pp. 203.18; Rinaldina Russell, “Senso, nonsenso e controsenso”, en *Generi poetici medievali*, Napoli, Società Napoletana, 1982, pp. 141-67; así como, de Sabine Verhulst, *La frottola (XIV-XV sec.): aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Rijksuniversiteit, Gent, 1990. Asimismo, Alessandro Pancheri dedica un libro al estudio a una *frottola* atribuible a Francesco Petrarca, “*Col suon chiocco*”, Editrice Antenore, Padova, 1993.

<sup>68</sup> De Robertis analiza el sentido técnico del tercer capítulo de *La bella mano* de Giusto de' Conti, teniendo en cuenta el juego de ecos que crean las aliteraciones de la rima *al mezzo*, vibración estilística que desde Virgilio es una marca pastoril, pues a través de distintas fórmulas se busca el traslado al nivel fonético del verso del efecto reverberante de esa suerte de caja de resonancias que es la naturaleza virgiliana: “[En la notte torna e l'aria e l'ciel s'anmera] la lunga effusione atema momenti di meditazione e interrogazione drammatica o di contemplazione e disteso ragionamento a momenti che diremmo descrittivi. Ciò si riflette, sul piano tecnico, nell'inserzione nel corpo del capitolo di squarci d'endecasillabi con rimalmezzo (o frottola) e di vere e proprie stanze di canzone di varia struttura, a loro fittamente intaccate dalla rimalmezzo e dal conseguente giuoco d'echi e d'incontri verbali, in una sorta di *saturnica* métrica aperta ad ogni esperimento e che schiuderà all'égloga, sottratta alla monotonia dell'incatenatura ternaria, le più larghe possibilità di modulazione e d'espressione.”, en “L'Égloga volgare come segno di contraddizione”, *Metrica*, 2 (1981), p. 69.

<sup>69</sup> Karl Vossler, *La poesía de la soledad en España*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1946, p. 96-97.

<sup>70</sup> Véase Francesco Arzocchi, *Egloghe*, edición crítica de Serena Fomasiero, Commissione per i testi di Lingua, Bologna, 1995, esp. p. 8. Agradezco al profesor Gargano esta valiosa indicación bibliográfica.



grupo de poetas toscanos cuya antología (auspiciada por el gran Lorenzo de Medici, a quien se dedican sendas composiciones por parte de Pulci y Boninsegni) difundirá el modelo florentino y sienés de égloga. Se ha aducido con insistencia el testimonio del paduano Antonio da Tempo para confirmar la marca de *rusticitas* propia de la *frottola* (en su *Summa artis rithimici volgari*, c. 1332),<sup>71</sup> pero baste aquí traer a colación, con Fomasiero, los programáticos versos iniciales de la primera Égloga arzocchiana acerca de la poesía pastoral: “Dimmi, Terinto, che hai zampogna e cetera, / trovans’egli oggi di pastor’ che cantino/ come facevan quei dell’età vetera?”; la respuesta es negativa. Más adelante el pastor Crisaldo le pide a Terinto que cante “Come la nottola” que le oyó entonar bajo un “suvero”. Dado que además sabemos que sus instrumentos musicales (“zampogna e cetera”) son inconfundiblemente pastoriles, su canto será en el fondo y en la forma bucólico: “Dunque m’udisti?, contesta, “Or, ella è una frottola”. Siguiendo la estela de Arzocchi, también Sannazaro ensaya y alude al canto pastoril *frottolato* en su Égloga I.<sup>72</sup>

Conviene, pues, incorporar la raigambre bucólica de esta variedad de metros que confluyen en la *Arcadia* sannazariana al estudio de sus variadas adaptaciones españolas, no sólo para entender mejor por qué triunfa la rima interior casi exclusivamente en la égloga poliestrúfica de la novela pastoril, si no también para ver con nuevos ojos la causa que llevó a Garcilaso a proponer esta modalidad métrica en su égloga más representable.

### La Égloga en el nacimiento de la *Diana* de Jorge de Montemayor

Ambos modelos, el de Garcilaso y el de Sannazaro, dejan huella dispar en la primera novela pastoril española<sup>73</sup>, cuando ya el género lírico ha asumido gracias a ellos una estilización tal que lo bucólico guarda íntima trabazón con los más exquisitos sentimientos amorosos. Ha surgido un nuevo público para la novela y la lírica, que es el femenino, al que le encanta leer para entretenerse y que enseguida aplaude, como reconocía complacido Boscán, la dulzura del endecasílabo. Esas damitas que apenas sabían andar y ya ocultaban un ejemplar de la *Diana* en sus faltriqueras, como se quejaba Malon de Chaide, debieron animar a Jorge de Montemayor, músico portugués, poeta célebre pues había publicado varias ediciones de sus obras poéticas en pocos años, a llevar a cabo una novela especialmente dedicada a complacerlas (baste recordar el Canto de Orfeo, dedicado a alabar la belleza y donosura de todas ellas, reunidas por ciudades de origen, y que fue engrosándose hasta alcanzar medidas desproporcionadas, a medida que la novela se reeditaba en distintos puntos geográficos). Montemayor tiene el mérito indiscutible de ser el inaugurador de esta modalidad narrativa en castellano, que introduce felizmente en un argumento desarrollado con gracia e intriga, interpolaciones líricas de muy variada factura.

Un ejemplo estructural básico de la *Diana* en la combinación de prosa y metro es, sin lugar a dudas, el de Sannazaro, que añade a sus Prosas una serie de composiciones poéticas con el invariable título de Églogas. Pero no aparecen “églogas” en el interior de la *Diana*, cuanto menos no aparece dicho rótulo ante composición poética alguna<sup>74</sup>: como hemos visto, la interpretación de toda la novela como una inmensa égloga en prosa, será a su vez posterior, fruto del ingenio de Cervantes, que siempre explora e interpreta las novelas de sus antecesores, y lleva, cuanto allí sabe ver en estado de latencia, más allá. En cambio, sí encontraremos hasta cuatro églogas en sus cancioneros, anteriores y posteriores a la *Diana*. Este, podríamos decir

<sup>71</sup> “Quidam tamen istos motus confectos vulganiter appellant *frotolas*; et male dicunt iudicio meo, quia *frotolae* possent dici verba rusticonum et aliarum personarum nullam perfectam continentia”, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, ed. de R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1977, p. 82.

<sup>72</sup> “Or, poi che nulli o pochi ti pareggiano / a cantar versi si leggiandri e frottole, / deh canta omai, che par che i tempi li cheggiano”, ed. de Carrara, p. 54.

<sup>73</sup> Alberto Blecu llamó precisamente la atención sobre la categoría que asumieron de nuevos clásicos del bucolismo: “A partir de Garcilaso, la tradición lírica no suele acudir directamente a Virgilio sino al poeta toledano, a los italianos o a la novela pastoril”, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, *Actes del Viè Simposi (Barcelona 11-13 de febrer de 1981) de la Secció Catalana de la Societat Espanyola d’Estudis Classics*, Barcelona, Universitat de Barcelona, p.64.

<sup>74</sup> Por supuesto que hay cantos altemos en la novela, como pueden observarse en el catálogo adjunto, y una composición eglógica mixta, en el “Canto de la ninfa”, compuesto casi por completo en quintillas dobles. Como ha señalado Juan Montero, “cuenta con minuciosidad la despedida que hubo entre Sireno y Diana, por lo que constituye una importante pieza en la reconstrucción retrospectiva de sus amores y, consiguientemente, en el esquema narrativo de la obra”, en su edición de la *Diana*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 76, n. 55.

que es el segundo modelo estructural de la *Diana*, derivado lejanamente y en última instancia de los cantos alternos de Sannazaro. También en sus églogas (¿recitadas en la corte?) el poeta portugués se distingue por introducir gran variedad de combinaciones estróficas: octavas, tercetos, estancias petrarquistas con distintas variaciones de esquemas, endecasílabos sueltos, liras e incluso endecasílabos con *rima al mezzo*, que después omitirá en la *Diana*.

Como advierte Ramón Mateo acertadamente, son églogas de extensión superior en su conjunto a la égloga poética de la época; de lo que se deduce una tendencia a la amplificación “que nos hace pensar en el desarrollo narrativo posterior de la *Diana*”. Añadiría por mi parte el ejemplo que proporciona la Égloga Primera de Montemayor: “En medio de la Hesperia al mediodía”<sup>75</sup>, con 108 endecasílabos sueltos, casi prosa por tanto, para una didascalia hiperdesarrollada, que describe el lugar (Lusitania, valle ameno del río “Xerete”), resume el argumento amoroso (enamoramiento de Lusitano por la pastora Vandalina) y plantea el diálogo entre los amigos Lusitano y Tolomeo que se va a desarrollar a continuación. La Égloga Tercera tiene notables concomitancias con la *Diana*, pues en ella, una Diana se lamenta del abandono de otro Sireno, e imprec a la “ribera umbrosa”, locución presente a su vez en “Ojos, que ya no veis quien os miraba”, que es una canción en estancias petrarquistas interpolada en el libro primero de la *Diana*, cuando Silvano recuerda que Diana la entonaba tristemente al sentir la ausencia de Sireno<sup>76</sup>.

A la luz de cuanto hemos analizado hasta aquí me parecen completamente acertadas estas palabras del mismo estudioso, que así cito por extenso<sup>77</sup>:

...no es la novela, no, la forma que ha sido dispuesta para recibir una especie de antología de textos poéticos eslabonados con un tenue hilo narrativo, el lugar al que se acogen como puerto seguro aquellas églogas que, tras Garcilaso, constituirían, según se vio antes, esa especie de poesía “dispersa y como poco segura de sí misma”, al decir de Gerhardt; por el contrario, es la novela pastoril la que vendrá a ser una égloga amplificada, resultado de la evolución natural de ésta.

Se advierten, en efecto, varios aspectos en los que estos poemas se acercan al posterior desarrollo de su obra en prosa, de entre los que destaca, en la Égloga II, la variada casuística amorosa, que se va exponiendo acumulativamente,<sup>78</sup> aparece un pastor disfrazado de mujer, recurso enteramente teatral; hay en general numerosos elementos de dinamismo en una intriga mucho más activa de lo habitual en el contexto de la égloga poética; se pasa constantemente de lo particular a lo general y al debate teórico sobre el amor, etc.

Y en este punto podríamos recordar un precedente de la *Diana* que no se ha tenido presente y que a la luz de estos datos se nos revela interesante. La *Égloga Silviana del galardón de amor* de Luis Hurtado de Toledo<sup>79</sup>, publicada como apéndice al *Epistolario, o processo de*

<sup>75</sup> Incluida en la *Obras de George de Montemayor, repartidas en dos libros, y dirigidas a los muy altos y muy poderosos señores don Iuan y doña Iuana, Príncipes de Portugal*, Anvers, Juan Steelsio, 1554; reed. por González Palencia, en el *Cancionero del poeta George de Montemayor*, Bibliófilos Españoles, Madrid, 1932, p. 74 y ss.

<sup>76</sup> También ésta composición era conocida antes de la publicación de la *Diana*, pues en 1552-54 el portugués Andrés de Resende llevó a cabo una versión latina de ella. C.R. Martyn y R. Keightley estudian las variantes ecdóticas del texto al que le faltan, en su versión latina, los versos 31-33 y el envío, en “An unknown Latin Version and Spanish Translation of Diana's First Soliloquy in Montemayor's *Diana*”, *Euphrosyne*, XVI (1988), pp. 225-244. Véase la nota complementaria de Juan Montero 27.110, p. 327, donde además de advertir concomitancias con la Égloga III, aduce fuentes en la novela italiana.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, p. 321.

<sup>78</sup> En la *Diana*, los versos, “¡Oh haya! ¿Oh fuente clara! / Todo está aquí, mas no por quien yo peno. / *Ribera umbrosa ¿qué es del mi Sireno?*” expresan la pena por la ausencia en una imprecación al paisaje, y más precisamente, en el objeto fijo que es la ribera umbrosa, como si fuera poseedora de su persona, por ser testigo de la presencia del amado en los pasados momentos de dicha, de su persona. “*Ribera umbrosa*” parece cruce de un sustantivo y adjetivo separados por una bimetración del *Canzoniere*: “verdi rive fiorite, ombrose piagge”, insertos en un contexto poético en que el poeta también imprec a las riberas a las que supone poseedoras del secreto de su amor: “Verdi rive fiorite, ombrose piagge, / voi possedete, ed io piango, il mio bene” (CCXXVI, 13-14).

<sup>79</sup> Sobre el autor está el estudio de Rodríguez Moñino, *El poeta Luis Hurtado de Toledo (1510-1598)*, en *Relieves de erudición (del Amadís a Goya. Estudios literarios y bibliográficos)*, Valencia, Castalia, 1959. Más recientemente han aparecido de Begoña Canosa Hermida, un *Estudio y edición de Hurtado de Toledo*, Sponsalia de amor y sabiduría, Universidade da Coruña, 1998, publicado en Internet, página de la Universidad de Valencia. Y también, una edición

*cartas de amores* de Juan de Segura, en la edición de Alcalá de Henares, por Juan Mey Flandro, impresa en 1553. La *Égloga* está pensada para ser representada puesto que aparece dividida en cuatro actos, está implícito en los diálogos el movimiento escénico, y en el título se especifica que son “actores”, Silvano, Quirino y Lascivo, y “pastores”, Siluia y Rosedo, “su esposo.” Ya López Estrada intuía algún punto en común al advertir sobre esta composición que en ella se observa “el desarrollo maduro de la égloga dramática en la misma década en que aparece la *Diana* de Montemayor y en la misma dirección ennoblecedora de ésta”.<sup>80</sup> De hecho el palacio de Felicia es un verdadero hospital de enamorados, como el que aparece en las *Cortes de casto amor* (1557) del mismo autor<sup>81</sup>, quien reivindica un concepto del amor al abrigo de la razón, guía a su vez a los enamorados de su *Comedia de Preteo y Tibaldo* (1553), sea cual fuere su grado de intervención en ella. En este sentido, la *Égloga Silviana* da la vuelta a la fábula de Céfalo y Procri, a la que alude además explícitamente hacia el final, en boca de la figura ensalzada y sensata del esposo Rosenio, evitando así el fracaso y la tragedia conyugal a causa de los celos.<sup>82</sup> Pero el planteamiento de la acción, con la queja de Silvano por el alejamiento de Silvia, que después, solo al final descubrirá que es a causa de haberse esposado a Rosenio, resulta en esencia el mismo del comienzo de la *Diana*.

### Adaptación a partir de la *Diana* de la métrica pastoril heredada

En la *Diana*, Montemayor no hace más que adaptar la polimetría de la *Arcadia* (véase el catálogo adjunto) y en última instancia, de la *Égloga II* (de complejo poliestrofismo e influida, como ya anotamos, por Arzocchi) inserta en ella y matriz del resto de la novela sannazariana, a las posibilidades métricas de la poesía castellana. Veámoslo.

Nuestro narrador amplía muy notablemente el número de poemas intercalados por Sannazaro y los dispone de forma mucho más azarosa y menos regular que el napolitano, insertándolos en su prosa en cuanto a sus personajes se les ocurre entonarlos. El resultado es un auténtico cancionerillo de variada polimetría, donde alternan los versos octosilábicos y los italianizantes, donde menudean las formas cancioneriles, como la canción trovadoresca, las coplas (quintillas dobles, coplas castellanas), el mote, el villancico, o el romance, y, por otra parte, se mezclan composiciones poéticas de corte italiano, como las octavas (en el Canto de Orfeo o en los epigramas laudatorios o funerarios), los tercetos encadenados (en tres ocasiones, una de ellas baraja los esdrújulos en su canto alterno), los sonetos, dos sextinas (una doble y otra simple, como en Sannazaro), una canción con estancias petrarquistas, una lira y otra égloga polimétrica (que entre los tercetos encadenados ensaya, como el mismo Sannazaro había hecho en italiano, dos combinaciones novedosas de heptasílabos y endecasílabos)<sup>83</sup>.

Uno de los metros heredados que más llaman la atención por su novedad en castellano es el terceto esdrújulo:<sup>84</sup>

---

del *Hospital de neçios hecho por uno de ellos que sanó por miraglo*, de Valentina Nider y Ramón Valdés, Mauro Baroni Editori, Lucca, 2000.

<sup>80</sup> *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1974, p. 253.

<sup>81</sup> Nótese la omnipresencia de Diana, diosa de la castidad, ya en el prólogo: “Pues como yo viesse en el mundo y mas en este Toledo de vuestra Alteza la causa tan justa del amor fraternal casto y virtuoso que las gentes se devian y quan poco le pagavan ni exercitauan, antes tal nombre de amor seguian, determine por las castas leyes de los antiguos amantes establecidas y guardadas, de llamar a los desenfrenados y vanos amadores a las presentes cortes que a vuestra Alteza van dedicadas: para que siendo Diana Diosa de la castidad, con su hijo presidente dellas, debajo de deleytosa fiction, los galanes y damas tuviessen provechosa leccion. (fo.ii)

<sup>82</sup> La misma fábula está presente en la *Égloga Segunda* de Montemayor en la larguísima intervención de Lusitano de 350 endecasílabos con rima interior.

<sup>83</sup> Véase el completo estudio acerca de la poesía interpolada en la novela de Juan Montero en su edición de la novela publicada en *Crítica*. “Con la *Diana*”, advertía Blecua acerca de los efectos de esta confluencia de tradiciones líricas que Montemayor pone de moda, “se produce realmente la simbiosis entre tradiciones castellanas e italianas al incorporar el universo virgiliano pastoril y renacentista al octosílabo. La adición del *Abencerraje* en 1561 hizo posible, en mi opinión, que el romancero pastoril y el morisco fueran los pilares sobre los que se sustenta el romancero nuevo...”, en “El entorno poético de Fray Luis”, *Fray Luis de León*, Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 1981, pp.77-99.

<sup>84</sup> Cito por la edición de la *Diana* de Juan Montero en Biblioteca Clásica, *Crítica*, Barcelona, 1996, p. 33.

Sireno, ¿en qué pensabas, que mirándote  
estaba desde el soto y condoliéndome  
de ver con el dolor que estás quejándote?

Yo dejo mi ganado allí atendiéndome,  
que en cuanto el claro sol va encubriéndose  
bien puedo estar contigo entreteniéndome.

El endecasílabo esdrújulo se adaptaba desde luego mejor a la prosodia del italiano que al castellano, por eso el intento de Montemayor suena más experimental a nuestros oídos aunque no necesariamente más cómico a oídos de la época. En italiano hay un número muchísimo más alto que en español de palabras esdrújulas, ya que al evolucionar del latín vulgar al español se perdieron la mayoría de las vocales internas postónicas, por eso el acento recae normalmente en la penúltima sílaba, a diferencia del italiano, que mantuvo la mayoría de las vocales internas postónicas y el énfasis acentual se concentra generalmente en la antepenúltima sílaba. Ello explica que en español suene más chocante el experimento imitativo del narrador portugués. De todas maneras, la octava epístola que escribió Luca Pulci dedicada de Polifemo a Galatea, compuesta enteramente en tercetos esdrújulos, tenía una orientación paródica y claramente humorística, de forma que no siempre los versos italianos fueron ajenos a esta intención.

De hecho Minturno en su *Arte Poética* de 1564 observa cierto efecto rústico en los esdrújulos italianos:

E ragionevolmente gli sdrucchioli si sono dati a' versi pastorali, si perchè, essendo lieve et humil la materia che in loro si tratta, voci di niuna o di pochissima gravità loro convengono, e si perchè gli antichi poeti, e spetialmente i Greci inventori di tal poema, i quali i nostri si studiano d'imitare, usarono i Dattily, a i quali somigliano gli sdrucchioli nel quarto e nel quinto luogo: come si vede in quei versi virgiliani: "Nos patriae finis et dulcia linquimus arua. / nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra..."<sup>85</sup>

Lo curioso es que en Sannazaro la marca pastoril se asocia a la elegíaca a través de esta métrica: recordemos sobre todo la última égloga funeral escrita en tercetos esdrújulos. Su *Arcadia* ha evolucionado, como ya observamos, hacia modelos más altos que trascienden la supuesta humildad bucólica, y en éste último capítulo además contamina el género eglógico con el elegíaco, de tonalidad indiscutiblemente grave (de todas formas es una contaminación tan antigua como el mismo canto pastoril puesto que ya está en Mosco y Bion, en la *Bucolica* V de Virgilio, y en la II y XI de Petrarca). Aquí Sannazaro presenta a dos pastores que van descubriendo sobre las cortezas de los árboles los epigramas que Meliseo escribió en memoria de Fillide: la situación se inspira en una de las églogas de Calpurnio, que fue fuente a su vez para la que escribió su amigo Pontano por la muerte de su querida esposa, titulándola *Meliseus*, y de la cual, en la égloga fúnebre del napolitano, se rememoran algunos versos traduciéndolos.

Barc.: Qui cantò Meliseo, qui proprio assisimi  
Quand'ei scrisse in quel faggio: -Vidi io misero,  
Vidi Filli morire, e non uccissimi-.

Summ. O pietà grande! E quali Dii permisero  
A Meliseo venir fato tant'aspero?  
Perchè di vita pria non lo divisero?

Barc: Quest`é sol la cagione ond'io mi esaspero  
Incontra'l cielo; anzi mi indrago e invipero,  
E via più dentro al cor mi induro e inaspero  
Pensando a quel che scrisse in un giunipero:  
-Filli, nel tuo morir morendo lassimi:

---

<sup>85</sup> *Op. cit.*, pp. 340-341.

o dolor sommo a cui null'altro equipero!-  
 Summ: Questa pianta vorrei che tu mostrassimi,  
 Per poter a mia posta in quella piangere:  
 Forse a dir le mie pene oggi incitassimi.

Pero tampoco en España puede decirse que su uso haya sido siempre burlesco: ahí tenemos el intento de Montemayor, que aunque sea a base de falsos esdrújulos (conseguidos con pronombres enclíticos, superlativos, y verbos en gerundio) ocupa un lugar de relevancia en la novela pues es uno de los primeros cantos, de una agridulce añoranza compartida por Sireno y Silvano.

A partir de la *Diana*, el experimento de esdrújular, mucho más violento para la prosodia castellana que para la italiana, quedará como una marca del género para sus seguidores, que se verán obligados a mostrar su habilidad técnica en su ensayo. Gil Polo, consciente de su sabor fuertemente foráneo, los tituló "tercetos esdruciolos", en italiano, e incluso cuenta como esdrújulas las rimas en -ía a la manera italiana<sup>86</sup>. Así, aprovecha la monotonía de su carácter reiterativo para dar tono sentencioso a la ponderación teórica sobre el amor en el canto alterno de Belardo y Tauriso. Más tarde, Lope los inserta en su *Arcadia* entre los tercetos a su vez alternos de Leriano y Galafrón<sup>87</sup> y cambiando los tercetos por las estancias, en la canción desesperada de Galicia, prolongándose así, la moda de los años ochenta que a su vez había seguido el joven Góngora en imitación del poeta canario Cairasco<sup>88</sup>. Lope sigue esa fiebre en sus comedias, sin poder sustraerse al alarde de virtuosismo, de tal forma que es ajeno a su uso paródico hasta 1611, inclusive, y con posterioridad a esa fecha tampoco abundan los casos en que el autor de la *Arcadia* española utilizara los esdrújulos para crear el efecto cómico: estos parece que se concentran en sus empeños por lanzar dardos desde sus comedias contra el abuso de cultismos por parte del gongorismo (como en *La niña de plata*: "Ya quería / correr la noche su cortina lóbrega, / y aparecer la luz del alba cándida, / como dicen poetas en esdrújulos, / cuando salió de ver la niña el príncipe")<sup>89</sup>.

Ya en 1582, sin embargo, Gálvez de Montalvo los emplea con clara intención burlesca; habría que reivindicar la figura de este poeta, que desenfoca el interés de la anécdota narrativa en prosa para concentrar su atención en la poesía que interpola, cuyo lenguaje poético suena a nuestros oídos con una frescura y modernidad desusadas, y ésta, heredera de poetas como Castillejo, anuncia la viveza de muchos versos de la comedia lopesca. No extraña así que sea uno de los primeros y mejores críticos del género pastoril (y resulta curioso que la crítica se ejerza desde dentro mismo de la propia novela), objeciones satíricas que Cervantes hizo suyas en el *Coloquio de los perros*. Pero no sólo fustiga la falta de verosimilitud de los pastores arcádicos, también muestra fino olfato poético con los excesos del esdrújulo, que como era de esperar, no ha resistido con dignidad el paso del tiempo. Por eso los emplea, con sonsonete, a modo de ejemplo *ex contrario*:

Pastores, dos poetas celebérrimos  
 No han de tractarse así, que es caso ilícito  
 Motejarse en lenguajes tan acérrimos.

....

Y poco más adelante duplica la secuencia proparoxítonas para incrementar el efecto cómico:

No hagas más escándalos, satírico,

<sup>86</sup> Véase la anotación de López Estrada en su edición de la *Diana enamorada*, Castalia, Madrid, 1987, p. 180, n. 2.

<sup>87</sup> *Op. cit.*, p. 195.

<sup>88</sup> Véase de José María Micó, "Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la *Canción esdrújula*", *Crítica* 49 (1990), pp. 21-30.

<sup>89</sup> Véase el estudio de John T. Reid, "Notes on the History of the Verso Esdrújulo", *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 277-294; y el de E. Keniston en "Verse Forms of the Italian Eclogue", *Romanic Review*, XI (1920), pp. 170-185. Acerca de Lope hay más información en la *Cronología de las obras de Lope de Vega*, de S. G. Morley y C. Bruerton, Gredos, Madrid, 1968, pp. 185-188.

Ni presumas de lírico y bucólico.

...

De todas formas, parece que más insufrible se sentía el agudo, a juzgar por la queja de Siralvo pocas páginas más adelante "...cuando suena el agudo que atormenta como instrumento destemplado..."<sup>90</sup>

Volvamos, para terminar, a la rima interior: el intento garcilasiano (desoído por la mayoría de los poetas) sólo se recupera en la novela pastoril como una exigencia más del género a partir de Gil Polo, quien lo trae a colación muy pertinentemente en su canto alitero polimétrico entre Berardo y Tauriso.<sup>91</sup> Con Gálvez de Montalvo las composiciones polimétricas alcanzarán unas dimensiones mucho más amplias en la novela pastoril: por eso la *frottola* castellana ocupa las ocho últimas intervenciones de un verso en un larguísimo canto alitero polimétrico de Turino y Bruno en el *Pastor de Filida*<sup>92</sup>, y adoma parcialmente la larga Égloga polimétrica representada.<sup>93</sup> La longitud de la Égloga polimétrica cervantina representada en la *Galatea*,<sup>94</sup> que recupera a su vez la rima interior, será también muy notable. Pero Lope prefiere omitirla en la égloga poco dramática de su *Arcadia*, fenómeno en el que deben confluir varias causas: en primer lugar porque emplea muy escasamente este metro en su obra dramática anterior a 1604 y de forma anecdótica hasta 1612; en segundo lugar, y por lo que se refiere exclusivamente a la polimetría, muy vinculada a lo dialogal y teatral, porque a buen seguro prefiere reservarla, muy amplificadas, para sus primeras comedias, de teatralidad mucho más rotunda, aunque, curiosamente, son pastoriles buen número de ellas --nacidas, como la *Arcadia*, al arrimo de su estancia en Alba de Tormes. En tercer lugar, Lope impone su disgusto hacia la rima interior no sólo entre los poetas sino también entre los autores de novelas pastoriles posteriores a su inmensa fama, quienes la desdeñan a partir de él en la mayoría de las ocasiones, a favor de otros metros, como por ejemplo la lira (y no es casual que abunden los ecos concomitantes de esa égloga a la vez medieval -por lo alegórica- y renacentista -por lo sensual- que es *Cántico* de San Juan),<sup>95</sup> a medida que las interpolaciones se vuelven cada vez más líricas y va desapareciendo el marbete de *Égloga* como indicación de teatralidad.<sup>96</sup> La silva, derivada del madrigal y las estrofas aliradas, que representa una alternativa "u oposición, al petrarquismo, a sus estrofas cinceladas que aprisionaban con su geometría y su retórica"<sup>97</sup>, hace su aparición tres veces en el *Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena, que publicada en Madrid en 1608, se anticipa a Góngora<sup>98</sup>, y da así cauce, junto al límpido terceto, a la exuberancia natural --y me pregunto si puede haber alguna relación con la transparencia del terceto en Fernández de Andrada. Muy lejos queda la primera muestra de *silva amoena* en la Égloga representable y polimétrica (con notable rima interior) de Gálvez de Montalvo.<sup>99</sup> Pero acerca del bucolismo de

<sup>90</sup> *Op. cit.*, p. 469 a.

<sup>91</sup> "Berardo, el mal que siento es de tal *arte*, / que en todo tiempo y *parte* me consume, etc.", *Diana enamorada*, ed. de Francisco López Estrada, Castalia, p. 135

<sup>92</sup> Que se abre con ocho tercetos, cuatro sextetos lira -- la estrofa preferida de Fray Luis para sus traducciones de Horacio-- y los endecasílabos con rima interior.

<sup>93</sup> Doscientos ochenta y seis versos en tercetos, cuatro estancias, ciento treinta en rima interior, cinco liras acrósticas -- con el nombre de Liria-, y vuelta a doscientos cuarenta en tercetos.

<sup>94</sup> *Galatea*, ed. de López Estrada y M<sup>a</sup> Teresa López García-Berloy, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 340-368.

<sup>95</sup> Véase cualquiera de las canciones en liras pentásticas del *Desengaño de celos* de Bartolomé López de Enciso, 1586, o de Bernardo Gónzales de Bouadilla, poeta canaño, en su *Primera parte de las Nymphas y pastores de Henares*, de 1587. También hay liras, aunque en mucha menor proporción, en las *Tragedias de amor* de Juan Arze Solórzano, publicada en 1607, y en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, de Jacinto de Espinel y Adorno, Madrid, 1620, aparecen circunstancialmente los sextetos lira, así como en las *Prosas y versos del pastor de Clenarda*, de Miguel Botello, 1622. En *Los pastores del Betis, versos y prosas de don Gonzalo de Saavedra*, de 1633, son muy frecuentes los sextetos lira.

<sup>96</sup> Sin embargo, aparece como rótulo de capítulo, adquiriendo pues el más genuino sentido de "égloga mixta", tanto en *El Siglo de Oro* de Bernardo de Balbuena de 1608, como en las *Tragedias de amor*, de Juan Arze Solórzano, de 1617.

<sup>97</sup> Son palabras de Eugenio Asensio en "Un Quevedo incógnito. Las Silvas", *Edad de Oro*, II (1983), p. 29.

<sup>98</sup> Acerca del género véase el volumen de esta misma colección, *La silva*, Grupo P.A.S.O., Universidad de Sevilla y Universidad de Córdoba, 1991. Hay una silva en *Los pastores de Belén* de Lope (1612) y en *La Cintia de Aranjuez* (1629) de Gabriel del Corral.

<sup>99</sup> Rafael Osuna ha analizado el cauce que se abre a la abundancia natural desde el canto polifónico inserto en la *Diana* de Alonso Pérez, pasando por este primer bosque abundoso de la poesía española que aparece al inicio de la

los versos interpolados en la novela pastoril será mejor abrir otro capítulo fuera de estas páginas, ocupadas en el rastreo de la égloga como germen de la novela pastoril en su concreta escenificación teatral, en su global estructura narrativa, y en la variada métrica que la vertebra.

Una vez más, todas las posibilidades apuntadas estaban anunciadas como en profecía en Garcilaso. El poeta toledano, en efecto, se hizo eco de la *rima mezzo* en su Égloga II, la más representable y polimétrica, y aunque hasta ahora no se haya advertido, en ella desempeñó un papel importantísimo, pues supuso en su faceta formal el cumplimiento de su tan debatida y polémica unidad. Sólo si se tiene presente el sello bucólico de la rima interior puede apreciarse con justicia que únicamente en ella se dé el hiperdesarrollo de la parte épica, en esa tendencia a la elevación del género gracias a modelos virgilianos más altos según la jerarquía serviana que ya advertíamos en el propio Sannazaro: toda esta parte, con un total de 674 endecasílabos, compuestos muy significativamente en *rima mezzo*, consigue así la homogeneidad bucólica. En la primera parte de esta égloga, en cambio, muy deudora de Sannazaro, se prefiere el desarrollo del terceto (verso también homologado para la égloga por la tradición italiana, como ya advertimos) y se propone de forma notablemente más breve la rima interior, como si Garcilaso la reservara para compensarla en el panegírico de la Casa de Alba, que sólo en la medida en que contrabalancea el peso de los tercetos de la primera parte, logra encajar en el acordeón de simetrías métricas<sup>100</sup>. Tan presente tenía Garcilaso el sentido de la métrica italiana que escogió también en la primera parte la rima interior para los momentos más dramáticos de la locura de Albanio, reflejo lejano de la *frottola* aplicada a la desarticulación sintáctica de la poesía del *non-senso*.<sup>101</sup> Existe, además, una sutil huella de las posibilidades dramáticas que en su día advirtieron los poetas en el frustrado suicidio de Albanio, a quien el toledano salvó de arrojar al precipicio (inspirándose lejanamente en las palomas amorosas que disuaden de morir al Carino sannazariano) gracias al peregrino motivo de un golpe de viento que lo tumba de espaldas, motivo que en el drama pastoril —tan lírico como representable— de Torquato Tasso adquirió la forma no menos peregrina de unos arbustos que frenan la caída desesperada de Aminta.<sup>102</sup> Pero acerca de la influencia de Garcilaso en la poesía italiana, que debió gozar de gran éxito en Nápoles y otros confines de Italia en vida suya,<sup>103</sup> y también años después, queda todo por investigar.

---

égloga representada en el *Pastor de Fílida* de Gávez de Montalvo (muy deudor de la silva amoena que abre la *Arcadia* sannazaraiana), la presencia de esta fábula mitológica en la *Arcadia* de Lope y de ahí a sus comedias. El bucolismo irá ganando en riqueza y matiz variado hasta llegar a Balbuena, en cuya Égloga II aparece el canto de un tal Leucipo, que como el Coridón de Virgilio y el Polifemo ovidiano exhibirá sus petenencias y alabará su propia belleza: “Ni soy de gesto tan mal formado, / si por dicha mi imagen no me miente, / que venga a ser por feo desamado”. Aparece también la descripción de su zurrón, “el único en España antes de Góngora, quien según Vilanova, lo tomó del *Orlando* de Ariosto (XVII, 32). Este texto de Balbuena parece ser, pues, el único eslabón intermedio.”, en *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 1996, esp. p. 77.

<sup>100</sup> La rima interior supera en unos 100 versos al total de tercetos; es decir, la parte laudatoria y épica es más extensa de lo que le correspondía según la estructura simétrica de su polimetría que tan gráficamente describió Lapesa. Puede que juzguemos esa desproporción como un exceso, olvidando, cuán consustancial es la parte laudatoria al género de la égloga y obviando que el distinguido linaje al que, en definitiva, iba dirigida, estaba en las antípodas de interpretar esta desmesura como un demérito poético. Debilidades de la condición humana que adquieren su trasunto formal en la literatura.

<sup>101</sup> Véase “Sulle forme metriche della poesia del non-senso (relativo e assoluto)”, de Paolo Orvieto, en *Metrica*, I (1978), pp. 203-218.

<sup>102</sup> En ambos casos, cabe recordar, la escena no es presenciada por el espectador sino que se narra.

<sup>103</sup> También se leyó mucho en vida suya en Portugal, como atestigua la égloga “Nemoroso” de Sa de Miranda (en estancias —para la dedicatoria—, tercetos y rima interior —para la parte recitativa—), híbrida de elementos sayagueses y estilizados, como ya se advierte en el elenco de pastores que participan en ella. Está dedicada a Antonio Pereira, “senhor do Lamegal e do Basto”, a quien el poeta agradece... “Embiasteme el buen Laso: / iré pagando así mi paso a paso”. Más interesante es cuando Rodrigo, uno de los pastores en liza, afirma que hace solo un año que Garcilaso ha muerto: “Cumplido el año del buen Nemoroso [léase Garcilaso], / que solos nos dexó (mas ¡quánto aína / él fuese al deseado su reposo!) / ¿Qué podemos hacer cosa más dina / d’ él y de nos, que somos naturales, / que cantar d’ él agora a la contina?”. En la Égloga “Salicio”, escrita “En la muerte del buen pastor Nemoroso, Laso de la Vega”, queda esta indentificación todavía más clara: “Rezien subido al cielo, / pastor tan raro acá, / de muchos que entre nos pacen la sierra, / que así te alzaste a buelo (...) solos sospiros derramando al viento, / y espedazadas quejas, / qu’ en memoria de ti solas nos dexas. (...) Al muy antiguo apíscico / de Lasos de la Vega / tuyo, el nuestro de Sá viste ayuntado; / buen tiempo, o mal pedrisco, / abrigando se allega / y canta en d’ el pastor, huelga el ganado. / Elisa, el tu cuidado, / que

## CATÁLOGO DE COMPOSICIONES POÉTICAS INSERTAS EN LA NOVELA PASTORIL<sup>104</sup>

**Sannazaro, Arcadia, Nápoles, 1504.**

### Égloga I

\* Canto alterno de *Selvaggio y Ergasto*

“Ergasto mio, perchè solingo e tacito” (20 tercetos esdrújulos, 30 versos con *rimalmezzo*, 5 tercetos esdrújulos)

### Égloga II

\* Canto alterno de *Montano y Uranio*

“Itene all’ombra degli ameni faggi” (6 tercetos; 21 versos con *rimalmezzo*, 6 tercetos esdrújulos, una novedosa combinación de 29 endecasílabos y heptasílabos (Aa - BBbC - CcD - DdE- EeF-etc.), 3 estrofas encadenadas (AbCcD- DeFfG- etc.), 4 estrofas con forma de madrigal (ABccABDD), 5 tercetos en combinación de esdrújulos y llanos).

### Égloga III

\* Canto de *Galicio solo*

“Sovra una verde riva” (6 estancias –abCabCdeedDff, y el *commiato*)

### Égloga IV

\* Canto alterno de *Logisto y Epino*

“Chi vuole udire i miei sospiri in rime” (sextina doble)

### Égloga V

\* Canto de *Ergasto sopra la sepultura*

“Alma beata e bella” (5 estancias –abCabCdeedDeE, y *commiato*)

### Égloga VI

\* Canto alterno de *Serrano y Opico*

“Quantunque, Opico mio, si vecchio e carico” (46 tercetos esdrújulos)

### Égloga VII

\* Canta *Sincero solo*

“Come notturno ucel nemico al sole” (sextina simple)

### Égloga VIII

\* Canto alterno de *Eugenio y Clonico*

“Ove sù sol, con fronte es angue e palida” (50 tercetos esdrújulos)

### Égloga IX

\* Canto alterno de *Ofelia, Elenco y Montano*

“Dimmi, caprar novello, e non ti irascere” (50 tercetos)

### Prosa X

\* 5 enigmas (heptasílabos pareados)

“Colei pungo et astringo”

“Tutte le mie pene e doglie”

“Così strida nel foco”

“Di chi il mio bene ha si possa”

“Rimanti, iniqua e cruda”

### Égloga X

\* Canto alterno de *Selvaggio y Fronimo*

“Non son, Fronimo mio, del tutto mutole” (26 tercetos, 84 endecasílabos con *rimalmezzo*, 14 tercetos esdrújulos).

### Égloga XI

acá tanto plañiste, / quexcoso de la muerte, / cruel, ¡ay, dura suerte! / ¿quién no plañió? Después ¿dó la subiste? / Ora ella en alto erguida / dexas la muerte atrás, vas te a la vida”. *Francisco de Sá de Miranda. Obras completas*, texto fijado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa, vol. I, Libreria Sá da Costa, Lisboa, 1942, pp. 217, 231 y 238.

<sup>104</sup> Aparece la métrica de cada composición entre paréntesis, donde se especifican las intervenciones si se trata de un poema dialogado. Cuando los temas no son aparentemente bucólicos, también se especifican entre paréntesis y en negrita (aunque, por ejemplo, se señalan los “enigmas”, que están ya en Sannazaro). El tipo de poema figura en el titulillo de cada composición, subrayado y tras un asterisco. Si aparece a su vez en cursiva quiere decir que es así como se anuncia en la novela. Las églogas que aparecen con el título de tales, están en mayúsculas y negrita.



\* Canta *Ergasto solo* (53 tercetos)

## Égloga XII

\* Cantan *Barcinio, Summonzio y Meliseo*

“Qui cantò Meliseo, qui proprio assimi” (108 tercetos esdrújulos)

### Montemayor, Diana, Valencia, 1558-1559.

\* Poemas preliminares

(Tercetos al señor Ioan Castellà de Vilanova)

“Mecenas fue de aquél Marón famoso”

(Soneto de don Gaspar de Romaní, al autor)

“Si de Madama Laura la memoria”

(Soneto de Hierónimo Sanpere)

“Parnaso monte, sacro y celebrado”

## Libro I

\* Canción

“Cabellos, ¡cuánta mudanza” (5 coplas castellanas)

\* Canción

“Amador soy, mas nunca fui amado” (6 octavas líricas) (tema **amoroso**)

\* Copla novena

“De merced tan extremada” (2 estrofas comb. de 1 redondilla y 1 quintilla) (tema **amoroso**)

\* Canción

“Ojos, que ya no veis quien os miraba” (6 estancias petrarquistas)

\* Canto alterno entre Silvano y Sireno.

“Sireno, ¿en qué pensabas, que mirándome” (tercetos encadenados esdrújulos: intervenciones de 11 tercetos, 12 , 7)

\* Soneto

“Ya he visto yo a mis ojos más contento” (**amoroso**)

\* Canción

“No más, ninfa cruel, ya estás vengada” (6 octavas)

\* Canción

“Cuán fuera estoy de pensar” (cuatro coplas reales o dobles quintillas)

\* Antiguo cantar

“Amor loco, ¡ay, amor loco!” (cabeza de dos versos y dos glosas)

\* Canción trovadoresca

“Pues no puedo descansar” (cabeza de 4 versos y 2 glosas de coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Canciones trovadorescas (1 redondilla, dos coplas castellanas)

“Zagal, ¿quién podrá pasar”

“Ojos tristes, no lloréis” (**amoroso**)

“Perderse por ti la vida” (**amoroso**)

## Libro II

\* Sestina simple

“Aguas que de lo alto desta sierra” (6 estrofas sextinas y un terceto)

\* Canción

“Cansado está de oírme el claro río” (5 octavas)

\* Soneto

“Andad, mis pensamientos, do algún día” (**amoroso**, desengaño)

\* Villancico

“Contentamientos de amor” (cabeza de 3 versos, y 2 glosas de coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Canto de la ninfa: (composición mixta)

“Junto a una verde ribera” (didascalía: 6 coplas reales; intervención de Sireno: 1 canción trovadoresca; vuelta a la didascalía: 4 coplas reales; intervención de Diana: 1 canción trovadoresca; vuelta a la didascalía: 9 coplas reales; intervención de Diana: 5 dobles quintillas; 3 en la interv. de Sireno; 4 en la interv. de Diana)

\* Romance

“Órdme, señora mía” (28 versos; **amoroso**)

\* Soneto

“Gastando fue el amor mis tristes años” (**amoroso**)

\* Canción trovadoresca

“No me quejo yo del daño” (cabeza de cuatro versos y dos coplas castellanas) (tema **amoroso**)

\* Villancico

- “Desdeñado soy de amor” (**amoroso**)  
 “Un cuidado a otro cuidado” (**amoroso**)  
 “Di quien te ha hecho pastora”  
 “Olvidásteme, señora” (**amoroso**)

## Libro III

\* Carta de Arsenio

“Pastora, cuya ventura” (20 coplas castellanas)

\* Soneto

“En este claro sol que resplandece” (tema **amoroso**, tratamiento petrarquista)

\* Canción trovadoresca

“Alcé los ojos por veros” (con 4 glosas) (tema **amoroso**, sobre la mirada de la amada)

\* Canción

“Pasaba Amor, su arco desarmado” (24 tercetos encadenados)

## Libro IV

\* Tabla de arambre

“Quien entra mire bien cómo ha vivido” (1 octava) (tema de la **castidad**)

“Amor y la Fortuna” (12 liras pentásticas; cada intervención es de una lira, excepto la 7ª y 8ª que son dobles liras) (tema **amoroso**)

\* Epitafios varios

\* Canto de Orfeo (en 43 octavas; originalmente debían ser sólo 18, dedicadas solo a las damas castellanas) (laudatorio de damas castellanas y valencianas)

\* Epitafios

“Aquí reposa doña Catalina” (1 octava) (**epitafio**)  
 “Cual quedaría, oh Muerte, el alto cielo” (1 octava)

## Libro V

\* Sextina doble

“Ay vanas esperanzas, cuántos días” (12 estrofas, 1 terceto)

\* Romance de la malmaritada (no bucólico, pero adaptado a la novela)

“Cuando yo triste nací” (42 versos)

\* Canción

“Ya dan vuelta el amor y la ventura” (15 tercetos encadenados)

\* Mote

“Ven, ventura; ven y tura” (glosa en dos quintillas dobles) (tema de la **fortuna**)

## Libro VI

\* Perqué cancioneril

“Zagal, alegre te veo” (9 redondillas)

\* Villancico

“Pasados contentamientos” (cabeza, 5 glosas)

\* Canto aliterno poliestrófico (o Egloga enteramente dialogada de Sireno y Silvano)

“Si lágrimas no pueden ablandarte” (2 interv. en 5 tercetos encadenados, 5 interv. en AbCcC, 4 interv. en madrigales ABccCCDD, interv. en 4 tercetos encadenados, interv. en 2 terc. enc.)

## Libro VII

2 Canciones trovadorescas en portugués (ambas con dos glosas) (**amorosas**, sin bucolismo)

Apéndices poéticos:

A partir de la ed. de Valladolid, Fernández de Córdoba, 1561<sup>105</sup>:

\* Historia de Alcida y Silvano-

\* Historia de los muy constantes y infelices amores de Piramo y Tisbe.

\* Triunfo de Amor, traducido por Alvaro Gomez de Ciudad Real

**Alonso Pérez, Segunda Diana, Juan Mey, Valencia, 1563.**

<sup>105</sup> Para una descripción de las *Dianas* en sus distintas ediciones, con sus apéndices poéticos, véase mi *Diana en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Seminari de Filologia i Informàtica, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994, pp. 91-133.

\*Sonetos preliminares

(El autor al mismo):

“A más que a ser varón me tuviera”

(Marcos Dorantes al Lector):

“Si de Helena o Narciso la figura”

## Libro I

\* Canto amebeo entre Sireno y Silvano

“Quien gusta del manjar del dios Cupido” (6 interv. de 1 octava) (**amoroso**)

\* Soneto

“De donde, o papel mío tal ventura”

\* Carta

“Yo que ya no soy por tí” (31 coplas castellanas)

\* Soneto

“Burlame con amor, amor conmigo” (**amoroso**)

\* Canto amebeo entre Silvano y Selvagia

“Podrá verse ir el cielo con sosiego” (6 interv. de 1 octava)

\* Soneto

“Los años del que más vivió en el suelo”

\* Canto

“Bella pastora Diana” (7 coplas castellanas)

\* Soneto

“El murciélago está muy confiado”

\* Soneto

“Los rasos campos y los verdes prados”

\* Sextina simple

“¿Qué's esto que aquí veo en este prado” (6 estrofas sextinas, 1 terceto)

\* Canto

“Pastores ora escuchad” (6 estrofas de 4 coplas de pie quebrado)

## Libro II

\* Romance

“Cuando yo triste y mezquino” (52 octosílabos) (**amoroso**)

\* Sonetos

“Enojado Cupido de mi estaba”

“Señales de valor grande y crecido” (**amorosos**)

\* Canción

“En todo lo criado” (4 estancias: abCabCdeedf) (tema **cosmológico: Fortuna** y orden tetraelemental)

\* Composición polimétrica sobre la fábula de Apolo y Dafne (primera parte) (no cantada, sino escrita en un templo de Apolo)

“Pasado aquel diluvio vengativo” (52 endecasílabos sueltos; 4 estancias, ABCBACcddGGHgH; 13 endecasílabos sueltos; 5 octavas; 4 estancias ABbCcDaCCaEEFf; 17 endecasílabos sueltos; 2 octavas; 1 cuarteto; 2 estancias, abCabCcDeEDf; 45 versos sueltos) (interrupción en prosa) (7 endecasílabos sueltos; 1 estancia; 40 endecasílabos sueltos; 197 versos sueltos; 4 estancias; 6 versos sueltos) (**mitológico**)

## Libro III

\* Canción

“Si mi tañer y canto” (13 liras pentásticas: aBabB) (**alabanza de la castidad**)

\* Lamentación

“O mundo, mas no inundo si no inundo” (endecasílabos sueltos, con algún heptasílabo) (**desengaño de amor, retractatio inmadura**)

\* Canto

“O hija qu'en las linfas” (8 liras pentásticas) (**amor paternal**)

\* Canto

“Parisiles tu canto doloroso” (6 estancias –ABCBACcDdFFGG- y *commiato*) (**consuelo al padre**)

\* Letrero

“Quien entra mire bien como ha vivido” (octava) (**castidad**, versos heredados de Montemayor)

## Libro IV

\* Villancico

“Fílida, zagala mía” (cabeza de tres versos y nueve glosas)

\* Canción

“No tan rebelde a’ mor, ni desdeñosa” (8 estrofas, AbCDEFg)

\* Canción

“No tan fiel, ni sujeto al dios Cupido” (8 estrofas, AbccDEFF)

\* Villancico

“Cresce con pena y dolor”

\* Lamentación

“Pues es mi hado y ventura” (15 coplas castellanas)

### Libro V

\* Soneto

“Si lágrimas amando derramamos” (tema **amoroso**)

\* Lamentación

“Ay de mí, cuanto está firme” (14 coplas reales)

\* Canto polifémico de Gorforosto (trad. casi literal, ligeramente amplificada de Ovidio)

“Oh mi Stela, mi bien, mi sola diosa” (26 octavas) (**mitológico / pastoril, cornucopia**)

### Libro VI

\* Canto

“Haced eterna, amantes, mi memoria” (22 Octavas)

\* Soneto

“Si pequeña ocasión bastante ha sido”

\* Romance de la malmaridada

“La bella malmaridada”

\* Canción

“Si el templado ventecico” (4 coplas reales)

\* Sonetos

“Que priesa os dais, Zagala, a lastimarme”

“Decís que deseáis, Zagala mía”

\* Canción

“Nunca falta lo contino” (cabeza de 4 versos y 4 coplas de arte real)

\* Canción

"Zagala no puedo mas" (cabeza de 3 versos, con el pie quebrado en medio, y 6 glosas dialogales de Firmio y Fausto, cada interv. una glosa con redondilla y vuelta al esquema del estribillo).

\* Canción

"El oficio de pastor" (cabeza de tres versos y 8 glosas de 7 versos)

\* Sonetos

"Al cansado agradable es el reposo"

“Llegado he de saber, mas con mi daño”

\* Carta y soneto

“Si quieres, Fausto, leer” (6 coplas reales)

“Hazaña debe ser jamás pensada”

\* Canción

“Si me encomiendas el pasto” (7 coplas castellanas)

### Libro VII

\* Romance

“El silencio de la noche” (40 octosílabos)

\* Canto

“Quien pone en Fortuna lengua” (6 coplas reales) (tema de la **Fortuna**)

\* Soneto

“Vosotros, que querellas habéis dado” (tema del **tiempo**)

### Libro VIII

\* Carta de Disteo a Dardanea

“A ti de los mortales el consuelo” (47 tercetos) (tema **amoroso**)

\* Respuesta de Dardanea a Disteo

“A ti el más de los hombres atrevido” (49 tercetos) (tema **amoroso**)

\* Apéndice poético: glosa al soneto

“Hero de un’ alta torre lo miraua” (14 octavas) (**mitológico**)

\* Soneto de un autor desconocido

Pues tuue coraçon para partirme” (con glosa)

**Gaspar Gil Polo, Diana enamorada, Juan Mey, Valencia, 1564.**

\*Sonetos preliminares

Soneto de Alonso Girón y de Rebolledo:

“[Lector]-Buen libro, Diana. [Diana]-En todo extremo es bueno”

Soneto de Jerónimo Samper:

“De fieras armas la inmortal historia”

Soneto de Miguel Juan Tárrega:

“Con la tuba meonia y mantuana”

Soneto de Hernando Bonavida, ciudadano valenciano:

“Ovidio a su Corina celebraba”

## Libro I

\* Canción

“Mi sufrimiento cansado” (14 quintillas) (tema **amoroso**)

\* Soneto (3 sonetos de tema **amoroso**)

“Que el poderoso amor sin vista acierte”

“No es ciego Amor, mas yo los soy, que guío”

“Quien libre está no viva descuidado”

\* Rimas provenzales (Canto amebeo de Alcida y Diana)

“Mientras el sol sus rayos ardientes” (8 intervenciones de una estrofa en ABBACcdeeFF, combinación de endecasílabos y pentasílabos)

\* Carta de Marcelio para Alcida (epístola en 20 tercetos y 1 cuarteto) (tema **amoroso**)

\* Soneto

“Arenoso, desierto y seco prado”

\* Canto amebeo polimétrico entre Tauriso y Berardo

“Pues ya se esconde el sol tras las montañas” (polimétrico: 6 interv. de 1 octava; 2 interv. en ABABABCCcDD; 2 interv. en octavas de *rimalmezzo*; 4 interv. en estancias abCabCdeedDf).

\* Canto alterno entre Tauriso y Diana

“Zagala, ¿por qué razón” (9 redondillas para 18 intervenciones, cada una dividida en dos interv.)

\* Canciones

“Tenga fin mi triste vida” (cabeza de 4 versos y dos glosas en redondillas)

“Tal estoy después que vi”

## Libro II

\* Canción

“Madruga un poco, luz del claro día” (5 estancias en ABCBADDeeddDdFF, y el *commiato*)

\* Canto amebeo entre Marcelio y Diana

“Mudable y fiero amor” (4 interv. de 1 estancia: AbCBaCcDdEE)

\* Sonetos

“Dicen que amor juró que no estaría” (**amoroso**)

“Cuando la brava ausencia un alma hiere” (**amoroso**)

“Cuántas estrellas tiene el alto cielo” (**amoroso**)

\* Carta de Fileno a Ismenia

“Pastora, el amor fue parte” (36 redondillas)

## Libro III

\* Tercetos esdruciolos. Canto alterno polimétrico entre Berardo y Tauriso

“Tauriso, el fresco viento que alegrándonos” (1 interv. de 2 tercetos encadenados esdrújulos, 2 tercetos llanos encadenados, 1 terceto esdrújulo; 1 interv. de 5 tercetos esdrúj. enc.; 2 interv. de 3 tercetos esdrúj. encad.; 2 interv. en 1 terceto llano; 1 intev. en 1 terceto que enlaza la rima encadenada anterior alternando 1 heptasílabo (BbC); 1 interv. en que se duplica el esquema anterior (CcDDdE); 1 interv. de 1 terc. (EeF), 5 interv. (FfGgH); 2 interv. de 1 octava).

\* Soneto (de escenografía marítima “valentina”)

“Recoge a los que aflige el mar airado”

\* Canción de Nerea (tema piscatorio)

“En el campo venturoso” (34 redondillas)

\* Canción

“Las tristes lágrimas mías” (cabeza de 3 versos y glosa en 5 quintillas)

\* Glosa a la malmaridada

“La bella malmaridada” (8 quintillas) (**amoroso**)

\* Sonetos

“Sin que ninguna cosa te levante”

“Voy tras la muerte sorda paso a paso”

\* Canto de Turia

“Regad el venturoso y fértil suelo” (43 octavas) (**laudatorio de caballeros valencianos célebres, sobre todo poetas**; curiosamente incluye al final al joven Aldana, que aunque no es valenciano, no puede ser otro que Francisco de Aldana, a quien dedica poco más dos octavas muy hiperbólicas)

## Libro IV

\* Sestina

“La hermosa, rubicunda y fresca Aurora” (6 estrofas sextinas)

\* Canción de Sireno

“Goce el amador contento” (14 quintillas) (leves toques pastoriles, con el apelativo “Zagala”)

\* Canto alterno polimétrico (de Sireno y Arsileo) (interrumpido a cada cambio estrófico por la prosa)

“Ojos, que estáis ya libres del tormento” (2 interv. de 1 octava; 2 interv. en 5 y 6 estancias: ABCBACcAaDdCC)

\* Versos franceses (epitalamio bucólico, con estancia de combinación ajena a la petrarquista)

“De flores matizadas se vista el verde prado” (7 estancias combinando versos mayores en alejandrinos, y heptasílabos: ABBAACcDd).

## Libro V

\* Canción

“Morir debiera sin verte” (cabeza de redondilla y glosa de redondilla)

\* Canción

“L’ alma de alegría salte” (cabeza de redondilla y dos glosas de redondilla)

\* Canción

“Tan alegres sentimientos” (ídem)

\* Canción

“Vuelve ahora en otra parte” (con apelativo Zagala) (cabeza de 4 versos y 6 redondillas en glosa)

\* Canción

“Zagal, vuelve sobre ti” (cabeza de 4 versos y dos glosas)

\* Canción

“Si os pesa de ser querida” (cabeza en redondilla y 4 glosas en redondilla)

\* Canción

“Mal consejo me parece” (cabeza en redondilla y dos glosas en redondilla)

\* Canción

“Después que mal me quisistes (cabeza de cuatro versos y glosa en 4 redondillas)

\* Canción (Canto alterno entre Silvano y Arsileo)

”Pastor, mal te está el callar” (9 redondillas para 18 intervenciones, cada una dividida en dos interv.)

\* Pregunta (soneto adivinanza)

“Junto a un pastor estaba una doncella”

\* Preguntas (4 adivinanzas en 2 quintillas)

“Vide un soto levantado”

“¿Cuál es el ave ligera”

“Decí: ¿cuál es el maestro”

“¿Quién jamás caballo vido”

\* Pregunta

“Decidme, señores, ¿cuál ave volando” (3 tercetos dodecasílabos de rima encadenada)

\* Canto de Florisia (Defensa y alabanza de la mujer levemente pastoril; cita de claras mujeres de la Antigüedad y la mitología)

“¿Salga afuera el verso airado” (56 quintillas)

\* Canción

“Contando está Melibeo” (cabeza de 4 versos y 10 glosas en redondillas)

\* Rimas provenzales

“Cuando con mil colores divisado” (5 estrofas, en idéntica comb. de endecasílabos y pentasílabos de las *Rimas provenzales* que se sitúan al comienzo del Libro I: ABBACcddeeFF, solo que aquí ha menos estrofas y se añade un commiato).

\* Soneto

“Probaron en el campo su destreza”

**Gálvez de Montalvo, *El pastor de Fílida*, Madrid, 1582**

[En esta novela todas las composiciones van encabezadas por el nombre del pastor que las recita: respetaremos la voluntad del autor en nuestro catálogo]

\* Coplas novenas preliminares: *El Autor al libro*

“Pastor de mis pensamientos” (12 estrofas)

### Primera parte

\* Canción de *Galafrón*

“Pastora tus ojos bellos” (5 redondillas)

\* Canción de *Mendino*

“Si tanto gana, pastora” (cebeza de 3 versos y 2 glosas)

\* Canto amebeo de *Bruno y Turino*

“Id mis cuidados, de rigor vestidos” (8 interv. de 1 terceto; 4 interv. de 1 sexteto lira; 8 interv. de 1 endecasílabo suelto).

\* Carta de *Elisa*

“Es el papel en que escribo” (16 coplas castellanas)

\* Canción de *Filardo*

“Vuestra beldad, vuestro valor, pastora” (6 octavas)

\* Soneto de *Filardo*

“Si me hallase en Indias de contento”

\* Canto de *Sincero*

“Cuando natura con atenta mano” (101 endecasílabos con *rimalmazzo*) (**laudatorio** del Infante Enrique de Mendoza y Aragón, protector del poeta)

\* Canción de *Mendino*

“Yéndote, señora mía” (cabeza compuesta de redondilla y copla de pie quebrado y 6 glosas que duplican la redondilla y añaden el pie quebrado, que retoma la rima de la última redondilla: abba:cddc:ddc) (**amoroso**).

### Segunda Parte

\* Canción de *Alfeo*

“Apartado de la vida” (8 coplas castellanas) (tema **amoroso**)

\* Canción de *Licio*

“¿De qué sirve, ojos serenos” (**ojos serenos**)

\* Perqué de *Dinarda y Licio*

“¿Si Silvia se te desvía,” (9 redondillas)(**locura de amor**)

\* Canción de *Belisa*

“Entre hierbas fresquísimas floridas” (17 tercetos encadenados)

\* Elegía de *Alfesibeo*

“Pues el suave sentido y dulce canto” (52 tercetos)

\* Canción de *Belisa*

“Ojos que cuesta el reposo” (cabeza de tres versos y cuatro glosas) (A los **ojos**)

\* Canción de *Filardo*

“Los que consiguen favores” (5 coplas castellanas) (A los **ojos**)

\* Canción de *Alfeo*

“Si el desabrido y rústico aldeano” (5 estancias, ABCABCbccFFgG)

\* Canción de *Galafrón*

“Elisa, que un tiempo fuiste” (11 coplas castellanas)

### Tercera Parte

\* Canción de *Siralvo*

“Ojos a gloria de mis ojos hechos” (9 octavas)

\* Canción de *Filardo*

“No por sospiros que deis” (1cabeza en redondilla y 4 glosas en coplas castellanas) (**amorosa**)

\* Canción de *Filardo*

“Si a tanto llega el dolor” (1 cabeza en redondilla y 4 coplas castellanas)

\* Canción de *Finea*

“Del Amor y sus favores” (cabeza de copla de pie quebrado y 2 glosas con redondilla y copla de pie quebrado) (**amorosa**)

\* Carta de *Siralvo*

“Vive Amor, dulce señora” (15 coplas castellanas) (**amorosa**)

\* Canción de *Siralvo*

“Ya que me faltan para dibujaros” (11 octavas que reiteran el mismo verso final) (**descripción física de la amada**)

\* Soneto de *Siralvo*

“Divino rostro, en quien está sellado” (**rostro de la amada**)

\* Canción amebea de *Siralvo y Alfeo*

“Oh, más hermosa a mis ojos” (8 intervenciones de 1 estrofa -de dos redondillas unidas por un pie quebrado-).

#### Cuarta Parte

\*Canción de Filardo

“Cuando el Amor, con poderosa mano” (6 estrofas de madrigal en AbCabCC) (**amorosa**)

\*Canción de Pradelio

“El tiempo que holgares” (10 liras pentásticas) (**amorosa**)

\*Soneto de Filardo

“Poco previa el caudal de sus intentos” (**amoroso**)

\*Canción de Pradelio

“Si no te he dicho, DESEO,” (12 coplas castellanas) (**amoroso**)

\*Canción de Belisa, Arsiano, Finea, Alfeo, Florela, Sasio, Filena, Pradelio, Celia, Campiano, Mandronio, Siralvo

“Las ondas quiere sulcar” (12 intervenciones de 1 copla castellana)

\* Canción de Fílida

“Mi alma tenéisla vos” (1 cabeza de 5 versos y glosa de 5 coplas de arte real) (**amoroso**)

\* Canción de Siralvo

“En mi pensamiento crecen” (cabeza de 4 versos y glosa en 4 coplas de arte real) (**amoroso**)

\*ÉGLOGA de Fanio, Delio y Liria

Canta Liria: “Floridos campos, llenos de belleza” (85 tercetos; 4 estancias en abCabCCdeeDfF; varias interv. en 127 versos con *rimalmezzo* y alguna otra interv. intercalada a medio verso; carta en 5 liras acrósticas con el nombre de LIRIA; 79 tercetos en varias interv.).

\* Canción de Sasio

“Esto que traigo en mi pecho” (6 estrofas de 1 redondilla, y 1 quintilla con 1 verso de pie quebrado) (**amoroso**)

#### Quinta Parte

\* Canción de Siralvo

“Fílida ilustre, más que el sol hermosa” (8 estancias en ABCBACcddCEdE y *commiato*) (**amoroso**)

\* Canción de Arsiano

“Si sabéis poco de amores,” (cabeza de 3 versos con pie quebrado en el centro, 2 glosas con redondilla y el mismo esquema de la cabeza) (**amoroso**)

\*Canción de Liardo

“Donde sobra el merecer” (cabeza de 3 versos y 4 glosas de 7 versos) (**amoroso**)

\*Canción de Arsiano

“Ojos bellos, no lleréis,” (cabeza de 4 versos y 4 glosas de coplas de arte real) (**amoroso**)

\* Canción de Turino

“Sembré el Amor de mi mano” (cabeza de 4 versos y glosa en 4 coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Canción de Bruno

“Con Amor, niño rapaz” (cabeza de tres versos y glosa de 4 coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Canción de Turino

“¿En qué puedo ya esperar” (cabeza de 4 versos 5 glosas con redondilla y el estribillo) (**amoroso**)

\* Canción de Amarantha

“Agua corriente serena” (12 coplas castellanas)

\* Sextina de Coridón

“Faltó la luz de tus hermosos ojos” (sextina simple) (**amorosa**)

\* Canción de Siralvo

“¡Oh tú, descanso del cansado curso” (61 tercetos encadenados) (**amorosa**)

\* Soneto de Filardo

“Tus ojos, tus cabellos, tu belleza” (**amoroso**)

\* Soneto de Mireno

“Sale la Aurora, de su luz vertiendo”

\* Soneto de Pradelio

“Mientras la lumbre de tus claros ojos”

\* Canción de Mendino

“Ponen, Filis, en cuestión” (cabeza de 4 versos y 4 coplas castellanas) (**amoroso**)

\*Canción de Cardenio

“Por mirar vuestros cabellos” (cabeza de 4 versos y 4 coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Canción de Siralvo

“Fílida, tus ojos bellos,” (10 coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Canción de Pradelio



“Ya que tu presencia” (16 liras pentásticas)

#### **Sexta Parte**

\* Canto alterno en concurso de Batto y Silvano y Siralvo (juez)

“Dime que Dios te dé para un pellico” (11 interv. se reparten 21 tercetos encadenados; 11 tercetos esdrújulos; 1 interv. en tres tercetos encadenados con dobles esdrújulos; 7 interv. para 13 tercetos encadenados; 8 interv. de 1 estrofa en AaBBbC; 4 interv. de 1 estrofa en ABccABCC; 6 interv. para 10 tercetos esdrújulos).

\* Soneto de Siralvo

“Si para ser poeta hace al caso”

\* Letra antigua de Fílida

“Enjuga, Filis, tus ojos,” (cabeza de tres versos, 4 coplas de siete versos) (**amoroso**)

\* Soneto de Filis

“Pues la contraria estrella de mi vida” (**amoroso**)

\* Canción de Siralvo

“Ojos llenos de consuelo” (9 coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Canción de Erión

“Desde los Etiopes abrasados” (58 octavas) (alabanza de damas)

#### **Séptima Parte**

\* Epitafio de Tirsi a Sasio

“Yace a la sombra deste duro canto” (funeral)

\* Soneto de Andria

“Suele en el bosque espeso el animoso”

\* Soneto de Arsiano

“Mientras el más ocioso pensamiento”

\* Soneto de Silvera

“Toma del hondo del abismo el fuego”

\* Letras de Sileno, Licio, Celio, Uranio, Siralvo,...

“Si no gano manteniendo”

“El que con la fe ha perdido”

“Las alegres son ajenas”

“Pero la que sigo es / al revés”

“De ti nacieron los lazos”

“Mi guerra produjo espinas”

“El que de mí se desvía”

“Mi sol fue la flor de abril”

“Por hado y por albedrío”

“Tales son, Amor, tus flores”

“En quererte”

\* Sonetos del final:

(Del Autor a su Libro)

“Por más que el viejo segador usado”

(De Pedro de Mendoza)

“Este Pastor en quien el cielo quiso”

(De Diego Messía de Lassarte)

“Agradar al discreto, al más mirado”

(De don Lorenzo Suárez de Mendoza)

“Pastor, sie estás de serlo tan ufano”

(De Gregorio de Godoy)

“Pastor, que por ovejas has escogido”

(De don Francisco Lasso de Mendoza, Señor de Junquera)

Si al claro ilustre son que con victoria”

(Del Doctor Capuzano)

“Hallar del Nilo la primera fuente”

#### **Miguel de Cervantes, Galatea, Alcalá, Juan Gracián, 1585.**

\* Sonetos preliminares

de Luis Gálvez de Montalvo

“Mientras del yugo sarracino anduvo”

de Luis de Vargas Manrique

“Hicieron muestra en vos de su grandeza”  
de López Maldonado

“Salen del mar y vuelven a sus senos”

### Primero Libro

\* Canción de Elicio

“Mientras que al triste, lamentable acento” (4 octavas)

\* Canción

“Amoroso pensamiento” (7 coplas reales) (**amoroso**)

\* Canto alterno de Elicio y Erastro

“Blanda, suave, reposadamente” (9 interv. de 1 octava) (**belleza de Galatea**)

\* Canción de Lisandro

“Oh, alma venturosa” (6 estancias sannazarianas, idénticas a la Égloga V: abCabCcddeDff) (**amoroso**)

\* Soneto de Galatea

“Afuera el fuego, el lazo, el hielo y flecha” (correlativo y plurimembre) (**amoroso**)

\* Canción

“Ya la esperanza es perdida” (4 glosas en coplas reales) (**amoroso**)

\* Sextina simple

“En áspera, cerrada, oscura noche” (**amoroso**)

\* Soneto de Lenio

“Un vano, descuidado pensamiento” (**amoroso**)

\* Canción de Elicio

“Merece quien en el suelo” (cabeza de 4 versos y 5 coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Soneto de Florisa

“Creczan las simples ovejuelas mías”

### Segundo Libro

\* Villancico

“En los estados de amor” (cabeza de 3 versos y 4 glosas de 7 versos) (**amoroso**)

\* Canción

“Pastora en quien la belleza” (10 coplas castellanas)

\* Soneto de Teolinda

“Sabido he por mi mal a dónde llega” (**amoroso**)

\* Canto alterno de Damón y Tirsi

“Tirsi que el solitario cuerpo alejas” (36 tercetos encadenados)

\* Canción de Elicio

“Rendido a un amoroso pensamiento” (8 sextetos liras) (**amoroso**)

\* Cita de canciones ajenas (de F. de Figueroa)

¡Ay, de cuán ricas esperanza vengo”

“La marillez y la flaqueza mía”

“Sale el aurora y de su fértil manto”

\* Sonetos de Erastro, Elicio, Damón, Tirsi (**amorosos**)

“Ante la luz de unos serenos ojos”

“Ay, que al alto designio que se cría”

“Más blando fui que no la blanda cera”

“Por medio de los filos de la muerte”

\* Canción

“Si han sido el Cielo, Amor y la Fortuna” (8 estancias AbCBaCcDdEE y *commiato*) (**amoroso**)

\* Canción de Silerio

“De príncipe que en el suelo” (cabeza de 4 versos, glosas de coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Canción de Silerio

“Nísida, con quien el Cielo” (4 décimas) (**amoroso**)

\* Canción de Silerio

“¿Qué laberinto es este do se encierra” (6 octavas) (**amoroso**)

\* Canción de Silerio

“¡Oh Blanca, a quien rendida está la nieve” (4 octavas) (**amoroso**)

\* Canción de Lenio

“Por bienaventurada” (8 liras pentásticas)

\* Canción de Erastro

“Vea yo los ojos bellos” (6 coplas castellanas)

### Tercero Libro

\* Carta de Timbrio a Nísida

“Salud te envía aquel que no la tiene” (60 tercetos) (**amoroso**)

\* Canción de Mireno

“Cielo sereno, que con tantos ojos” (10 estancias: ABCABCcDEeDF)

\* Canción de Mireno a Silveria

“El pastor que te ha entregado” (16 coplas castellanas)

\* Canción de Lenio

“Desconocido, ingrato Amor, que asombras” (6 octavas) (**epitalamio pastoril**)

\* ÉGLOGA de Orompo, Marsilio, Crisio, Orfenio

“Salid de lo hondo del pecho cuitado” (2 versos en arte mayor, parte inicial de la primera de 11 octavas, 9 estancias (abCabCdeeeEeF), 7 octavas enlazadas con leixaprén, 13 tercetos, 1 soneto, 9 liras pentásticas, 20 versos con *rimalmezzo*, 12 coplas de arte real, 12 sextetos lira, 18 tercetos, 12 redondillas).

\* Canción

“Huyendo va la esperanza” (cabeza de 2 versos y 4 glosas de coplas reales) (**amoroso**)

\* Canción de Arsindo

“Haga señales el Cielo” (5 coplas oncenas)

#### **Cuarto Libro**

\* Canción de Lauso

“Si yo dijere el bien del pensamiento” (23 tercetos)

\* Canción de Damón

“El vano imaginar de nuestra mente” (10 estancias: ABCABCcDeeDFfGgF)

\* Canción

“Sin que me pongan miedo el hielo y fuego” (6 estancias: ABCABCCddEEFeF)

\* Canción de Tirsi

“Salga del limpio, enamorado pecho” (6 estancias: ABCABCCdeeDFfF; rima interior en los 2 últimos versos de cada estrofa)

\* Canto alterno de Elicio y Erastro

“El que quisiere ver la hermosura” (8 interv. de 1 octava, con enlace de estrofas en leixaprén y 24 versos con *rimalmezzo*).

#### **Quinto Libro**

\* Canción de Lauso

“¿Quién mi libre pensamiento” (6 coplas reales) (**amoroso**)

\* Soneto de Lauso

“¡Rica y dichosa prenda que adornaste” (**amoroso**)

\* Canción de Lauso a Silena

“En tan notoria simpleza” (12 coplas reales) (**amoroso**)

\* Soneto de Silerio

“Ligeras horas del ligero tiempo”

\* Canción de Nísida

“Aunque es el bien que poseo” (6 coplas castellanas) (**amoroso**)

\* Soneto de Damón

“Si el áspero furor del mar airado”

\* Soneto interrumpido de Timbrio

“Tan bien fundada tengo la esperanza” (sólo el primer cuarteto)

\* Canción de Timbrio

“Agora que calla el viento” (8 coplas reales)

\* Canción de Lauso

“Alzo la vista a la más noble parte” (6 octavas) (**amoroso**)

\* Canción de Galatea

“¿A quién volveré los ojos” (8 coplas castellanas)

\* Soneto de Erastro

“Por ásperos caminos voy siguiendo”

\* Sonetos de Timbrio, Silerio, Nísida y Blanca

“Tan bien fundada tengo la esperanza”

“Gracias al cielo doy, pues he escapado”

“Voy contra la opinión de que aquel que jura”

“Cual si estuviera en la arenosa Libia” (**amorosos**)

\* Canción de Lauso

“Con las rodillas en el suelo hincadas” (6 estancias: ABCABCCDEeDFF) (**amoroso**)

\* Canción de Lenio

“Dulce Amor, ya me arrepiento” (6 coplas reales)

**Sexto Libro**

- \* Elegía a Meliso de Tirsi, Lauso, Elicio
- “Tal cual la ocasión de nuestro llanto” (52 tercetos)
- \* Canto de Calíope
- “Al dulce son de mi templada lira” (111 octavas en alabanza de poetas castellanos contemporáneos)
- \* Canción de Elicio
- “Por lo imposible peleo” (6 coplas reales que repiten el último verso) (**amoroso**)
- \* Canción de Marsilio
- “Cuán fácil cosa es llevarse” (4 coplas reales que repiten el último verso) (**amoroso**)
- \* Canción de Erastro
- “En el mal que me lastima” (4 coplas reales que repiten el último verso) (**amoroso**)
- \* Canción de Crisio
- “Si a las veces desespera” (4 coplas reales que repiten el último verso) (**amoroso**)
- \* Canción de Damón
- “Amarili, ingrata y bella” (4 coplas reales que repiten el último verso) (**amoroso**)
- \* Canción de Lauso
- “Rompió el desdén tus cadenas” (**amoroso**)
- \* Soneto de Galatea
- “Tanto cuanto el amor convida y llama” (**amoroso**)
- \* Soneto de Nísida
- “Bien puse yo valor a la defensa” (**amoroso**)
- \* Canción de Belisa
- “Libre voluntad exenta” (4 coplas reales) (**amoroso**)
- \* Adivinanza de Aurelio
- “¿Cuál es aquel poderoso” (2 coplas reales) (**enigma**)
- \* Adivinanza de Arsindo
- “¿Quién es quien pierde el color” (2 coplas castellanas) (**enigma**)
- \* Adivinanza de Damón
- “Cuál es la dama polida” (1 copla real)
- \* Adivinanza de Timbrio
- “Quién es la que es toda ojos” (3 redondillas)
- \* Adivinanza de Elicio
- “Es muy oscura y es clara” (2 coplas castellanas) (**enigma**)
- \* Adivinanza de Timbrio
- “¿Quién es el que a su pesar” (1 copla castellana) (**enigma**)
- \* Adivinanza de Nísida
- “Muerde el fuego, y el bocado” (1 copla castellana) (**enigma**)
- \* Adivinanza de Galatea
- “Tres hijos que de una madre” (1 copla castellana)
- \* Soneto de Gelasia
- “¿Quién dejará, del verde prado umbroso”
- \* Canción de Lenio
- “¿Quién te impele, crüel? ¿Quién te desvía?” (4 octavas reales, que repiten el último verso)
- \* Canción de Galercio a Gelasia
- “¿Ángel de humana figura” (12 coplas castellanas)
- \* Soneto de Elicio
- “Si de este herviente mar y golfo insano” (**amoroso**)

**Lope de Vega Carpio, Arcadia, Madrid, Luis Sánchez, 1598.**

- \* Soneto inserto en el Prólogo: Anfiso a Lope de Vega
- “Belardo, que a mi tierra hayáis venido”
- \* Poemas preliminares:
- (De Miguel Iranzo del castillo)
- “Vega que al monte florido”
- (De doña Marcela de Armenta)
- “Testigo he sido de esta dulce historia”
- (De don Felipe de Albornoz)
- “Fértil Vega de Apolo cultivada”
- (De don Gonzalo Rodríguez de Salamanca)

- “Escuchando el dulce canto”  
 (De don Bernabé de la Serna Ramírez)  
 “Con el calor de Apolo esclarecido”  
 (De Frey Miguel Cejudo, del hábito de Calatrava)  
 “Si las desdichas mal hechas”  
 (De don Francisco del Carpio)  
 “Si fue de Anfriso la historia”  
 (De Gaspar de Barrionuevo)  
 “Vuestro pellico, Belardo”  
 (Del contador Hernando de Soto)  
 “Ya con divino espíritu y primores”  
 (De don Mateo Pérez de Cárdenas)  
 “De Helicón por su falda se derriba”  
 (De Alonso de Contreras)  
 “Pasa el tercero elemento”  
 (De Rosicler del Carpio)  
 “Si así fue hermosa y cantó”

### Libro Primero

- \* Canción de Belisarda  
 “Oh burlas de amor ingrato!” (15 redondillas)  
 \* Canto alterno de Galafrón y Leriano  
 “De estas montañas la soberbia frente” (8 interv. de 1 octava)  
 \* Canción de Isbella  
 “Pensamiento mío” (12 redondillas menores) (**amoroso**)  
 \* Canción de Menalca  
 “Por la florida orilla” (8 estancias: abCabCcdeeDfF)  
 \* Soneto de Olimpio  
 “No queda más lustroso y cristalino”  
 \* Canción del Gigante a Crisalda  
 “Cuando sale el alba hermosa”  
 \* Canción de Leonisa  
 “En una playa amena” (6 sextetos-lira)  
 \* Canción  
 “Quien canta espanta sus males” (1 décima)  
 \* Canción  
 “En la India hay una gente” (1 décima)  
 \* Romance de Celso  
 “En las riberas famosas” (128 octosílabos)  
 \* Canción de Benalcio  
 “¡Oh libertad preciosa” (9 estancias: abCabCcdeeDfF)

### Libro Segundo

- \* Canción de Silvio  
 “Sola esta vez quisiera” (17 sextetos-lira)  
 \* Soneto de Anfriso  
 “Excelsas torres y famosos muros” (descripción de Tegea, ciudad de Arcadia)  
 \* Canción de Celso  
 “Palas, con furor y envidia” (12 redondillas) (**mitología** en *ecphrasis*)  
 \* Canción de Galafrón a las lágrimas  
 “Puras estrellas, que en alta parte” (9 estancias: ABCABCcDEeDFgGFhH)  
 \* Canción de Leriano a los celos  
 “Nace un terrible animal” (20 redondillas)  
 \* Canción de Galicio  
 “Fieras montañas rígidas” (8 estancias esdrújulas: abCabCcdeeEF)  
 \* Canción de Gaseno  
 “Ya mis ruegos oyeron” (13 liras pentásticas) (**amoroso**)  
 \* Canción de Celso  
 “¡Qué aprovecha que adomes el cabello” (8 sextetos-lira: AbaBcC)  
 \* Soneto de Danteo  
 “Eparcido el cabello por la espalda”  
 \* Soneto Al sepulcro de don Gonzalo Girón

- “Aquí yace el espanto y maravilla” (**epitafio**)  
 \* Soneto Al sepulcro del Marqués de Santa Cruz  
 “Aunque de roble y de laurel no enrames” (**epitafio**)  
 \* Soneto Al sepulcro del duque de Alba  
 “No es ésta del invicto Marte albano” (**epitafio**)  
 \* Canción de Olimpio  
 “¿A quién contaré mis quejas” (5 décimas)  
 \* Carta de Anfriso a Belisarda  
 “Alegre después que os vi” (37 redondillas)  
 \* Canto alterno de Galafrón y Leriano  
 “Oh, frescas fuentes, que entre verdes céspedes” (32 interv de 1 tercetos esdrújulo)

### Libro tercero

- \* Sextina doble de Anfriso  
 “Amargas horas de los dulces días” (**amoroso**)  
 \* Canción de Anfriso al retrato  
 “Regalo, bien y tesoro” (30 redondillas) (**amoroso**)  
 \* Canción de Brasildo  
 “Oro no tiene Arabia que se iguale” (4 estancias: ABCBACcDdEeFF)  
 \* Canción de Olimpio  
 “Reducir la hermosura a que, no siendo” (4 estancias: ABCBACcDdEeFF)  
 \* Soneto de Leurimo  
 “Hace la mar de Italia un corto abrigo”  
 \* Soneto de Belisarda  
 “Silvio a una blanca corderilla suya”  
 \* Griegos dísticos en vulgar (en las basas de los bustos de varios personajes de la Antigüedad)  
 “Hijos de Marte nacimos”, etc. (en dobles redondillas)  
 \* Soneto de Belisarda  
 “De verdes mantos las cortezas cubre”  
 \* Canción de Olimpio  
 “Esto que me abrasa el pecho” (estrofas octosílabas de 7 versos con dos pies quebrados)  
 \* Soneto de Brasildo  
 “Merezca yo de tus graciosos ojos”  
 \* Soneto de Celso  
 “Si la grana del labio Celia mueve”  
 \* Canción de Silvio  
 “Mala fruta ha producido” (5 coplas castellanas)  
 \* Enigma de Danteo  
 “¿Cuál es la cosa más fea” (4 redondillas)  
 \* Soneto de Enareto  
 “Ya no es Amor el atrevido arquero”  
 \* **ÉGLOGA** de Montano y Lucindo  
 “En este fuerte roble” (6 estancias abCabCcddeDff; 60 tercetos; 1 soneto)  
 \* Canción de Menalca al reloj de Isbella  
 “A quien las noches y días” (10 décimas)  
 \* Sonetos  
Alcino a las memorias de Leonisa  
 “Cuando memorias sin azul me dieran”  
Anfriso a la gargantilla de Anarda  
 “Si en esta argolla atados los más fieros”  
Enareto al cuchillo de Julia  
 “La mano cuyo sois, si con vos diera”  
 \* Canción de Doriano a los zarcillos de Lucinda  
 “Si a las orejas te pones” (14 redondillas)  
 \* Soneto de Celso al peine de Clavelia  
 “Por las ondas del mar de unos cabellos”  
 \* Canción del Rústico al prendedero de Marfisa  
 “Si es aqueste el prendedero” (10 redondillas)  
 \* Canción de Gaseno a los corales de Amarilis  
 “Cuando pasaba las cuentas” (5 décimas)  
 \* Canción de Melibeo a los antojos de Diana

“Si son para mirar vuestra hermosura” (4 estrofas AabBcC)

\* Canción de Silvio a los cabellos de Clórida

“¿Quién vio jamás dar penas por mercedes” (5 estancias: AbCABcDD)

\* Soneto de Fronoso al retrato de Cardenia

“Si Alejandro mandó que retratalle”

\* Canción de Belardo a la higa de cristal de la hermosa Celia

“Para mí, si eternamente”

\* Canción de Leriano al instrumento de Jacinta

“Sin duda estoy loco” (18 redondillas menores)

#### **Libro Cuarto**

\* Endechas de Leonisa

“Llevan desconciertos” (18 redondillas menores) (**amoroso**)

\* Epigrama de Alfésibeo

“Aquí yace el valor, aquí el gobierno”

\* Canción de Olimpio a una cinta negra

“Pastores, en vano me alegro” (15 redondillas)

\* Canción de Anarda

“Alma perseguida” (20 redondillas menores)

\* Canción de Olimpio

“Salgo del dulce puerto del sosiego” (10 estancias: ABCABCcDEeDFF)

\* Soneto de Olimpio

“Como en el toque se conoce el oro” (**amoroso**)

\* Romance de Anfriso desesperado

“Asperos montes de Arcadia” (196 octosílabos)

\* Canción de Cardenio

“Oíd, groseros pastores” (12 décimas)

\* Soneto de Galafón

“Celos bastardos, mal nacidos, celos” (**amoroso**)

\* Letras varias

\* Canción de Belisarda

“Dueño de mis ojos” (romancillo)

\* Romance de Anfriso

“Hermosísima pastora” (5 estrofas de 17 octosílabos y 1 endecasílabo recurrente)

#### **Libro Quinto**

\* Versos de Ovidio

“Si Troya fuera dichosa” (1 décima)

\* Ejercicios pastoriles

“Concurriendo los signos y planetas” (54 endecasílabos sueltos)

“El dirazno y avellano” (18 quintillas)

\* Canción del Rústico

“Pastora enemiga” (24 redondillas menores)

\* Signos del Zodíaco

\* Vaticinios de Venus y Marte

“Segura vida te promete el cielo” (1 octava)

“Desdichado naciste en casamiento” (1 octava)

\* Discursos de las siete Artes Liberales

Gramática “Dios dio conocimiento al primer hombre” (8 octavas)

Lógica “Todo lo provechoso comparado” (4 octavas)

Retórica “Por fuerza y por provecho le fue dado” (5 octavas)

Aritmética “La fuente y el principio de que nace” (5 octavas)

Geometría “Creciendo el Nilo egipcio, se inundaron” (5 tercetos)

Música “Están todas las cosas naturales” (3 octavas)

Astrología “De cielos y elementos ordenado” (soneto)

Poesía “Consta por sus preceptos la poesía” (4 octavas)

\* Canción de Anfriso

“Altos deseos de cantar me encienden” (153 tercetos) (**laudatorio**)

\* Letras varias

\* Canción de Anfriso

“La verde primavera” (5 estancias: abCabCcdD)

\* Soneto de Celia a Belardo

“Quien llora con ajenas desventuras”

**Bernardo de Balbuena, *Siglo de Oro en las Selvas de Erifile*, Madrid, 1608.**

### **Égloga Primera**

\* Canción de *Beraldo*

“Aguas claras y puras” (6 estancias: abCabCcDeeDfF)

\* Soneto de *Melancio*

“Viste, Alcino, por dicha en la montaña”

\* Canción de *Clarenio*

“A solo esternizar vuestra memoria” (9 octavas)

\* Canto altemo de *Rosanio y Beraldo*

“Dime, cabrero, ¿es tuyo aquel ganado” (52 tercetos, 12 estrofas en AbCabCDD, 5 tercetos)

### **Égloga Segunda**

\* Canción de *Leucipo*

“¿Quién pudiera poner en la memoria?” (32 tercetos)

\* Soneto de *Leucipo*

“Déjame aquí dormir” (**amoroso**)

\* Silva de *Florenio*

“Ninfas, si oir quereis un triste llanto” (72 endecasílabos) (**amoroso**)

\* Canto altemo de *Lirano y Florenio*

“Paced, mis ovejuelas almagradas” (25 tercetos, 24 endecasílabos con *rimalmezzo*, 12 estrofas AbCabCdD, 12 tercetos).

### **Égloga Tercera**

\* Romance de *Gracildo*

“Encrespados riscos de oro” (76 octosílabos)

\* Soneto de *Serrano*

“Carbunclos que enamoran y deslumbran” (**ojos de la enamorada**)

\* Soneto de *Arcisio*

“Hebras del oro que el oriente envía” (**cabellos**)

\* Canto altemo de *Arcisio y Melancio*

“Dime pastor, ¿a un pecho alborotado” (60 tercetos)

### **Égloga Cuarta**

\* Canto altemo de *Clarenio, Delicio y Toribio* (juez)

“Dime, rústico y nuevo cabrerizo” (interv. de 1 terceto, salvo la interv. final del juez, en 4 tercetos. Total de 70 tercetos)

### **Égloga Quinta**

\* Soneto de *Felicio*

“Perdido ando señora entre la gente  
sin vos, sin mí, sin ser, sin Dios, sin vida...” (**amoroso**)

\* Carta de *Felicio*

“El que por verte y no verte” (12 coplas castellanas)

\* Canción de *Aristeo*

“De Tirsis y Damon el dulce canto” (70 tercetos)

### **Égloga Sexta**

\* Sonetos

“El que diere el oído a la marea” (**proverbial**)

“Mientras que por la limpia y tersa frente” (**carpe diem**)

\* Silva

“Estanque de agua cristalina y pura” (110 versos)

\* Silva de *Proteo* (100 versos)

“Óidme bellas ninfas, tiernas diosas”

### **Égloga Séptima**

\* Soneto

“Tu vista manda amor que solicite” (**amoroso**)

\* Canto altemo de *Aristeo y Serrano*

“Dime, serrano, de placer desnudo” (29 tercetos, 65 endecasílabos con *rimalmezzo*, 11 tercetos)

### **Égloga Octava**

\* Soneto de *Melancio*

“Yo vi lloviendo aljofar dos estrellas” (**amoroso**)

\* Canción de *Fileno*



“Todo tiene su fin, todo es prestado” (5 estancias ABCBACcddCEeE)

\* Soneto

“Dulce regalo de mi pensamiento” (“cifa”)

\* Canto altemo de Leucipo, Alcino y Alceo

“Aun no han de todo punto enmudecido” (28 tercetos, 26 endecasílabos con *rimalmezzo*, 32 tercetos)

**Égloga Nona**

\* Canción de Clarenio

“Zelos, rabia bebida por los ojos” (5 octavas) (**celos**)

\* Canción de Clarenio

“Mis ojos, si no os he dicho” (18 redondillas) (**ojos**)

\* Soneto de Polibio

“Venus busca a su hijo, que escondido” (**Cupido**)

\* Canto altemo de Ursanio y Tirseo

“No lo tendré, pastor, mas encubierto” (61 tercetos)

**Égloga Décima**

\* Canción de Polinestro

“Augusta soberana” (7 estancias abCabCcdeeDff)

\* Canto altemo de Arcisio y Cloris

“En tanto que a la sombra destes árboles” (50 tercetos esdújulos)

**Égloga Undécima**

\* Canto altemo de Liranio y Graciolo

“Saca pastor y templa tu vihuela” (62 tercetos)

**Égloga Duodécima**

\* Canto de Selvagio

“Dulce zampoña mía” (12 liras pentásticas)